

## INTRODUZIONE

Questo lavoro riprende e approfondisce una parte della mia tesi di laurea magistrale presso l'Università degli Studi di Cagliari (A.A. 2004/2005) dedicata alle raffigurazioni dei *primordia urbis Romae* nella sfera privata di età imperiale. In quello studio avevo ordinato le iconografie delle origini troiane di Roma e della lupa che allatta Romolo e Remo e steso un commento generale.

Non era la prima volta che le iconografie delle origini di Roma erano oggetto di una tesi o di uno studio analitico. Infatti già negli anni '70 del XX secolo C. Dulière aveva raccolto e studiato le raffigurazioni della lupa che allatta Romolo e Remo in *Lupa romana. Recherches d'iconographie et essai d'interprétation* (Bruxelles, Roma 1979) oppure, poco anni dopo, P. Aichholzer aveva catalogato gran parte delle scene della saga romulea e anche quelle riguardanti i natali troiani con una sommaria interpretazione delle immagini nella sua dissertazione presso l'Università di Vienna, *Darstellungen römischer Sagen*, (Wien 1983). Infine, di recente, A. Dardenay ha dedicato due importanti monografie, *Les mythes fondateurs de Rome* (Paris 2010) e *Imagines des Fondateurs. D'Énée à Romulus* (Bordeaux 2012), nelle quali analizza tutte le iconografie dei *primordia urbis Romae* di carattere prettamente politico (soprattutto la fuga di Enea da Troia, la scrofa di *Lavinium*, la lupa romana con Romolo e Remo, l'unione di Marte e Rea Silvia) riprodotte su ogni tipo di supporto per comprenderne la loro recezione a Roma e nelle province occidentali<sup>1</sup>.

Allora, a differenza del lavoro generale di Aichholzer, dello studio delle immagini politiche di Dardenay e, se si crede, anche della mia precedente tesi, questa mia nuova considera esclusivamente le raffigurazioni romane della leggenda di Enea, dalla fuga da Troia fino allo sbarco in Italia passando per il soggiorno cartaginese, nell'ambito privato di età imperiale. Il suo scopo è individuare innanzitutto il loro significato per la committenza privata attraverso l'analisi delle singole iconografie, degli schemi e dei contesti di provenienza. Inoltre, quando possibile, si prova a riconoscere gli ipotetici modelli artistici, le eventuali relazioni con la tradizione letteraria e la fortuna delle nostre immagini nella storia dell'arte antica.

Il punto di partenza e di riferimento di questo studio è stato offerto dalla lettura dei lavori di P. Zanker sull'arte augustea, *Augusto e il potere delle immagini* (Torino 1989), e, più in generale, sulle immagini come *media* dell'autorappresentazione del cittadino romano e dei valori sociali, morali e religiosi nel dialogo ideale tra opera d'arte e osservatore antico, *Un'arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano* (Milano 2002).

---

<sup>1</sup> Poi, in tempi relativamente recenti, A. Carandini e R. Cappelli hanno curato la mostra e il catalogo *Roma. Romolo, Remo e la fondazione della città* (Milano 2000), tenutasi a Roma nel 2000, nella quale il mito di Enea ha avuto un'ampia trattazione. Inoltre, in quello stesso anno si è svolta un'importante mostra sulla lupa romana curata da C. Parisi Presicce e pubblicata in *La Lupa Capitolina* (Milano 2000).

Giacché la saga di Enea ha rappresentato a Roma, soprattutto dalla metà del I sec. a.C., un abile e poderoso strumento di promozione personale e politica da parte di Giulio Cesare e ancora di più di Ottaviano Augusto, studiare le immagini del mito troiano nel contesto privato significa esaminare le ipotesi e i modi con cui esse furono adottate dai singoli committenti per abbellire le proprie dimore e tombe nel corso dei secoli. Vale a dire, per esempio, stabilire se all'origine dell'impiego di tali raffigurazioni vi fosse il desiderio di esprimere un'adesione politica, convinta o più generica, al potere imperiale oppure la testimonianza del successo dell'*Eneide*, il poema nazionale per eccellenza. Oppure, ancora, se con le scene delle vicende di Enea si fosse dato corpo a idee e aspirazioni di una dimensione più personale e intima magari, talvolta, in sintonia con le mode e gli avvenimenti storici dell'età imperiale.

Per una simile indagine nella sfera privata si sono prese in esame tutte le raffigurazioni dell'arte romana che, dal mosaico alla pittura, dal rilievo alla statuaria, mostrano le scene del mito di Enea. A tal fine si è tenuto in particolare considerazione il poema virgiliano che tramanda in modo completo e sistematico le vicende e le traversie dell'eroe e dei Troiani dall'abbandono dalla patria fino alle rive del Tevere.

Innanzitutto si è compiuto un vaglio preliminare delle immagini attraverso la consultazione del *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* che raccoglie, sotto la voce dei personaggi principali della leggenda (*Aineias*<sup>2</sup>, *Dido*<sup>3</sup> e *Lavinia*<sup>4</sup>), gran parte dei documenti figurati. In questo modo si sono isolati tre grandi gruppi iconografici: 1) la fuga di Enea, Anchise e Ascanio da Troia; 2) il soggiorno Cartaginese e l'amore con Didone; 3) gli episodi dei Troiani in Italia. A queste tre unità principali si aggiunge poi una minore dedicata all'incontro dei Troiani con Polifemo, raccontato da Enea a Didone.

Inoltre, la ricerca bibliografica ha fatto rintracciare ulteriori nove raffigurazioni che, qualora se ne accettasse l'interpretazione, sono riferibili a queste tre raggruppamenti.

Infatti, nella prima sezione figurata è stato incluso anch' un rilievo austriaco che secondo T. Gesztelyi, O. Harl mostra la separazione di Enea e Ascanio da Creusa al momento della fuga da Troia<sup>5</sup>.

Invece nell'episodio cartaginese delle leggende di Enea si sono compresi tre quadri pompeiani che V. M. Strocka<sup>6</sup> interpreta come il primo incontro tra l'eroe e la regina cartaginese in un suo studio degli affreschi pompeiani con l'eroe protagonista.

---

<sup>2</sup> CANCIANI 1981 a, pp. 381 ss.; SIMON 2009 a, pp. 34 ss.

<sup>3</sup> SIMON, pp. 559 ss.; SIMON 2009 b, pp. 169 s.

<sup>4</sup> GURY 1992 b, pp. 229 s.

<sup>5</sup> GESZTELYI, 2000, pp. 123 ss.; GESZTELYI, HARL 2001, pp. 139 ss.



In più, nella sezione degli episodi dei Troiani in Italia ho inserito quattro raffigurazioni di dubbia interpretazione che, provenienti sempre da Pompei, presentano secondo Strocka il progenitore troiano a colloquio con la Sibilla di Marpeos per riceverne l'oracolo del suo destino. L'inclusione in questa parte del lavoro è dovuta alla mia spiegazione dell'immagine dal punto di vista del mito e dell'ipotetica visione dello spettatore.

Infine, ancora in quest'ultima categoria si tratta un nuovo rilievo funerario che, scoperto nella necropoli vaticana di Santa Rosa, è stato interpretato da P. Liverani e G. Spinola come Enea all'ingresso nell'Ade dopo l'ammansimento di Cerbero<sup>7</sup>.

Oltre a ciò, all'inizio di questo lavoro era mia intenzione comprendere altre due sezioni con altrettanti brani della saga, oggetto già della mia tesi magistrale. La prima avrebbe riguardato la morte di Laocoonte, narrata nel secondo libro dell'*Eneide* da Enea a Didone come presagio della caduta di Troia<sup>8</sup>. Questa unità avrebbe incluso due esemplari di ambito domestico, individuati anch'essi attraverso la consultazione del *LIMC*<sup>9</sup>, e un mosaico di Frascati conservato a Copenaghen che, pubblicato in un articolo di V. M. Strocka per il *JDI*<sup>10</sup>, mostra anche l'avvio della partenza di Enea con i suoi cari. La seconda avrebbe interessato la gara di pugilato fra Darete ed Entello, descritta nel quinto libro del poema virgiliano in occasione dei giochi funebri in onore di Anchise tenutisi a Drepano<sup>11</sup>, che conta quattro mosaici della *Gallia Narbonensis* e due rilievi funerari della *Gallia Belgica*, individuati ancora attraverso il *LIMC*<sup>12</sup>.

Non si è proceduto nell'esame di queste ulteriori raffigurazioni per motivi di coerenza formale del lavoro, incentrato sulla figura di Enea, e di tempo, quello limitato per una tesi di dottorato. In ogni modo non si esclude di analizzare queste scene in futuro e di includerle in un'eventuale pubblicazione più complessiva.

Allora, nel complesso sono stati esaminati quarantasei documenti che, diffusi in tutto l'Impero dalla fine del I sec. a.C. fino al VI sec. d.C., sono stati ordinati prima di tutto per soggetto seguendo

---

<sup>6</sup> STROCKA, 2006, pp. 284 ss.

<sup>7</sup> LIVERANI, SPINOLA 2006, pp. 72 ss.

<sup>8</sup> VERG., *Aen.* 2, 199-233.

<sup>9</sup> E. SIMON, *s.v. Laokoon*, in *LIMC* VI, 1992, pp. 196-201; E. SIMON, *s.v. Laokoon*, in *LIMC. Supplementum 2009*, 2009, p. 319.

<sup>10</sup> V. M. STROCKA, *Aeneas und Laokoon auf einem Mosaikemblem aus Frascati*, in *JDI* 126, 2011, pp. 221-251.

<sup>11</sup> VERG., *Aen.* 5, 362-484.

<sup>12</sup> C. ARNOLD-BIUCCHI, *s.v. Entellus*, in *LIMC* III, 1986, pp. 745-746; P. LINANT DE BELLEFONDS, *s.v. Entellus*, in *LIMC. Supplementum 2009*, 2009, pp. 197-199.

la cronologia degli episodi secondo l'*Eneide*, poi l'ambito di pertinenza (domestico o funerario), il genere artistico e la datazione.

Ogni capitolo presenta, in primo luogo, le descrizioni e le immagini delle testimonianze figurate. Seguono, poi, brevi esposizioni della storia degli studi sull'iconografia e dei resoconti dell'episodio in questione nelle fonti antiche e, quando se ne conoscono altri esemplari figurati, nell'arte greca o etrusca e, qualora vi siano ulteriori raffigurazioni pertinenti ad altri ambiti da quello privato, anche romana.

Lo studio delle iconografie dell'ambito privato romano avviene attraverso l'analisi degli schemi alla base della loro creazione per individuarne il numero, le eccezioni, le varianti introdotte nel tempo e l'ipotetico significato. Tuttavia, si cerca di studiare parallelamente, quando possibile, ogni opera nel suo originario contesto di provenienza, domestico o funerario, in relazione anche con altre raffigurazioni che la affiancavano, qualora queste ultime siano ancora conservate. Infatti, in tal modo si ottiene una comprensione dell'immagine e del monumento nella loro interezza. Infine, l'esame generale degli spazi e dei monumenti consente di definire le eventuali relazioni fra l'episodio raffigurato e il proprio ambiente domestico o il monumento funerario di appartenenza così da far ipotizzare il possibile significato dell'iconografia per il suo committente nella sfera domestica o funeraria<sup>13</sup>.

Nella parte finale della trattazione si presentano schemi sulle iconografie, immagini per il confronto iconografico e dei contesti provenienza, grafici, cartine e mappe.

È un lavoro modesto, probabilmente con molti difetti e migliorabile in numerosi suoi aspetti, ma onesto e rispettoso della materia e degli studiosi che si sono dedicati a queste raffigurazioni antiche.

A conclusione di questa premessa sento di dover esprimere la mia sincera gratitudine al Prof. R. Stupperich che mi ha accettato come dottorando presso il suo *Lehrstuhl* all'Institut für klassische Archäologie della Ruprecht-Karls-Universität di Heidelberg.

Infatti, a lui devo riconoscere di avermi donato qualcosa che vale di più di un periodo di studio, una possibilità di tesi di dottorato o di un titolo accademico in una prestigiosa università. Durante questa esperienza ho appreso quanto posso fare realmente come studente e persona.

Ringrazio il prof. R. Stupperich e la prof.ssa C. Maderna di aver seguito in qualità di *Gutachter* il mio lavoro premurosamente e di avermi offerto sempre con generosità i loro suggerimenti, spunti di riflessione e miglioramento e valutazioni in un clima sereno fatto di fiducia e indipendenza.

---

<sup>13</sup> Per la comprensione degli spazi domestici delle case pompeiane esaminate ho applicato il metodo d'analisi proposto da M. Grahame per definire il grado di fruibilità degli ambienti della Casa del Fauno. GRAHAME 1997, pp. 137 ss.

Spero di aver recapito correttamente i loro consigli e le loro correzioni. Se così non è stato, me ne assumo la responsabilità scusandomene con loro.

Inoltre rivolgo un ringraziamento alla Regione Autonoma della Sardegna per aver sovvenzionato gran parte di questi quattro anni di studio in Germania con una borsa del programma di alta formazione *Master and Back* (2011). Se ho usufruito di questo finanziamento è stato merito soltanto dell'elevata reputazione e della notevole qualità dell'Università di Heidelberg, il più antico e importante ateneo della Germania.

Per questo il mio pensiero va a tutti quegli studenti più capaci e meritevoli di me che non hanno avuto non solo un tale supporto economico ma anche la fortuna di proseguire i loro studi e frequentare un'università e un ambiente culturale così vitali e stimolanti.

Infine, mi fa piacere ringraziare i miei genitori, mio fratello e mia sorella, che mi hanno sostenuto agli inizi di questa esperienza e incoraggiato da lontano, e tutti coloro che mi hanno aiutato nell'attività universitaria e nella quotidianità qui a Heidelberg. Tra questi ultimi voglio ricordare con particolare affetto Erika Cappelletto, Raul Weber, Maria C. Balbo e Marco Puddu.

## CAPITOLO I. LA FUGA DI ENEA, ANCHISE E ASCANIO CON I SACRA DA TROIA

DOCUMENTI

AMBITO DOMESTICO

*Pittura*

**La c.d. «Parodia» della fuga di Enea, Anchise e Ascanio con i *sacra* da Troia di Pompei**



(DE CARO 2000, p. 47)



(DE VOS 1991, p. 116, fig. 3 a)



(CAPPELLI 2000 f, p. 222)



(CLARKE 2007, tav. 17)

Napoli. Museo Archeologico Nazionale, inv. 9889; 8588 e 8866.

Da Pompei, probabilmente scoperto in una *domus* nel 1760, sotto la masseria di D. Cuomo.

Il frammento con Enea, Anchise e Ascanio: h. 0,20 m; largh. 0,24 m; il frammento con Romolo e il tiaso marino: h. 0,26 m; largh. ca. 2 m; il frammento con figura femminile nimbata: h. 0,27 m; largh. 0,20 m.

Frammento di affresco a sfondo nero lucido. È delimitato in alto e in basso da una fascia di colore giallo aurato alla maniera di cornice, con segni chiari forse traccia di danni causati dal tempo. In alto, a sinistra del gruppo figurato, è visibile una macchia di colore chiaro. M. de Vos ha ritrovato altri frammenti con i quali il nostro è da collegare. Esso apparteneva, per tanto, a un fregio in cui appariva anche una Venere marina con nimbo (o una Nereide), Romolo teriomorfo con gli *spolia opima* e un tiaso marino.

L'iconografia di Enea che porta in salvo il padre Anchise e il figlio Ascanio da Troia è riconoscibile in questo gruppo teriomorfo. I tre personaggi presentano testa canina, zampe, coda e un grande fallo. Enea, la figura maggiore di tre quarti posta al centro, marcia verso destra e volge lo sguardo alle sue spalle. Guarda il figlio che conduce via tenendolo stretto per la mano sinistra mentre salva anche l'anziano padre, seduto sulla sua spalla sinistra. Egli indossa un mantello di colore rosso scuro e giallo che, allacciato al collo gli svolazza dietro le spalle, una corazza, una corta tunica manicata con l'estremità inferiori decorate e di colore rosso scuro e, forse, uncini alle caviglie. Anchise, di piccole dimensioni e verosimilmente tenuto saldamente dal figlio con la mano sinistra, è seduto di profilo destro sulla spalla dell'eroe. Indossa un ampio mantello che gli copre il capo e tiene in grembo, con entrambe le mani, una piccola cista cilindrica color giallo scuro nella quale dovevano essere conservati i Penati portati in salvo dalle fiamme di Troia. A sinistra il giovane Ascanio avanza di tre quarti e solleva il capo in direzione dello sguardo del padre che lo

tiene per la mano sinistra sollevata. Egli indossa un berretto frigio e un mantello uguale a quello di Enea e tiene nella mano destra il *pedum* che appoggia al braccio.

Forse i tre Troiani teriomorfi erano preceduti verso destra da una figura femminile nuda raffigurata mentre nuota volgendo il capo indietro. Ella è caratterizzata da un nimbo intorno alla testa. Può essere identificata in Venere oppure in una generica Nereide.

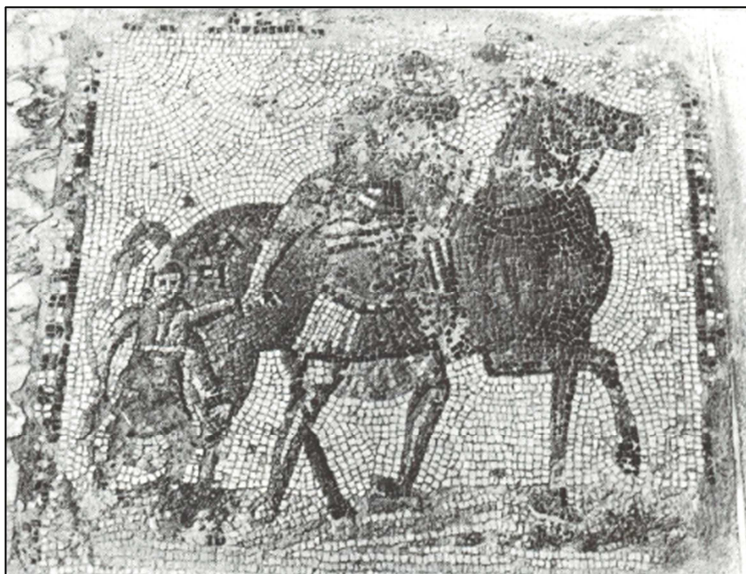
In un ulteriore frammento a sfondo scuro, a sinistra, è riconoscibile in un'altra figura teriomorfa l'iconografia di Romolo con gli *spolia opima*. Questi è di profilo ed è caratterizzato da testa canina, coda e fallo. Avanza verso sinistra precedendo un piccolo corteo di figure del mondo marino: un delfino, una bue (o un generico mostro) marino al cui fianco nuota una nereide nuda, che gli si aggrappa al collo, un altro delfino su cui è stante un erote rivolto verso destra e forse con un arco, e, infine, un tritone con buccine.

Età neroniana. IV stile.

DARDENAY 2012 b, pp. 230, n° E74; DARDENAY 2010, pp. 200-201; CLARKE 2007, pp. 151-157, tav. 16-17; TOMEI 2007, p. 437; STROCKA 2006, pp. 282-283, figg. 12; ZANKER 2002, p. 79, fig. 61; DE CARO 2000, pp. 45 e 47; CAPPELLI 2000 f, p. 222; SPANNAGEL 1999, pp. 131 e 381-382, n° A59; KELLUM 1996, pp. 176-177; EVANS 1992, p. 52; DE VOS 1991, pp. 113-116, figg. 1 a-b; 2 a e 3 a-b; ZANKER 1989, pp. 223-224, fig. 162; BORRIELLO *ET ALII* 1989, p. 351; AICHHOLZER 1983, p. 21, n° 3; CANCIANI 1981 a, p. 388, n° 99; BROMMER 1976, p. 22, n° 1; FUCHS 1973, p. 329, fig. 30; GALINSKY 1969, p. 32, fig. 30; ZANKER 1968, p. 35, nota 169; SCHERER 1962, p. 192; GOUDINEAU 1968, p. 540; CÉBE 1968, pp. 369-370; BRUNEAU 1962, pp. 220 e 228; SCHEFOLD 1960, p. 99; BECCATI 1960, p. 1065; BERMOND MONTANARI 1958, p. 704; BINSFELD 1956, pp. 50-51; BRENDEL 1953-1954, p. 154, tav. 61; MAIURI 1950, pp. 108-112, fig. 2; ELIA 1932, p. 85; RUESCH 1908, p. 291, n° 1265; HELBIG 1869, p. 310, n° 1380; CHAMPFLEURY 1870, pp. 50 ss.; *Le pitture antiche di Ercolano* 1765, p. 367.



### Il mosaico della «*Maison des chevaux*» di Cartagine



(SALOMONSON 1965, tav. XLVI, fig. 2)

Cartagine. Antiquarium.

Da Cartagine, in una casa ubicata ai piedi della collina di Giunone e a lato della centuria A nel margine del troncone settentrionale del *kardo maximus* Scoperto nel novembre del 1960.

L'iconografia è inserita in un mosaico a scacchiera costituito forse da centonovant'otto pannelli, dei quali se ne conservano settant'uno o se in *opus sectile*, con motivi geometrici (cerchi, quadrati o rombi), e sessant'uno (o sessantadue) in *opus musivum*. Quest'ultimi, a fondo chiaro e con cornice dentellata a tessere nere o rosse e bianche, mostrano quasi tutti un cavallo associato a una celebre immagine del mito o del pantheon classico oppure a scene di vita quotidiana o di vario genere. Altri disposti lungo i bordi ritraggono putti colti in scene di *venationes*.

Il pavimento (lung. 12,12 m; largh. 9,08 m) ha subito già in antichità alcuni interventi di restauro in *opus sectile* o con la collocazione di lastre di marmo che hanno modificato la regolarità del motivo a scacchiera.

Il pannello con la scena della fuga da Troia è il n° 11.

Largh. 0,60 m; lung. 0,60 m.

Benché sia quasi completamente integro, presenta piccole lacune visibili soprattutto sul volto e il corpo di Enea, di Anchise e nel piede destro di Ascanio. Il cavallo alle loro spalle risulta danneggiato alla base del collo e sulla sommità della testa. La cornice dentellata con tessere rosse e bianche è rovinata nel margine e negli angoli superiori.

Enea, simile a condottiero romano, incede verso destra portando in salvo sulla spalla sinistra l'anziano padre Anchise, *capite velato* e con la cista dei Penati, e Ascanio, simile a un pastore frigio e con *pedum*, tenuto per la mano sinistra.

In secondo piano un cavallo dal manto bruno incede verso destra come i tre Troiani. Sul capo si conservano tracce del pennacchio verde o di un ramo, mentre sul muso è attaccata l'imbrigliatura con le briglie. Sulla coscia della zampa posteriore destra porta le lettere A L A / F I della marchiatura.

Tra la seconda metà del III sec. d.C. e l'inizio del IV sec. d.C.

DARDENAY 2012 b, p. 230, n° E73; DARDENAY 2010, p. 206; SPANNAGEL 1999, p. 383, n° A62; NICOLET, BESCHAOUCH 1991, pp. 471 ss.; CANCIANI 1981 a, p. 388, n° 100; DUNBABIN 1978, pp. 95-96 e 252, n° 33; fig. J; tavv. XXXII-XXXIII, figg. 84-86; BROMMER 1976, p. 21, n° 17; SALOMONSON 1965, pp. 65-66, n° 6, tav. XLVI, fig. 2; PICARCD 1965, pp. 81-83.



*Rilievo*

**L'altare funerario di *Petronia Grata* da Acqui Terme**



(CADARIO 2001, pp. 161-164, figg. 8-11)

Torino. Museo di Antichità, inv. n° 535.

Da *Aquae Statiellae*, odierna Acqui Terme.

H. 0,84; largh. 0,57 m; prof. 0,37 m.

Marmo.

L'iconografia della fuga di Enea da Troia appare in uno dei lati dell'ara funeraria di Petronia Grata e della madre. Il pannello della nostra immagine, inserita come tutte le altre raffigurazioni all'interno di una cornice decorata con motivo vegetale, è privo dell'angolo superiore sinistro del bordo. Il volto di Anchise e Ascanio è abraso, mentre manca quello di Enea. Sul lato frontale del

monumento si legge l'iscrizione funeraria: *Petronia L(uci) l(iberta) / Grata sibi et / Petroniae L(uci) l(ibertae) / Gratae matri / t(estamento) f(ieri) i(ussit)*.

Al centro di un pannello laterale Enea, vestito come un soldato privo di elmo, incede verso destra portando in salvo sulla spalla sinistra Anchise, *capite velato* e con la cista dei Penati, e tenendo con la mano destra per il braccio sinistro Ascanio, simile a pastore frigio con *pedum*. Negli altri lati dell'ara sono rappresentati episodi ascrivibili alla saga di Eracle. Nel pannello frontale, sotto l'iscrizione funeraria, è raffigurato, davanti a uno sfondo naturale, il rapimento di Ila da parte di una ninfa, mentre si china per riempire una brocca con la mano destra.

Nel retro dell'altare è raffigurata Esione incatenata sotto la minaccia di un piccolo *ketos* di profilo destro le si aizza contro digrignando i denti. A destra è visibile la clava e la *leonté* di Ercole, allusioni al liberatore della giovane.

Nell'ultimo lato è ritratto verosimilmente Eracle che sradica un albero per sostituire il remo della nave Argo nel corso della spedizione degli Argonauti nella Colchide. In basso a destra, in secondo piano, si intravede la *leonté*.

Prima metà del II sec. d.C.

DARDENAY 2012 b, pp. 39 e 226, n° E59, fig. 30; DARDENAY 2010, p. 171; CADARIO 2001, pp. 161-162, figg. 8-11; SPANNAGEL 1999, pp. 374-375, n° A27; ZANKER 1989, pp. 223-224, fig. 163; FROVA 1986, pp. 173-176; AICHHOLZER 1983, n° 18; CANCIANI 1981 a, p. 389, n° 115; NOELKE 1976, tavv. 46-47, figg. 1 e 2; BROMMER 1976, p. 21, n° 18; FUCHS 1973, fig. 28; MANINO 1952-1953, pp. 33-39, fig. 2; *Mostra augustea della romanità. Bimillenario della nascita di Augusto* (Catalogo Mostra Roma 1938), Roma 1938, p. 30, n° 18; HEYDEMANN 1879, pp. 35-36; CIL 5, 7521.

## Frammento di Wien



(KENNER 1961-1963, p. 45, fig. 24)

Wien. Collezione dell'Università, inv. 527.

Acquistato a Roma dal commercio antiquario. Donato da J. Hollitzer nel 1889 all'Università di Wien.

H. 0,26 m; largh. 0,20 m; prof. 0,12 m.

Marmo bianco di consistenza fine.

Conservati il busto e il braccio sinistro di Enea e gran parte della figura di Anchise, che è privo della sommità del capo, del braccio destro e dei piedi.

Enea, simile a condottiero romano, trasporta sulla spalla sinistra l'anziano padre Anchise che, *capite velato* e con la cista dei Penati in grembo tenuta con la sola mano sinistra, è inclinato verso destra verosimilmente per tenersi alla spalla o al collo del figlio.

Prima metà del II sec. d.C.

DARDENAY 2012 b, pp. 39 e 226, n° E60, fig. 31; SPANNAGEL 1999, p. 375, n° A28; AICHHOLZER 1983, p. 27, n° 14, fig. 22; CANCIANI 1981 a, p. 389, n° 117; NOELKE 1976, p. 426; BROMMER 1976, p. 21, n° 7; KENNER 1961-1963, pp. 44-45, n° 13, fig. 24; IHM 1892, pp. 70-71.

### Stele funeraria da *Intercisa* («*Intercisa 1*»)



(ERDÉLYI 1934, p. 50, fig. 59)

Budapest. Magyar Nemtzei Muzeum, inv. 27/1903,2.

Da *Intercisa* (*Pannonia*). Scoperto nel 1903.

H. 1,24 m; largh. 1,02 m; prof. 0,25.

Materiale sconosciuto.

Pannello quadrangolare delimitato da una doppia cornice. È danneggiato ampiamente nell'angolo superiore sinistro e presenta numerose sbrecciature sui lati della cornice. La superficie è corrosa. Nella parte destra del lato superiore sembra incisa un'iscrizione funeraria di non facile lettura.

Enea, simile a un condottiero romano, avanza verso destra mentre volge lo sguardo indietro in direzione di Ascanio che, simile a pastore frigio e con *pedum*, conduce per mano. Allo stesso tempo porta, il padre Anchise, *capite velato*, seduto sulla sua spalla sinistra con la cista dei Penati.

II sec. d.C.

DARDENAY 2012 b, p. 225, n° E55; DARDENAY 2010, pp. 171-173, fig. 84; SPANNAGEL 1999, p. 371, n° A18; CANCIANI 1984, p. 161; AICHHOLZER 1983, pp. 27-28, n° 17; CANCIANI 1981 a, p. 389, n° 116; NOELKE 1976, pp. 426, 434-435 e 437, tav. 47, fig. 2; BROMMER 1976, p. 21, n° 14; FUCHS 1973, p. 629, fig. 28; ERDÉLYI, FÜLEP 1954, p. 256, n° 183, tav. LXII, fig. 3; MANINO 1952-1953, pp. 42-43, fig. 5; ERDÉLYI 1934, pp. 50-51 e 198, fig. 59; KING 1933, p. 70, n° 2, tav. XI, fig. 1; REINACH 1912 I, p. 120, fig. 1.

**Frammento di rilievo da *Intercisa* («*Intercisa 2*»)**



(ERDÉLYI 1934, p. 49, fig. 58)

Székesfehérvár (Ungheria). Istvan Kiraly Muzeum, inv. 8030.

Da Dunapentele, *Intercisa* (*Pannonia*). Scoperta nel 1930.

H. 0,83 m; largh. 0,54 m.

Calcare.

Grande frammento mutilo dei lati destro e sinistro e della parte superiore che presenta un taglio curvilineo per tutta la sua lunghezza. Nel lato inferiore si notano due incavi profondi di forma oblunga in corrispondenza dei piedi di Enea. Si conservano quasi interamente la figura di Enea, di cui manca la gamba e il braccio di destra, e Anchise, privo della testa.

Enea, barbato e simile a un condottiero romano, incede verso destra con un'ampia falcata mentre regge Anchise assiso sulla spalla tenendolo per i piedi con la mano e si volta alle sue spalle verso cui allunga il braccio destro per afferrare Ascanio non più conservato.

Anchise è assiso sulla sua spalla sinistra di tre quarti e porta la cista dei *sacra troiana* in grembo tenendola con ambo le mani. Indossa un'ampia tunica che gli avvolge l'intero corpo e, probabilmente, anche un mantello che gli copriva il capo.

Prima metà del II sec. d.C.

DARDENAY 2012 b, pp. 15 e 224, n° E54, fig. 3c; DARDENAY 2010, pp. 171-173; SPANNAGEL 1999, p. 374, n° A25; AICHHOLZER 1983, pp. 27-28, n° 16; NOELKE 1976, p. 427; ERDÉLYI, FÜLEP 1954, p. 256, n° 184, tav. LXII, fig. 4; ERDÉLYI 1934, pp. 49-50 e 198, fig. 58.



## Frammento di un sarcofago a colonne da *Ancyra*



(LAWRENCE 1951, pp. 152-153, fig. 4)

Ankara. Museo di Ankara, 3029.

Da *Ancyra*.

H. 0,63 m; largh. 0,61 m.

Marmo bianco e giallo.

Si conserva un frammento di grandi dimensioni appartenuto a un sarcofago a colonne. Un architrave decorato a palmette, con *astragalus* e *kymation* lesbico è sostenuto da due colonne scanalate a spirale sormontate da un capitello ionico. Il gruppo statuario è privo della figura di Ascanio, posto a sinistra. L'eroe troiano è privo di entrambe le braccia e delle gambe. I volti dei due personaggi sono danneggiati.

Enea, somigliante a condottiero romano, incede verso destra mentre si volta indietro e porta, allo stesso tempo, assiso sulla sua spalla sinistra Anchise che, *capite velato* e con la cista dei Penati, si regge con la mano destra sulla sua spalla.

160-180 d.C.

DARDENAY 2012 b, p. 225, n° E57; SPANNAGEL 1999, pp. 370-371, n° A16; AICHHOLZER 1983, p. 27, n° 19, fig. 27; CANCIANI 1981 a, p. 389, n° 114; NOELKE 1976, p. 427; BROMMER 1976, p. 21, n° 10; LAWRENCE 1951, pp. 152-153, fig. 42.

*Statue-rilievo*

**Rilievo da Colonia Claudia ara Agrippinensium («Köln 1»)**



(NOELKE 1976, tav. 37)

Bonn. Rheinisches Landesmuseum, inv. 8731.

Da Köln, tra l'angolo della Händel e Richard-Wagnerstraße.

H. 0,88 m.

Calcare.

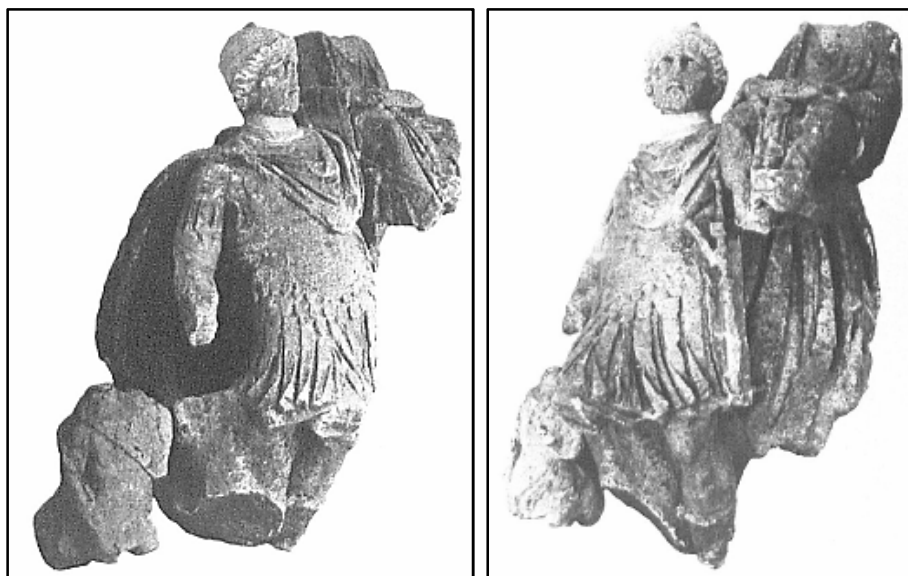
Tutte e tre le figure mancano della testa. Ascanio è privo del braccio sinistro, Enea quasi completamente del destro, del quale rimane solo la giuntura con la spalla, e Anchise del sinistro. Le gambe di Ascanio ed Enea sono mutilate sotto il ginocchio. I mantelli dei primi due sono in parte danneggiati, il *pedum* del giovane non ha la parte superiore e la spada del padre non ha la punta.

Enea, simile a un condottiero romano, incede in avanti trasportando sulla spalla sinistra l'anziano padre Anchise con la *cista* dei Penati e conducendo per la mano destra il figlio Ascanio via dalla distruzione di Troia.

Intorno alla metà del II sec. d.C.

DARDENAY 2012 b, p. 227, n° E64; DARDENAY 2010, pp. 172-173; SPANNAGEL 1999, p. 365, n° A1; KEMPCHEN 1995, pp. 204-206, n° 71; AICHHOLZER 1983, pp. 26-27, n° 6, fig. 18; CANCIANI 1981 a, p. 390, n° 151; NOELKE 1976, pp. 410-411, n° 1, tav. 37; BROMMER 1976, p. 21, nn° 1 e 4; FUCHS 1973, tav. 57, fig. 29; GALINSKY 1969, pp. 168-169, tav. 37; DOHRN 1967-1968, p. 99, tav. 29, fig. 3; SCHAUBURG 1960, p. 185, nota 86; ESPERANDIEU 1922, p. 399, n° 6535.

**Statua da *Colonia Claudia ara Agrippinensium* che sormonta il monumento funerario di *Lucius Poblicius* («Köln 2»)**



(NOELKE 1975, tav. 38, figg. a e c)

Köln. Römisch-Germanisches Museum, inv. 566.

Da Köln, trovato nella Chlodwigplatz.

H. 0,89 m.

Calcare.

Le teste di Ascanio e di Anchise fin dalla scoperta risultano mancanti. La testa di Enea e parte del braccio destro sono andate perdute durante la II Guerra Mondiale. Ascanio è privo del braccio sinistro e degli arti dal ginocchio, Enea dell'intera gamba destra e di parte della sinistra e Anchise dei piedi. Forti smussature sul volto, sul mantello e sulla spada di Enea, sulle mani di Anchise e sulla veste, sulla mano e sulle braccia di Ascanio. Nella ricostruzione proposta nel Museo di Köln il gruppo statuario è stato collocato come acroterio sulla sommità del monumento funerario di L. Poblicio.

Enea, simile a un condottiero romano, incede verso destra trasportando sulla spalla sinistra l'anziano padre Anchise con la cista dei Penati e conducendo per la mano sinistra il figlio Ascanio.

Seconda metà del II sec. d.C.

DARDENAY 2012 b, p. 227, n° E63; DARDENAY 2010, pp. 172-173; SPANNAGEL 1999, p. 365, A2; KEMPCHEN 1995, pp. 206-207, n° 72; AICHHOLZER 1983, pp. 26-27, n° 5, fig. 17; CANCIANI 1981 a, p. 390, n° 149; NOELKE 1976, pp. 411-412, n° 2, tavv. 38-39; BROMMER 1976, p. 21, n° 3; PRECHT 1975, pp. 68-69, fig. 24; FUCHS 1973, p. 629, nota 66; GALINSKY 1969, p. 168, tav. 125; LA BAUME 1971, p. 376, tav. XI; SCHAUBURG 1960, p.185, nota 86; ESPERANDIEU 1922, p. 398, n° 6534.



## Rilievo da *Gorsium*



(NOELKE 1976, tav. 47, fig. 1)

Szekesfeherzvar. Istvan Kiraly Muzeum, inv. 2853.

Da *Gorsium* (Tác Fövenypusztá), Pannonia.

H 0,63.

Calcare.

Il gruppo è privo della parte superiore cosicché sia Enea sia Anchise sono acefali.

Al centro Enea, simile a un condottiero romano, trasporta sulla spalla sinistra Anchise, *capite velato* e con la cista dei Penati, mentre conduce con la destra Ascanio, simile a un pastore frigio con *pedum*, stretto per il polso sinistro.

Seconda metà del II sec. d.C.

DARDENAY 2012 b, pp. 40 e 225, n° E56, fig. 33; DARDENAY 2010, pp. 171-173, fig. 85; SPANNAGEL 1999, p. 369, n° A10; CANCIANI 1981 a, p. 390, n° 154; NOELKE 1976, tav. 47, fig. 1; BROMMER 1976, p. 21, n° 8; GALINSKY 1969, pp. 168-169, fig. 128; THOMAS 1955, pp. 97-98, n° 7, tav. 26, fig. 3; ERDÉLYI 1934, pp. 51 e 198, fig. 60.

**Testa da Colonia Claudia ara Agrippinensium (Köln)**



(NOELKE 1976, tav. 40, figg. a-b)

Köln. Römisch-Germanisches Museum, già conservato al Wallraf-Richartz Museum; inv. 25,185.

Da Köln, trovata nella Luxemburgerstraße.

0,23 m.

Calcare.

È posseduta soltanto una testa con parte del collo che è stata indentificata in quella di Enea. Essa ha ancora parte dell'elmo con il pennacchio. E' smussata sui capelli disposti in fronte, sul naso e sulla bocca. Segni di corrosione su quasi tutta la superficie.

Sul capo rivolto verso destra Enea ndossa un elmo di tipo corinzio dal quale spuntano sulla fronte i capelli ricci.

Intorno all'ultimo quarto del II sec. d.C.

SPANNAGEL 1999, p. 366, n° A4; KEMPCHEN 1995, p. 210, n° 77; AICHHOLZER 1983, pp. 26-27, n° 7; NOELKE 1976, p. 412, n° 3, tav. 40; DOHRN 1967-1968, p. 99; F. FREMERSDORF, *Neue Inschriften und Skulturen aus Köln*, in *Germania* X, 2, 1926, pp. 115-116, fig. 2; IHM 1892, pp. 66-72, tavv. VII-IX.

**Rilievo da *Colonia Claudia Ara Agrippinensium* («Köln 3»)**



(NOELKE 1976, tav. 41, fig. 1 a)

Köln. Römisch-Germanisches Museum, inv. 744.

Da Köln, scoperta nella Luxemburgerstraße.

H. 0,78 m.

Calcare.

Perduta la testa di Ascanio e di Anchise, durante la II Guerra Mondiale anche la testa di Enea. Assenti anche il braccio destro fino alla spalla, entrambe le gambe, delle quali la destra fino alla giuntura, e la gran parte del *paludamentum* di Enea. Ascanio è privo del braccio sinistro e delle gambe e Anchise dei piedi. La superficie è corrosa.

Enea, barbato e somigliante a condottiero romano con un elmo di tipo corinzio, trasporta sulla sua spalla sinistra Anchise, *capite velato* e con la cista dei Penati. In basso, a destra, si conserva il corpo di Ascanio condotto per la mano sinistra dal padre.

Forse intorno agli inizi del III sec. d.C.

DARDENAY 2012 b, pp. 228-229, n° E66; DARDENAY 2010, pp. 172-173; SPANNAGEL 1999, p. 366, n° A3; KEMPCHEN 1995, pp. 207-208, n° 73; AICHHOLZER 1983, pp. 26-27, n° 8; CANCIANI 1981 a, p. 390, n° 150; NOELKE 1976, p. 413, n° 4, tav. 41, fig. 1; BROMMER 1976, p. 21, n° 2; DOHRN 1967-1968, p. 99; ESPERANDIEU 1922, p. 400, n° 6537.

## Rilievo da Stuttgart Bad-Cannstatt



(NOELKE 1976, tav. 41, figg. 2 a-b)

Stuttgart. Württembergisches Landesmuseum, inv. RL 47a.

Da Stuttgart Bad-Cannstatt, trovato nel campo funerario del corpo ausiliario a Château nel 1907.  
H. 0,50 m.

Arenaria.

Si conservano diversi frammenti ritenuti del gruppo della fuga di Enea da Troia. Un frammento era il braccio destro di Ascanio, altri due coerenti tra loro al busto e alle cosce di Enea, ma quello inferiore è andato perduto durante la II Guerra Mondiale. Un altro frammento apparteneva alla parte superiore della figura di Anchise. Le superfici sono fortemente corrose.

Enea, somigliante a un condottiero romano, trasportava sulla spalla sinistra Anchise, *capite velato* e con i *sacra*, e conduceva per mano il figlio Ascanio, di cui rimane una limitata traccia dietro la sua coscia destra.

Seconda metà del II sec. d.C.

DARDENAY 2012 b, p. 227, n° E65; DARDENAY 2010, pp. 172-173; SPANNAGEL 1999, p. 368, n° A9; KEMPCHEN 1995, p. 209, n° 75; AICHHOLZER 1983, pp. 26-27, n° 9; CANCIANI 1981 a, p. 390, n° 153; NOELKE 1976, p. 413, n° 5, tav. 41, figg. 2 a-b; BROMMER 1976, p. 21, n° 15; SCHAUBENBURG 1960, p. 185, nota 86; ESPERANDIEU 1931, p. 353, n° 550.

## Rilievo da *Colonia Augusta Treverorum*



(NOELKE 1976, tav. 42, fig. 2)

Trier. Rheinisches Landesmuseum, inv. 02,18.

Da Trier, presso il lato sud del campo funebre a Sud di St. Matthias.

H. 0,53 m.

Arenaria.

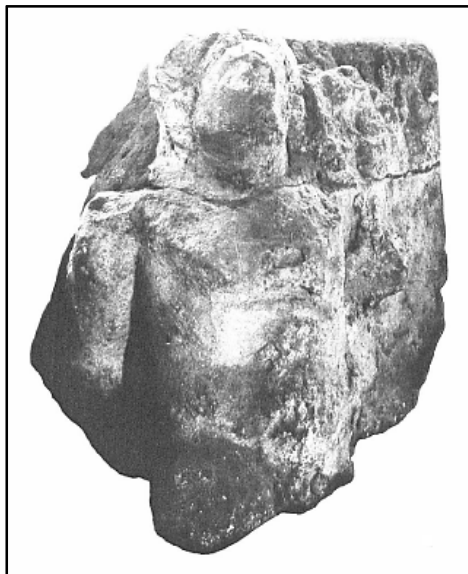
Sono conservati la parte superiore del corpo di Enea, con la giuntura della spalla e parte del braccio destro, e la parte inferiore destra del corpo di Anchise.

Enea indossa il *paludamentum*, che gli copre parte del petto, e verosimilmente una corazza anatomica. Sulla sua spalla è Anchise avvolto dentro il mantello.

Tra la seconda metà del II sec. e l'inizio del III sec. d.C.

SPANNAGEL 1999, p. 369, n° A11; KEMPCHEN 1995, p. 209, n° 76; CANCIANI 1981 a, p. 390, n° 152; NOELKE 1976, p. 413, n° 6, tav. 42, fig. 2; BROMMER 1976, p. 21, n° 16; ESPERANDIEU 1915, p. 308, n° 5122.

## Rilievo da Altrip



(NOELKE 1976, tav. 42, fig. 1)

Speyer. Historisches Museum der Pfalz. Numero di inventario non conosciuto.

Da Altrip, forse fu trasferito da Worms o da Ladenburg per essere inglobato nelle mura di una fortezza tardo-romana.

H. 0,62 m.

Arenaria.

Si conservano soltanto due grandi frammenti di cui uno apparteneva di sicuro a una figura maschile.

Una figura maschile forse con un mantello allacciato sulla spalla destra e con una corazza. Sulla sua spalla sinistra sembra che possa essere seduta un'altra figura.

Datazione non meglio definita a causa dello stato di conservazione.

SPANNGEL 1999, p. 368, n° A8; KEMPCHEN 1995, p. 208, n° 74; NOELKE 1976, p. 414, tav. 42, fig. 1; ESPERANDIEU 1922, pp. 75-76, n° 5991.

## ANALISI

### *Storia degli studi*

La documentazione iconografica della fuga di Enea, Anchise e Ascanio da Troia, che consta di numerose raffigurazioni nei vari generi artistici nell'arte antica, ha avuto maggiore fortuna negli studi moderni soprattutto nell'ambito romano.

Sono fondamentali innanzitutto per l'individuazione, la conoscenza e l'interpretazione delle raffigurazioni antiche relative alla nostra iconografia le voci<sup>14</sup> concernenti l'eroe troiano redatte da R. Wörner<sup>15</sup>, O. Rossbach<sup>16</sup>, F. Canciani<sup>17</sup>, N. Horsfall<sup>18</sup> ed E. Simon<sup>19</sup>, nelle enciclopedie *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, *Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, *Enciclopedia virgiliana* e *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae*.

Sempre a livello generale si deve segnalare il saggio di W. Fuchs, *Die Bildgeschichte der Flucht des Aeneas*, che, pubblicato nel 1973 all'interno dell'ANRW, tratteggia, partendo in particolare dallo studio sulla ceramica attica di K. Schauenburg, l'evoluzione dell'iconografia della fuga dal suo passaggio dall'arte greca a quella etrusca e poi romana nella quale assunse un valore tale da costituire la base ideologica dell'imperialismo dei Romani.

Si possono affiancare a quest'ultimo anche i contributi *Questioni di iconografia* di R. Cappelli<sup>20</sup> e *Rom und Troia. Der Mythos von den Anfängen bis in die römische Kaiserzeit* di E. Simon<sup>21</sup> rispettivamente nei cataloghi delle mostre curate da A. Carandini e R. Cappelli (edd.), *Roma. Romolo, Remo e la fondazione della città* (Milano 2000) e da J. Latacz (ed.), *Troia. Traum und Wirklichkeit* (Stuttgart 2001).

Basilari per la comprensione dell'iconografia in età romana sono gli studi di P. Zanker sull'arte augustea, primo fra tutti *Augusto e il potere delle immagini* (Torino 1989). Lo studioso tedesco intravede nell'immagine della fuga di Enea da Troia con l'anziano padre, il figlio e i *sacra*, che fu replicata in numerose forme artistiche dalla fine del I sec. a.C., uno dei simboli che esaltavano l'avvento di una nuova epoca con il Principato di Augusto, che affondava le proprie radici nelle

---

<sup>14</sup> Si veda, però, anche CASTAGNOLI 1959, pp. 339 ss.; HECKEL 1996, cc. 334 ss.

<sup>15</sup> WÖRNER 1884-1886 a, cc. 158 ss.

<sup>16</sup> ROSSBACH 1894, cc. 37 ss.

<sup>17</sup> CANSANI 1981 a, pp. 381 ss.; CANSANI 1985, pp. 231 ss.

<sup>18</sup> HORSFALL 1985, pp. 221 ss.

<sup>19</sup> SIMON 2009 a, pp. 34 ss.

<sup>20</sup> CAPPELLI 2000 a, pp. 151 s.

<sup>21</sup> SIMON 2001, pp. 159-161.

origini troiane del popolo e della città di Roma: l'eroe troiano è «*un nume tutelare del nuovo Stato ed è la sua pietas eroica verso il padre e gli dei ad apparire in piano*»<sup>22</sup>.

In tal senso l'iconografia della fuga era stata recuperata da Ottaviano all'indomani della morte di Cesare e fu riprodotta dietro suo impulso su ogni tipo di monumento e soprattutto nel gruppo statuario che, descritto da Ovidio<sup>23</sup>, andò a ornare l'abside nord-orientale del foro dedicato dal *princeps* a *Mars Ultor* nel 2 a.C. Qui, secondo i disegni della propaganda augustea, Enea era in relazione con Romolo con gli *spolia opima*, posto di fronte a lui nell'altra abside della piazza<sup>24</sup>.

Secondo Zanker<sup>25</sup> al significato politico-dinastico se ne aggiungevano, o sovrapponevano oppure sostituivano, degli altri quando l'iconografia era realizzata sotto commissione municipale o privata: poteva manifestare simpatia politica e consenso verso la casa imperiale da parte delle *élites* locali, in special modo nei luoghi di riunione nelle città, nonché un'allegoria della devozione filiale e religiosa, soprattutto nell'ambito funerario.

L'esemplare augusteo sembra così il prototipo cui si rifanno, dalla prima età imperiale, tutte le committenze successive di ambito pubblico e privato a livello artistico o ideologico. Le prime testimonianze di questa iconografia risalgono, tuttavia, all'arte greca<sup>26</sup>.

La ceramica attica, datata tra il VI-V sec. a.C. e scoperta prevalentemente nelle città etrusche, è stata analizzata per la prima volta nel 1960 da K. Schauenburg in *Äneas und Rom* (in *Gymnasium* 67). Egli stila una catalogazione di cinquantotto vasi, distinti tra figure nere e rosse, evidenziandone in generale i paradigmi artistici utilizzati e offrendo una prima spiegazione iconologica della fuga e della figura di Enea per i committenti etruschi nel tentativo di individuare le originarie motivazioni che furono alla base dell'adozione dell'iconografia da parte dei Romani.

In articolo del 1980 S. Woodford e M. Loudon hanno esaminato l'immagine assieme a quella contemporanea di Aiace che trasporta il corpo di Achille esanime. Scoprono stringenti analogie di carattere compositivo tra le due benché abbiano origini differenti.

M. Mangold ha preso in considerazione nella sua monografia *Kassandra in Athen. Die Eroberung Trojas auf attischen Vasenbildern* (Berlino 2000), dedicata all'iconografia di Cassandra e

---

<sup>22</sup> ZANKER 1989, p. 215.

<sup>23</sup> OV. *Fast.* 5, 563 ss.: «*Hinc videt Aenean onoratum pondere caro...*», ma anche OV. *Fast.* 4, 37-38 e *Met.* 13, 624-625.

<sup>24</sup> ZANKER 1989, pp. 208 ss.

<sup>25</sup> *IBIDEM*, pp. 255 ss. e 290 ss.

<sup>26</sup> Si ricordi che appare anche in una delle metope (lato nord) del Partenone. Qui Enea conduce Anchise ed è assistito dalla madre Afrodite. F. BROMMER 1967, p. 54, n° 28, tav. 119; BERGER, 1986, pp. 44 ss., tav. 26. Documentazione completa in CANCIANI 1981 a, pp. 386-388, nn° 59-93 e 390, nn° 155-156; SIMON 2009 a, p. 34, n° add. 3.



alle scene relative alla fine di Troia sulla ceramica attica, anche la raffigurazione della fuga di Enea, Anchise e Ascanio. Ella riprende la catalogazione di Schauenburg e l'approfondisce con ulteriori vasi individuando otto gruppi sotto i quali si possono suddividere le immagini della scena.

Più di recente il contributo *Diffusione e ricezione dell'immagine di Enea in Occidente* di A. Pontrandolfo<sup>27</sup> ha ripreso questo tipo di esame sulla ceramica con il fine di spiegarne ulteriormente gli schemi sottesi alla realizzazione figurata, i meccanismi di diffusione, il processo di adozione e il significato dell'iconografia greca per i committenti etruschi.

A riguardo della produzione figurata vascolare si cita, infine, il saggio di T. Morard, *Les Troyens a Metaponte* (Mainz am Rhein 2002), sullo studio dei frammenti di un cratere apulo (IV sec. a.C.) con un'insolita rappresentazione della scena della fuga.

Per l'episodio della fuga di Enea, Anchise e Ascanio da Troia riprodotto su una metopa del lato settentrionale del Partenone si è preferito una trattazione essenziale esponendo alcune osservazioni, tra gli altri, di C. Praschnicker<sup>28</sup>, uno dei primi a effettuare uno studio sistematico e critico dei rilievi, F. Brommer<sup>29</sup> e C. Berger<sup>30</sup>, autori di importanti sintesi dei precedenti studi di riferimento.

È da ricordare inoltre l'articolo di W. Fuchs, *A late Hellenistic Group of Aeneas und Anchises* in *AJA* del 1968, su un gruppo marmoreo di Coe. Questo, datato nell'età tardo-ellenistica, era stato interpretato dapprima come due giovani che giocano<sup>31</sup> oppure Eracle che porta via dall'Ade Plutone<sup>32</sup>. Tuttavia secondo Fuchs ritrae l'eroe troiano che mette in salvo il padre in base al confronto con le raffigurazioni della ceramica greca. Infatti rispettando la tradizione classica e replicando un originale della metà del II sec. a.C., riproduce l'iconografia dell'eroe troiano in fuga e il padre sul dorso ed è coerente con lo spirito del tempo considerata la posizione emergente di Roma anche agli occhi dei Greci<sup>33</sup>.

Relativamente alla documentazione ascritta all'arte etrusca<sup>34</sup> si può ricordare che sono numerosi gli articoli e i saggi riguardanti celebre gruppo di Veio in terracotta che ritrarrebbene Enea e Anchise. Tra questi si ricorda soltanto *Il deposito votivo di Campetti a Veio* di L. Vagnetti (Firenze 1971)

---

<sup>27</sup> PONTRANDOLFO 2007, pp. 7 ss.

<sup>28</sup> PRASCHNICKER 1928.

<sup>29</sup> BROMMER 1967.

<sup>30</sup> BERGER 1986.

<sup>31</sup> LAURENZI 1955-1956, pp. 116 ss., n° 12.

<sup>32</sup> PARIBENI 1960, pp. 3 ss., fig. 4.

<sup>33</sup> FUCHS 1968, pp. 384 s.

<sup>34</sup> Documentazione completa degli esemplari etruschi raffiguranti la fuga da Troia in CANCIANI 1981 a, p. 388, nn° 93 a-96; SIMON 2009 a, p. 35, n° add. 4.

che, oltre a riportare la precedente bibliografia fondamentale sull'opera, riferisce in sintesi la controversia sulla sua esecuzione e datazione<sup>35</sup>.

P. Zazoff<sup>36</sup> in *Etruskische Skarabäen* (Mainz 1968), ha riesaminato una cornalina del V sec. a.C. già studiata da A. Furtwängler<sup>37</sup> e R. Texier<sup>38</sup>, che, al di là delle peculiarità artistiche, fa notare la sostanziale affinità con la ceramica coeva.

Infine si ricordi i saggi di M. Maaskant-Kleibrink *The Arrival of the Aeneas Family, a 6th c. Sculpture-Group*, in *Caeculus* del 1992, e *Bearers of idols: Iphigenia, Kassandra and Aeneas*, negli scritti in onore di M.-L. Vollenweider. Incentrati prevalentemente sul gruppo di Veio, sulla cornalina parigina e sulla numismatica greca e romana, presentano l'ipotesi dell'esistenza di un gruppo statuario greco di età classica, simile a quello della fuga, nelle località che vantavano Enea eroe-fondatore della città e delle loro comunità<sup>39</sup>.

Negli studi dell'arte romana spiccano quattro monografie, due di lingua tedesca e due di lingua francese.

La prima sezione di *Darstellungen römischer Sagen* (Wien 1983) di P. Aichholzer raccoglie e esamina, per la prima volta sotto il profilo mitologico e storico-politico, tutta la documentazione dell'iconografia della fuga degli Eneadi in età romana nota fino a quel tempo.

In *Exemplaris principis. Untersuchungen zu Entstehung und Ausstattung des Augustusforums* (Heidelberg 1999) di M. Spannagel si esaminano le origini e la realizzazione da parte di Augusto del foro intitolato a Marte «vendicatore» soffermandosi diffusamente sulle gallerie dei ritratti dei personaggi del mito e della storia di Roma e prestando particolare attenzione a Enea in fuga da Troia, e a Romolo trionfante, con una completa catalogazione di tutti i documenti romani conosciuti<sup>40</sup>.

Più di recente A. Dardenay ha indagato in due monografie, *Les mythes fondateurs de Rome* (Paris 2010) e *Images des Fondateurs. D'Énée à Romulus* (Paris 2012), il significato politico

---

<sup>35</sup> VAGNETTI 1971, pp. 88-89, n° I; p. 181; tav. XLVIII. Si veda, però, anche M. TORELLI, *Recensioni a L. Vagnetti, Il deposito votivo di Campetti a Veio, Firenze 1971*, in *DArch* VII, 1973, pp. 396-404, che, discostandosi dagli studi precedenti, data il gruppo al IV sec. a.C.

<sup>36</sup> ZAZOFF 1968, pp. 41-43, n° 44, tav. 14.

<sup>37</sup> A. FURTWÄNGLER, *Antike Gemmen*, Leipzig 1900.

<sup>38</sup> TEXIER 1939, pp. 12 ss.

<sup>39</sup> MAASKANT-KLEIBRINK 1992, pp. 125 ss.; MAASKANT-KLEIBRINK 1997, pp. 23 ss.

<sup>40</sup> SPANNAGEL 1999, pp. 90 ss. e 365 ss.

dell'iconografia della fuga e la sua portata, ancora una volta anche assieme a quella di Romolo trionfante con gli *spolia opima*, nel corso dell'età imperiale<sup>41</sup>.

Inoltre, si noti che M. Spannagel e A. Dardenay presentano nuovamente due affreschi scoperti in Francia<sup>42</sup> e un rilievo votivo conservato a Budapest<sup>43</sup> di solito tralasciati nelle trattazioni generali precedenti<sup>44</sup>.

Prima dell'esposizione dei documenti più importanti per generi artisti dell'età romana si deve ricordare che P. Zanker<sup>45</sup>, nella sua ricerca sul foro augusteo a Roma e sul suo apparato decorativo (*Forum Augustum*, Tübingen 1969), ha interpretato alcuni frammenti come appartenenti al gruppo statuario ubicato nell'abside nord-orientale e, in particolare, ha identificato il viso di un giovane ragazzo in Ascanio.

Nel campo della statuaria sono interessanti le scoperte e gli studi J. L. Barrea e W. Trillmich a proposito del gruppo marmoreo di Mérida (*Emerita Augusta*, seconda metà del I sec. d.C.) a decorazione del foro cittadino<sup>46</sup> e di K. T. Erim sul rilievo (seconda metà del I sec. d.C.) del portico sud del *Sebasteion* ad *Aphrodisia* in cui Enea con il padre e il figlio è protetto dall'alto dalla madre Venere<sup>47</sup>.

Nel campo del rilievo figurato spiccano le ricerche di A. Sarduska<sup>48</sup>, A. Rouveret<sup>49</sup>, N. Horsfall<sup>50</sup> e più di recente N. Valenzuela Montenegro<sup>51</sup> sulla controversa interpretazione e sulla datazione della celebre *Tabula iliaca capitolina* con scene dell'*Ilioupersis*, riferite solitamente a Stesicoro di Himera, tra le quali la fuga di Enea, Anchise e Ascanio che si uniscono a Odisseo nella partenza da Troia.

---

<sup>41</sup> Inoltre, in DARDENAY 2012 b, pp. 14 ss. si offre un'analisi dello schema compositivo alla base delle raffigurazioni della fuga.

<sup>42</sup> SPANNAGEL 1999, p. 383, n° A 61; DARDENAY 2010, p. 28, fig. XVII; pp. 201-202, fig. 109.

<sup>43</sup> *IBIDEM*, pp. 86-88, fig. 27.

<sup>44</sup> Ad eccezione di DE VOS 1991, pp. 120 ss., fig. 11 e SIMON 2009 a, n° add. 5, p. 35 per quanto riguarda un affresco di Strasbourg.

<sup>45</sup> ZANKER 1969, pp. 16-18.

<sup>46</sup> DE LA BARRERA, TRILLMICH 1996, pp. 119 ss.; W. TRILLMICH, *Reflejos del programa estatuario del Forum Augustum en Mérida*, in J. MASSO, P. SADA (edd.), *Actes II Reunión sobre escultura romana en Hispania* (Tarragona 1995), Tarragona 1996, pp. 95-113.

<sup>47</sup> ERIM 1990, p. 118.

<sup>48</sup> SADURSKA 1964, pp. 24 ss.

<sup>49</sup> ROUVERET 1989, pp. 354 ss.

<sup>50</sup> HORSFALL 1979, pp. 25 ss.

<sup>51</sup> VALENZUELA MONTENEGRO 2004, pp. 130 ss. e 143 ss.

M. E. Micheli<sup>52</sup> e R. Cappelli<sup>53</sup> hanno esaminato, invece, un frammento attribuito al fregio della *Basilica Aemilia* e datato nella seconda metà o fine del I sec. a.C.

Infine a proposito della scena della fuga su un altare di Tunisi, dedicato al culto imperiale, M. Rostovtzeff<sup>54</sup>, Poinssot<sup>55</sup> e I. S. Ryberg<sup>56</sup> hanno mostrato le relazioni del monumento con le immagini ufficiali dell'arte augustea, benché sia da datarsi molto probabilmente nella seconda metà I sec. d.C.

Per gli esemplari sulla pittura<sup>57</sup> si evidenziano alcuni studi che riguardano strettamente il nostro lavoro.

Gli articoli di A. Maiuri<sup>58</sup>, O. Brendel<sup>59</sup> e M. de Vos<sup>60</sup> sul frammento di pittura pompeiana nel quale appaiono Enea, Anchise e Ascanio in fuga da Troia sotto sembianze animalesche e con fallo hanno influenzato in modo determinante l'interpretazione dell'immagine, che apparteneva a un fregio di maggiori dimensioni. Secondo i tre studiosi è da intendersi, infatti, come un esempio parodistico dell'iconografia augustea che mirava beffeggiare uomini politici di Pompei che si erano conformati con disinvoltura al nuovo regime di governo.

È forse da aggiungere al nostro catalogo una pittura che, trovata in stato molto frammentario negli anni '70 del XX secolo nella *domus* di Pointffroy a Metz, mostra la scena della partenza dei Troiani<sup>61</sup>.

L'unica immagine della fuga appartenente al genere del mosaico finora conosciuta è descritta innanzitutto da J. W. Salomonson<sup>62</sup> nella pubblicazione del celebre pavimento musivo con cavalli

---

<sup>52</sup> MICHELI 1987, pp. 20 ss., figg. 1-3.

<sup>53</sup> CAPPELLI 1993, pp. 57 ss.

<sup>54</sup> ROSTOVITZEFF 1923/1924, pp. 281 ss.

<sup>55</sup> POINSSOT 1929.

<sup>56</sup> RYBERG 1955, pp. 89-90, tav. 27, fig. 41 c.

<sup>57</sup> Non si dimentichino tuttavia la scena nel ciclo figurato dell'*Ilioupersis* della casa Omerica (o del Criptoportico, 1 6, 2-4), seconda metà del I sec. a.C. (II stile): l'eroe troiano mette in salvo Anchise sotto la protezione del dio Hermes; oppure l'affresco (prima età imperiale) sullo stipite dell'ingresso della *fullonica* di *Fabius Ululitremulus* dove Enea, Anchise e Ascanio sono posti in simmetria con l'immagine di Romolo con gli *spolia opima*, come avveniva nel foro augusteo a Roma. CANCIANI 1981 a, p. 388, nn° 97-98; SPANNAGEL 1999, p. 382, n° A 60 e DARDENAY 2010, pp. 18-19, figg. II-III; pp. 199 s. con bibliografia precedente completa.

<sup>58</sup> MAIURI 1950, pp. 108 ss.

<sup>59</sup> BRENDDEL 1953-1954, pp. 153 ss.

<sup>60</sup> DE VOS 1991, pp. 113 ss.

<sup>61</sup> Per questo documento si veda DARDANEY 2010, p. 202; DARDANEY 2012 b, p. 231, n° E76.

<sup>62</sup> SALOMONSON 1965, pp. 65-66, tav. XLVI, 2.

da corsa affiancati da divinità, personaggi e scene del mito greco e romano dell'*Antiquarium* di Cartagine.

Nell'ambito della documentazione funeraria<sup>63</sup> lo studio più significativo è quello di P. Noelke, *Aeneasdarstellungen in der römischen Plastik der Rheinzone* (in *Germania* 54, 1976). Raggruppa tutti i frammenti statuari trovati in aree funerarie della regione renana e li analizza dal punto di vista stilistico e iconografico datandoli, quando possibile, tra il II e il IV sec. d.C. e interpretandoli come simbolo di *pietas* o *virtus* senza escluderne eventuali significati escatologici.

A proposito dei rilievi dal contesto funebre è da segnalare che M. Cadario<sup>64</sup>, nell'articolo *Primordia Urbis Romae in Piemonte. La Lupa romana e la fuga di Enea nei monumenti funerari*, prende in esame un'ara scoperta nel territorio torinese. In questo monumento l'episodio della fuga dei Troiani, inserito in un ciclo con altre tre scene della leggenda di Eracle, secondo Cadario, manifestava la devozione filiale da parte della committenza.

Altre tre testimonianze a rilievo, in stato frammentario e riferibili a un altro altare di Budapest e sarcofagi di Wien e Ankara, sono state pubblicate rispettivamente da G. G. King<sup>65</sup>, G. Erdélyi<sup>66</sup> H. Kenner<sup>67</sup> e M. Lawrence<sup>68</sup>. Si noti, in particolare, che King aveva ipotizzato per l'altare ungherese, anch'esso associato a un'altra celebre immagine del mito – quella di Bellerofonte in lotta con la chimera – un significato escatologico. Kenner e Lawrence si sono soffermati maggiormente invece sull'aspetto stilistico e sull'esecuzione artistica pur notandone il significato di *pietas* per il defunto.

Infine, si deve menzionare, forse proprio all'interno di questo paragrafo sulla storia degli studi dell'iconografia della fuga di Enea, Anchise e Ascanio da Troia, la nuova interpretazione di un rilievo figurato ipotizzata da T. Gesztelyi e O. Harl<sup>69</sup>.

L'esemplare, proveniente dalle vicinanze di Graz, è stato commentato in passato in diversi modi ma, secondo i due studiosi, vi si dovrebbe scorgere la separazione di Creusa ed Enea. Se accettata questa ipotesi<sup>70</sup>, il rilievo austriaco si porrebbe all'inizio della serie figurata romana<sup>71</sup> del mito di Enea che abbandona Troia per dirigersi verso l'Occidente.

---

<sup>63</sup> Si ricordi anche lo studio sulle scene mitologiche di oltre settanta monumenti funerari delle aree germanica e retica curato KEMPCHEN 1995, pp. 92 ss.; 204 ss., nn° 71-77.

<sup>64</sup> CADARIO 2001, pp. 201 ss.

<sup>65</sup> KING 1933, p. 70.

<sup>66</sup> ERDÉLYI 1934 p. 198.

<sup>67</sup> KENNER 1961-1963, pp. 5 ss.

<sup>68</sup> LAWRENCE 1951, pp. 119 ss.

<sup>69</sup> GESZTELYI, HARL 2000, pp. 123 ss.; GESZTELYI, HARL 2001, pp. 139 ss.

<sup>70</sup> È stata ripresa e accolta favorevolmente in STROCKA 2006, pp. 307 ss.

*La fuga di Enea, Anchise e Ascanio da Troia nella letteratura antica*<sup>72</sup>

Sebbene la fuga di Enea non sia raccontata nei poemi omerici e ciclici, essi riferiscono che l'eroe troiano era destinato a sopravvivere alla fine di Troia e i suoi discendenti avrebbero regnato sul popolo troiano<sup>73</sup>.

Nell'*Ilioupersis* di Arctinos<sup>74</sup> si narra che Enea fuggì sul monte Ida assieme ai suoi compagni convinto dall'uccisione di Laocoonte e di un figlio suo da parte di due serpenti, quando i Troiani banchettavano intorno al cavallo ligneo festeggiando la fine della guerra.

Forse già nel VI sec. a.C. Stesicoro di Himera<sup>75</sup> raccontò l'episodio della sua fuga come appare raffigurata nella *Tabula iliaca capitolina*, scoperta a Bovillae e databile forse in età augustea. In base a questo documento, con le scene finali della caduta di Troia e didascalie che permettono di comprendere gli avvenimenti, si è ipotizzato che nell'opera dello storico siculo l'eroe, dopo aver ricevuto i *sacra* da un troiano inginocchiato identificabile in Pantho, fuoriuscisse da una porta della città e mettesse in salvo l'anziano padre Anchise e il giovane Ascanio in compagnia di un compagno, Miseno, e di Odisseo per salpare verso Occidente (*eis ten Hesperían*).

Ulteriore e maggiormente probabile versione di un simile comportamento sarebbe potuto essere il *Laokoon* di Sofocle<sup>76</sup>. Dopo l'orribile fine dei Laokoontidi, la fuga di Enea, consigliato dal padre Anchise e memore della missione affidatagli dalla madre Afrodite, sarebbe avvenuta prima della caduta e distruzione della città. Egli si recò sul monte Ida assieme alla sua famiglia portando sulle spalle il padre e seguito da gran parte del popolo troiano con l'intenzione di fondare una colonia.

Dionigi di Alicarnasso riferisce anche altre notizie sul ruolo e la posizione di Enea in riferimento al destino di Troia che confermerebbero l'assenza dell'eroe negli ultimi combattimenti in città. Egli

---

<sup>71</sup> La sposa dell'eroe appare nell'arte romana esclusivamente nella *Tabula iliaca capitolina*, nel fregio di un elmo gladiatorio di Pompei e in una miniatura della codice vaticano Cod. lat. 3225. CANCIANI 1981 a, pp. 389 e 392, nn° 112, 127 e 184; BERGER-DOER 1992, p. 130, nn° 40-42. Nell'arte greca è spesso riconosciuta nelle raffigurazioni vascolari attiche (VI-V sec. a.C.) che mostrano la scena della fuga, nella metopa n° 27 (lato nord) del Partenone e su una moneta della città calcidica di Aineia. CANCIANI 1981 a, pp. 386-388, nn° 61-67; 70-73; 75-77; 79-80; 85-88; 90 e 92; BERGER-DOER 1992, pp. 128-130, nn° 1-34 e 36-37. Per la metopa ateniese, BROMMER 1967, pp. 52-53, n° 27, tav. 113; BERGER 1986, pp. 40 ss., tav. 24.

<sup>72</sup> Fondamentali: WÖRNER 1884-1886 a, cc. 158 ss.; ROSSBACH 1894, cc 1010 ss.; CANCIANI 1981 a, p. 381; HORSFALL 1985, pp. 221-229; BRACCESI 2000, pp. 58 ss. L'immagine della fuga da Troia è tratteggiata con un solo verso da Ovidio (*Fast.* 5, 563) nella descrizione del gruppo statuario nell'abside settentrionale del foro di Augusto dedicato a Marte Ultore: «*Hic videt Aenean oneratum pondere caro*».

<sup>73</sup> H., *Il.* 20, 302; *h. Ven.* 196-197. Si veda anche STR. 13 1, 53.

<sup>74</sup> Riferito in PROCL., *Chr.* 241-251.

<sup>75</sup> Sui problemi legati a Stesicoro e alla *tabula infra* pp. 73 ss.

<sup>76</sup> S. Fr. 373 PEARSON. Citato anche in D.H. 1 48, 2.

riporta infatti la testimonianza di Menecrates di Xantos secondo cui, una volta spodestato Priamo, l'eroe avrebbe consegnato la rocca agli Achei per l'odio che covava nei confronti di Paride-Alessandro, che l'aveva lasciato senza onori ed escluso dagli incarichi religiosi, diventando così uno di loro e ottenendo il permesso di conservare i suoi beni<sup>77</sup>.

Secondo altre fonti non meglio specificate da Dionigi, al momento della caduta di Troia, Enea sarebbe stato in realtà sulla costa oppure era a capo di un contingente impegnato in azione belliche in Frigia inviato da Priamo<sup>78</sup>.

La versione destinata a prevalere con la letteratura latina è riportata ancora in particolare da Dionigi di Alicarnasso<sup>79</sup> e prevede che l'eroe abbia continuato a combattere dopo la morte di Ettore e si trovasse nella città quando fu conquistata dai Greci.

Nella notte del crollo di Troia, mentre molti erano stati uccisi nel sonno, Enea, a capo di quei Troiani giunti in soccorso da Dardano e altre città della Troade, resisteva nella piazzaforte contro gli Achei e occupava l'acropoli, dov'erano situati i santuari e gli oggetti sacri troiani. Qui accoglieva quanti erano sopravvissuti all'assalto greco e promuoveva scorrerie clandestine attraverso gli stretti vicoli della rocca per facilitare la fuga degli scampati. Così, con un manipolo di guerrieri, rappresentava l'ultimo baluardo contro gli invasori finché, resosi conto che era vano resistere, non decise che era giunto il momento di mettere in salvo i bambini, le donne, gli anziani, tutti quelli che avrebbero avuto bisogno di tempo per fuggire e i *sacra* facendoli condurre sul monte Ida. Nel frattempo lui stesso con i pochi altri uomini avrebbe frenato i nemici guidati da Neottolemo presso il muro della cittadella fino all'ultimo. Soltanto allora, aperte le porte, Enea condusse via a bordo di cocchi il padre, gli dei patri, tra i quali il Palladio<sup>80</sup>, la moglie Creusa<sup>81</sup>, i figli e ogni altro individuo od oggetto prezioso.

Hellanikos di Lesbo<sup>82</sup> concorda con queste ultime notizie fornite dallo storico mentre Licofrone<sup>83</sup> ricorda che gli Achei consentirono a Enea di lasciare Troia con ciò che riteneva di più caro e l'eroe

---

<sup>77</sup> D.H. 1 48, 3.

<sup>78</sup> D.H. 1 48, 4.

<sup>79</sup> D.H. 1 46, 1-4.

<sup>80</sup> Menzionato esplicitamente in D.H. 1 69, 2-4.

<sup>81</sup> Così chiamata la moglie di Enea in D. H. 3 31, 4. Sulla figura di Creusa ILBERG, 1890-1894, cc. 1427 ss.; CONTICELLO 1959, pp. 929 s.; HEURGON 1984, pp. 930 ss.; BERGER-DOER 1992, pp. 127 s.; HARDER 1999, c. 834. Non è menzionata nei poemi omerici. Secondo Pausania, che la descrive fra le donne troiane prigioniere dei Greci raffigurate da Polignoto nell'*Iloupersis* per la Lesche dei Cnidi a Delfi (10, 26, 1), la sposa dell'eroe troiano si chiamava Euridice in base alla lettura della *Piccola Iliade* e dei *Cypria* (EGF F 22-23 DAVIES). Con quel nome era nota anche a Ennio (*ann.* 1, 36 SKUTSCH).

<sup>82</sup> HELLENIC. *apud* D.H. 1 48, 1 = *FGrH* 4 F 31 JAKOBY.

scelse, perciò, di portare via con sé l'anziano padre e le immagini degli dei patri abbandonando a Troia la moglie e un figlio. Senofonte<sup>84</sup> afferma inoltre che le immagini delle divinità di Troia, avvolte nel mantello, furono portate via forse con il permesso dei Greci oppure che il nobile gesto compassionevole dell'eroe troiano suscitò stima e rispetto da parte dei suoi nemici che gli concedettero di recuperare pure i suoi averi.

Nevio<sup>85</sup> riferisce che Enea e Anchise si allontanarono accompagnati dalle mogli che, in lacrime, si coprivano il capo. Varrone<sup>86</sup> ricorda che i due figli di Enea si chiamavano Ascanio ed Eurybates mentre per Licofrone<sup>87</sup> erano Ascanio ed Euryleon, nati dall'unione dell'eroe con Creusa.

Nel secondo libro dell'*Eneide* Virgilio ha cristallizzato la leggenda della fuga di Enea che la racconta in prima persona quando era ospite di Didone a Cartagine.

Dopo essersi fermato nella città a combattere inutilmente contro i nemici fuoriusciti dal cavallo di legno, ammonito da Ettore apparsogli in sogno e invitato a mettersi in salvo dai Penati<sup>88</sup>, aveva deciso di eseguire l'ordine della madre Venere di partire e di salvare la famiglia<sup>89</sup>. Rientrato a casa Anchise decideva di non seguirlo e di rimanere a Troia per morirvi nonostante le suppliche dei suoi cari. L'effusione di una fiammella sul capo di Ascanio convinceva però l'anziano padre a chiedere a Giove un presagio e immediatamente. Allora una stella cadente passò sul tetto della casa e lo persuase ad abbandonare Troia in fiamme con il figlio<sup>90</sup>.

*«Ergo, age, care pater, cervici inponere nostrae / ipse subibo umeris nec me labor iste gravabit...Mihi parvus Iulus / sit comes et longe servet vestigia coniunx...Tu, genitor, cape sacra manu patriosque penatis...»<sup>91</sup>.*

Poi, secondo la tradizione prevalente<sup>92</sup> e adottata da Virgilio<sup>93</sup>, nel corso della lenta fuga verso il monte Ida, Creusa era rimasta attardata ed era scomparsa quando i suoi cari avevano varcato la porta urbica. Enea, accortosi dell'assenza della sua sposa, aveva affidato Anchise, Ascanio e i Penati ai suoi compagni per andare a cercarla nella città ma, una volta tornato tra le vie troiane in

---

<sup>83</sup> LYC. 1261-1269.

<sup>84</sup> X., *Cyn.* 1, 15.

<sup>85</sup> NAEV. *apud* SERV. *Aen.* 3, 10.

<sup>86</sup> VARR. *Schol. Veron.* su VERG., *Aen.* 2, 717.

<sup>87</sup> LYC., 1263 ss.

<sup>88</sup> VERG., *Aen.* 2, 254 ss.

<sup>89</sup> VERG., *Aen.* 2, 589-620.

<sup>90</sup> VERG., *Aen.* 2, 635-704.

<sup>91</sup> VERG., *Aen.* 2, 707-724.

<sup>92</sup> Questo si comprende anche alla visione della *Tabula iliaca capitolina*. *Infra*, pp. 73 ss.

<sup>93</sup> VERG., *Aen.* 2, 776-789.



fiamme, vi aveva trovato soltanto l'ombra della donna, o un simulacro. Questa gli annuncia che Creusa era stata trasportata via in salvo dalla madre degli dei, o da Afrodite secondo Pausania<sup>94</sup>, e lui sarà destinato, dopo un lungo esilio e un interminabile viaggio, ad approdare nel prospero Occidente dove lo attendono felici avvenimenti e una nuova sposa reale.

LA FUGA DI ENEA, ANCHISE E ASCANIO CON I SACRA DA TROIA NELL'ARTE GRECA ED ETRUSCA

*La ceramica attica*<sup>95</sup>

Le prime testimonianze figurate della fuga di Enea, Anchise e Ascanio da Troia nell'arte greca sono le sessantuno immagini della ceramica attica a figure nere datate tra il 540 a.C. e l'inizio del V sec. a.C. alle quali si aggiungono altre sei su vasi a figure rosse del periodo compreso tra il 500/490 e il 460/450 a.C.<sup>96</sup>

Tre quarti delle figure nere sono concentrati tra il 520 e il 480 a.C.<sup>97</sup> Venti documenti sono stati scoperti in Italia, in particolare in Etruria (da Vulci quattordici) e Sicilia (da Gela 3, da Camarina e Agrigento uno), mentre dall'agorà di Atene soltanto due<sup>98</sup>. L'esemplare più antico è datato intorno al 540 a.C. ed si tratta di un frammento di anfora proveniente da Locri (fig. 1) e attribuito al pittore attico Exekias<sup>99</sup>.

In generale, nella realizzazione di entrambi i tipi di figure è stato ripetuto lo stesso schema iconografico come se fosse frutto di una produzione in serie ma con variazioni che, nell'economia della raffigurazione, risultano di poco significato<sup>100</sup> ma, in alcuni casi, potrebbero far emergere differenti interpretazioni dell'immagine<sup>101</sup>.

K. Schauenburg<sup>102</sup> ha osservato come l'iconografia sia incentrata su Enea e Anchise ai quali si accostano altre figure come fanciulli, donne, guerrieri (questi ultimi su almeno un terzo dei vasi compresi tra la fine del VI e l'inizio del V sec. a.C.<sup>103</sup>) o, più di raro, vecchi. Tra questi personaggi,

---

<sup>94</sup> PAUS. 10, 26, 1.

<sup>95</sup> CANCIANI 1981 a, pp. 386-388 e 399, nn° 59-91 e 155; SIMON 2009 a, p. 34, nn° 58-91 + add. 3.

<sup>96</sup> SCHAUENBURG 1960, pp. 170-181; MANGOLD 2000, p. 63; PONTRANDOLFO 2007, p. 9; DARDENAY 2010, pp. 41-42.

<sup>97</sup> MANGOLD 2000, p. 63; PONTRANDOLFO 2007, p. 9.

<sup>98</sup> *IBIDEM*, pp. 9-10.

<sup>99</sup> WOODFORD, LOUDON 1980, p. 30; MANGOLD 2000, p. 65.

<sup>100</sup> SCHAUENBURG 1960, p. 182; PONTRANDOLFO 2007, p. 11.

<sup>101</sup> Sono numerosi gli esempi. Si veda la nota relativa all'*hydria* di Vivenzio di Nola del pittore Kleophrades. *Infra*, nota 145.

<sup>102</sup> SCHAUENBURG 1960, pp. 182-183. Considerazione condivisa da WOODFORD, LOUDON 1980, pp. 26 e 30-33 e MANGOLD 2000, p. 64; PONTRADOLFO 2007, p. 10.

<sup>103</sup> PONTRADOLFO 2007, p. 10.

che sono caratterizzati poco approfonditamente, s'ipotizza la raffigurazione del giovane figlio di Enea, Ascanio, ma anche della moglie, Eurydice (o Creusa), oppure della madre, Afrodite. È raro vedere l'immagine della fuga dei Troiani completamente isolata oppure anche inserita all'interno di cicli di *Ilioupersis*.

Enea<sup>104</sup> è presentato di solito come un oplita armato: sulla testa calza un elmo corinzio con pennacchio, indossa un corto chitone sopra cui porta la corazza e la clamide mentre le gambe sono protette da schinieri. Spesso ha due lance e di frequente porta uno scudo e una spada, a volte in pugno. Il suo viso è quasi sempre nascosto dall'elmo e se ne intravedono soltanto il naso e gli occhi ma, quando è del tutto visibile, è molto spesso privo di barba<sup>105</sup>. L'eroe è ritratto mentre trasporta sulla schiena Anchise e avanza verso destra.

L'anziano padre<sup>106</sup> è caratterizzato dai capelli bianchi, lunghi o radi, e indossa chitone e *himation*, che gli avvolge il corpo, e regge in mano uno scettro o un semplice bastone oppure un bastone nodoso. Lo si può osservare sia con il capo rivolto all'indietro, talvolta anche con l'intero corpo secondo una postura irrealistica (fig. 2), sia con lo sguardo in avanti.

Secondo K. Schauenburg<sup>107</sup> la direzione della fuga verso destra contraddistingueva, solitamente nell'arte arcaica, la figura del vincitore. Inoltre, la raffigurazione di Anchise sulle spalle di Enea avrebbe potuto trasmettere, per W. Fuchs<sup>108</sup>, un generico valore di speranza nonostante quel tipo di immagine, soprattutto quella con l'anziano completamente aderente al dorso del figlio, evocò il traposto dei cadaveri dei guerrieri dal campo di battaglia, come documentato dall'iconografia di Aiace con il cadavere di Achille sulla schiena<sup>109</sup>.

Questa valutazione in chiave ottimistica del movimento e della direzione dei Troiani non convince, tuttavia, S. Woodford e M. Loudon. Infatti, notando specialmente l'assenza di riscontri tali per ritenerla del tutto esatta e condivisibile, rilevano come gli sconfitti spesso si muovono anche verso la stessa parte dell'avversario che prevale e anche personaggi vittoriosi, come Atena

---

<sup>104</sup> SCHAUBURG 1960, p. 182; WOODFORD, LOUDON 1980, p. 31; MANGOLD 2000, p. 63; PONTRADOLFO 2007, pp. 9-10; DARDENAY 2010, pp. 41-43.

<sup>105</sup> Nel frammento del pittore Exekias era figurato, inoltre, a capo scoperto e con lunghi capelli simile a un *kouros*. MANGOLD 2000, p. 64; PONTRADOLFO 2007, p. 11.

<sup>106</sup> SCHAUBURG 1960, p. 182; WOODFORD, LOUDON 1980, p. 31; MANGOLD 2000, p. 63; PONTRADOLFO 2007, p. 10; DARDENAY 2010, pp. 41-43.

<sup>107</sup> SCHAUBURG 1960, p. 182.

<sup>108</sup> FUCHS 1973, p. 620.

<sup>109</sup> *Infra*, pp. 39-40.

*Promachos* sulle anfore panatenaiche, si spostano verso sinistra, magari per far risaltare soltanto dettagli e attributi del loro abbigliamento<sup>110</sup>.

In base al modo con cui Anchise viene portato in salvo dalla distruzione di Troia da parte di Enea, vale a dire secondo la disposizione delle due loro figure nella realizzazione del gruppo figurato, sulla scorta della descrizione generale di alcuni esemplari fatta da Schauenburg<sup>111</sup>, si possono distinguere dapprima quattro tipi iconografici principali del gruppo:

1) Anchise seduto sulla spalla di Aenea con le gambe a ciondoloni in avanti (per esempio su un'*hydria* del pittore di Berlino e un'anfora da Vulci, ca. 510 a.C.).

2) Anchise che abbraccia Enea intorno al collo con una o entrambe le braccia e unisce le gambe e le piega arrivando con le ginocchia all'altezza dei lombi del figlio così da far risultare la sua postura come rattrappita. Il figlio lo sostiene con una mano che gli afferra le gambe, mentre con l'altra regge le armi (in gran parte della ceramica a figure nere, figg. 3-5, e su una *kylix* a figure rosse da Cerveteri; 510-500 a.C.).

3) Anchise segue a piedi il figlio che lo conduce tenendolo per il polso destro (soltanto su una *lekythos* a fondo bianco del pittore di Byrgos, da Gela; 480-470 a.C., fig. 6).

4) Anchise, che si tiene con un braccio al figlio e ha una gamba distesa rispetto all'altra, è disposto sulla schiena di Enea che lo regge con entrambe le mani sotto l'unico ginocchio piegato (su due crateri a calice a figure rosse, uno da Spina, intorno al secondo quarto del V sec. a.C., fig. 7).

W. Fuchs<sup>112</sup> ha osservato che queste diverse posture assunte da Anchise possono significare principalmente due aspetti della condizione di salute dell'anziano padre di Enea: nei primi due e nell'ultimo tipo iconografico egli sarebbe raffigurato come paralitico, mentre nel terzo sarebbe cieco. Bisogna ricordare, infatti, che nella tradizione letteraria Anchise subì la punizione di Zeus per essersi vantato, nonostante la promessa di silenzio, dell'unione con Afrodite: secondo Sofocle<sup>113</sup>,

---

<sup>110</sup> WOODFORD, LOUDON 1980, p. 40.

<sup>111</sup> Si noti però che Schauenburg non ha stilato una vera e propria classificazione limitandosi a elencare i vasi per tipo di figure e forma ceramica. SCHAUBURG 1960, pp. 178-182. Si veda anche MANGOLD 2000, p. 75.

<sup>112</sup> FUCHS 1973, p. 619.

<sup>113</sup> S. Fr. 344. RADT.

Virgilio<sup>114</sup> e Servio<sup>115</sup> fu colpito da un fulmine e reso paralitico, secondo Teocrito<sup>116</sup> tramandato da Servio, fu accecato ad opera di uccelli<sup>117</sup>.

A. Dardenay<sup>118</sup> rileva, inoltre, che a seconda che lo sguardo di Anchise sia rivolto in avanti oppure alle sue spalle si può scandire nel corso del tempo la produzione vascolare con l'iconografia della fuga: il primo tipo sarebbe stato prevalente nella produzione arcaica dell'immagine per poi convivere assieme all'altro intorno alla fine del VI sec. a.C. e, infine, cedere il passo via via al secondo che è pure l'unico adottato nelle figure rosse nel V sec. a.C.

Una classificazione più dettagliata è stata proposta di recente da M. Mangold che ha catalogato i sessantasette vasi greci distinguendoli per tipo di produzione artistica (figure nere o figure rosse) e, soprattutto, in base alla scena e alla organizzazione sua con ulteriori figure secondarie ha distinto otto gruppi<sup>119</sup>.

Si ricorda in generale che in quattro raggruppamenti il gruppo degli Eneadi è incorniciato da due figure poste simmetricamente a sinistra e a destra<sup>120</sup>. In gran parte dei casi<sup>121</sup> (quattordici vasi della ceramica a figure nere) si tratta di un arciere e di una figura femminile, forse identificabile nella maggior parte dei casi in Eurydice-Creusa, che possono essere sostituiti da un oplita<sup>122</sup> (sei esemplari) oppure da Afrodite<sup>123</sup> (quattro) che, a differenza della sposa dell'eroe, è raffigurata a sinistra della famiglia sua come a proteggerne la fuga. A questa variante di personaggio e di posizione se ne aggiunge, poi, un'ulteriore in un cospicuo numero di vasi (diciannove) con la raffigurazione di un'altra figura femminile al posto del guerriero: anche in questa serie pare probabile di dover identificare entrambe in Creusa e Afrodite<sup>124</sup>.

La studiosa tedesca osserva, inoltre, la possibilità che l'inquadratura del gruppo, mediante la presenza di due personaggi disposti simmetricamente ai suoi fianchi, non sia sempre rispettata a

---

<sup>114</sup> VERG. *Aen.* 2, 647-649.

<sup>115</sup> SERV. *Aen.* 2, 649.

<sup>116</sup> THEOKR. *ap.* SERV. *Aen.* 1, 617.

<sup>117</sup> Oppure fu ucciso secondo Igino (HYG., *F.* 94), mentre per Eustachio (EUST., *Ad Hom. Il.* 12, 98) visse fino a ottant'anni.

<sup>118</sup> DARDENAY 2010, p. 42.

<sup>119</sup> MANGOLD 2000, pp. 64 ss.; 175-184, nn° III, 1-III 67. Una prima catalogazione di cinquantadue vasi sulla base dello schema iconografico della scena in WOODFORD, LOUDON 1980, pp. 26 e 38-39.

<sup>120</sup> MANGOLD 2000, pp. 65-69, nn° III, 6-49.

<sup>121</sup> *IBIDEM*, p. 67, nn° III, 7-20.

<sup>122</sup> *IBIDEM*, p. 68, nn° III 21-26.

<sup>123</sup> *IBIDEM*, p. 68, nn° III, 27-30.

<sup>124</sup> *IBIDEM*, pp. 68-69, nn° III, 31-50.

causa della raffigurazione isolata dei troiani in fuga (su tre) o della presenza di una sola figura femminile che li precede nella corsa guardandosi indietro (su sei vasi)<sup>125</sup>.

Mangold raccoglie, infine, le sei immagini della ceramica attica a figure rosse<sup>126</sup> (prima metà del V sec. a.C.) evidenziando come in quattro casi la fuga di Enea che porta in salvo l'anziano padre e il giovane figlio è accostata ad altre scene di *Ilioupersis*, per esempio il salvataggio di Aithra, la sorte di Priamo e Astianatte, Aiace e Cassandra, Elena che cerca salvezza aggrappandosi a un'alta colonna. Sottolinea che Anchise, su un'*hydria* del pittore di Kleophrades (490-480 a.C.) e una *lekythos* a sfondo bianco del pittore di Byrgos (480-470 a.C.), non è più seduto sulla schiena o sulla spalla di Enea ma è posto sul dorso del figlio, mentre gli si aggrappa al collo e distende le gambe, oppure incede a piedi, quindi raffigurato come cieco, condotto dal figlio che lo tiene per il polso destro.

S. Woodford e M. Loudon hanno osservato che, intorno al 540/535 a.C., l'immagine della fuga di Enea che porta in salvo Anchise trasportandolo sul dorso e dirigendosi verso destra, eseguita per la prima volta nella ceramica attica da Exechias, sembra costituire da allora in avanti lo schema canonico di questo episodio<sup>127</sup>. A questo proposito, W. Fuchs<sup>128</sup> aveva rilevato in precedenza che il movimento e la postura dell'eroe troiano ricordano da un lato quelli dei guerrieri che trasportano i compagni defunti dal campo di battaglia, come si può vedere nella scena mitologica di Aiace curvo sotto il peso del corpo esanime di Achille sulle spalle (fig. 9), ma dall'altra possa esservi anche un'ispirazione dalla penitenza del gioco dell'*ἐφεδρισμός*<sup>129</sup>. Questa eventualità era stata suggerito in generale tempo prima da G. Q. Giglioli<sup>130</sup> per le raffigurazioni della ceramica a figure nere e da L. Laurenzi<sup>131</sup> per un gruppo statuario di Coo interpretato, però, come due giovani che giocano<sup>132</sup>.

---

<sup>125</sup> MANGOLD 2000, p. 70, nn° III, 53-61.

<sup>126</sup> *IBIDEM*, pp. 70-74, nn° III, 62-67.

<sup>127</sup> WOODFORD, LOUDON 1980, p. 34.

<sup>128</sup> FUCHS 1973, pp. 619-620.

<sup>129</sup> Chi falliva il rovesciamento di una pietra (*δίπορος*), posta ritta a una certa distanza, con il lancio di palle o sassi doveva portare sulla schiena e alla cieca il vincitore, tenuto con entrambe le mani sotto al ginocchio, fino alla meta. Era libero soltanto dopo che era riuscito a toccare con un piede la pietra. POL. IX, 119 3 122; S. STUCCHI, s.v. *Ephedrismos*, in *EAA* III, 1960, pp. 356-357; R. HURSCHMANN, s.v. *Ephedrismos*, in *DNP*, 1997, 3, c. 1076.

<sup>130</sup> GIGLIOLI 1941, p. 12.

<sup>131</sup> *Infra*, pp. 45 ss.

<sup>132</sup> L'archeologo tedesco illustra questa posa principalmente per il caso rappresentato su un cratere a calice a figure rosse del Pittore di Altamura oppure da un altro del Pittore dei Niobidi. Anchise, raffigurato come paralitico, si tiene con un braccio intorno al collo del figlio mentre Enea, da parte sua, lo regge con entrambe le mani afferrandogli le gambe sotto le ginocchia. Confronta questa scena, inoltre, con una analoga

Ciò detto, la relazione tra le iconografie della fuga e del recupero del cadavere di Achille compiuto da Aiace (figg. 10 a-b) è stata esaminata da Woodford e Loudon<sup>133</sup>. Hanno ritenuto che sussistano stringenti elementi di interrelazione tali da far pensare a una parentela e dipendenza artistica di quest'ultima iconografia con la scena della partenza di Enea con la famiglia da Troia.

In base all'analisi delle due studiose americane<sup>134</sup> si può notare che entrambe le immagini sono accomunate dall'idea di movimento in una direzione, mostrano il trasporto di un personaggio da parte di un altro e sono spesso accompagnate da figure secondarie che servono a completare la scena, incorniciando il gruppo al centro. Per questi argomenti è loro opinione che il motivo del gruppo circondato da ulteriori personaggi sia stato inventato per l'iconografia dei Troiani in fuga e che abbia influito, poi, nell'esecuzione dell'immagine di Aiace che porta via il cadavere di Achille, benché questa sia attestata da più tempo.

Si evincerebbe questo legame artistico, secondo Woodford e Loudon<sup>135</sup>, dall'introduzione della figura femminile in corsa che, a volte identificata in Creusa, precede Enea poiché anche la madre di Achille, Teti, che nelle precedenti raffigurazione vascolari attendeva l'eroe acheo con il corpo del figlio, assume la posizione di corsa diventando simile a una guida per Aiace; oppure dal fatto che sempre la dea, a destra del gruppo, conservi la postura stante e abbia un'espressione calma simile a quella di Afrodite, che con la sua presenza assicurava protezione al figlio in partenza da Troia, mentre dall'altra parte compaia Peleo per ricevere il cadavere del Più veloce.

Il prevalente ritrovamento della ceramica attica con l'iconografia della fuga di Enea che mette in salvo Anchise e Ascanio soprattutto in Etruria e, più in generale, nella penisola italiana e risalente al periodo compreso tra la seconda metà del VI sec. a.C. e la prima metà del V sec. a.C. ha indotto la ricerca archeologica e iconografica a cercare il possibile significato e le eventuali relazioni ideologiche della scena e dell'eroe nell'ambito etrusco.

Tra i primi F. Bömer<sup>136</sup>, notando la diffusione dei vasi nella regione tirrenica e la sua rilevanza nella produzione locale, aveva ipotizzato che nell'iconografia vi si fosse scorto da parte degli Etruschi le comuni radici e lo stesso destino dei Troiani in fuga verso occidente. Il mito di Enea si sarebbe diffuso nell'area tirrenica grazie alla mediazione dei Focesi che, anche loro originariamente

---

composta da due sileni intenti nel gioco (sul collo di un'anfora; 460 a.C.) adottando il commento di Beazley secondo cui i due personaggi giocano a Enea e Anchise. FUCHS 1973, p. 620.

<sup>133</sup> WOODFORD, LOUDON 1980, pp. 34 s.

<sup>134</sup> *IBIDEM*, p. 34. Nelle raffigurazioni più antiche anche Aiace si dirigeva verso destra ma poi, per meglio distinguere l'iconografia del trasporto del corpo del Pelide, sarebbe stato orientato verso l'altra parte, magari anche per metterne in evidenza soltanto lo scudo. *IBIDEM*, pp. 39-40.

<sup>135</sup> *IBIDEM*, p. 34.

<sup>136</sup> BÖMER 1951, pp. 15 ss.

stanziati in Asia minore, si installarono proprio nell'alto Tirreno intorno nella seconda metà del VI sec. a.C. nel periodo subito precedente alla massima diffusione della produzione vascolare attica con l'episodio della fuga<sup>137</sup>.

Secondo K. Schauenburg<sup>138</sup> i pittori attici si sarebbero dimostrati, invece, particolarmente attenti alla domanda della clientela etrusca che si servì, forse, della mediazione focea nell'acquisto dei vasi e dell'acculturazione in chiave ellenica<sup>139</sup>. Secondo lo studioso tedesco<sup>140</sup> si può ritenere probabile che gruppi di Greci che vivevano in Etruria e nel *Latium* abbiano diffuso il mito e la poesia greca presso i popoli locali. In questo contesto, magari con l'accostamento ideale dei Focesi ai Troiani e l'allusa parentela fra i due popoli, attecchì la storia di Enea in Etruria dove fu adottata anche dagli Etruschi stessi dopo lo scontro navale di Alalia del 535 a.C., molto probabilmente imbevendola, per la prima volta, di un significato politico anti-greco.

Al contrario per G. K. Galinsky<sup>141</sup> e M. Mangold<sup>142</sup> l'episodio della fuga di Enea non aveva un particolare valore per gli Etruschi in ambito politico o sociale e tanto meno religioso qualora si ipotizzasse un culto dell'eroe. In particolare Mangold ritiene che la fuga, tra il VI e il V sec. a.C., ebbe sì un sicuro significato attraverso la letteratura senza trovare, però, una precisa corrispondenza nella documentazione vascolare. Quest'ultima lo presenta, seppure spesso isolato, in una semplice relazione con alla storia della distruzione di Troia oppure come uno dei tanti momenti tragici della fine città. Soltanto le nuove versioni poetiche e l'aggiunta di dettagli iconografici possono determinare, secondo la studiosa, un ruolo più indipendente e positivo della fuga per i committenti descrivendo Enea, fuggito dalla città dopo aver resistito strenuamente e aver salvato la famiglia e i *sacra*, come il fondatore di un nuova fase della vita dei Troiani in Occidente.

---

<sup>137</sup> BÖMER 1951, pp. 35-39.

<sup>138</sup> SCHAUENBURG 1960, pp. 187-189.

<sup>139</sup> Schauenburg ritiene tuttavia che l'intervento focese è ancora da provare pienamente attraverso la documentazione letteraria e archeologica. *IBIDEM*, p. 189.

<sup>140</sup> *IBIDEM*, p. 189.

<sup>141</sup> GALINSKY 1969, pp. 122-140. In articolo che recensisce il lavoro di Galinsky *Aeneas, Sicily and Rome* (Princeton 1969) J. Perret, pur apprezzando la prudenza dello studioso nell'analisi dei manufatti ritrovati in Etruria (soprattutto la ceramica attica ma anche le statuette fittili di Veio e il noto scarabeo conservato a Paris) e nelle conclusioni, secondo le quali non si può pensare all'esistenza di un ruolo particolare o, addirittura, del culto di Enea nella regione del centro Italia, non concorda sul metodo assunto dallo studioso americano che non solo non motiverebbe a sufficienza alcune affermazioni ma anche impiegherebbe, a volte, le fonti antiche senza la dovuta scrupolosità e sensibilità. J. PERRET, *Rome et les Troyens*, in *REL XLIX*, 1972, pp. 39-52.

<sup>142</sup> MANGOLD 2000, pp. 77 ss.

Mangold<sup>143</sup> nota, tuttavia, come questo nuovo significato nella ceramica attica sia completamente assente e attestato unicamente dalle monete di Aineia<sup>144</sup>, centro della penisola calcidica che vantava l'eroe troiano come suo fondatore traendo lo spunto dal nome. Ella si contrappone, dunque, al tentativo di leggere i vasi greci ritrovati nelle città etrusche come documenti che parlano del valore di Enea per gli Etruschi poiché ritiene che si tratti di una forzatura priva di elementi sicuri e non ci siano le condizioni sufficienti per una definizione precisa dell'iconografia per l'ambiente etrusco.

A. Pontrandolfo, al di là delle sfumature ipotizzabili in alcune raffigurazioni vascolari<sup>145</sup>, crede che la particolare popolarità dell'iconografia della fuga in Etruria attraverso la ceramica attica denoti il desiderio di famiglie aristocratiche etrusche di attribuirsi mitici natali<sup>146</sup>. Egli ipotizza, in sintesi, la possibilità che alla base della diffusione del mito di Enea in area etrusca, ma poi anche nella penisola italica, vi sia stato «*un non lineare processo di troianizzazione che possiamo interpretare come espressione di un immaginario di valori etico-sociali sostanziati dai miti di un passato che, in momenti e contesti differenti, concorrono alla creazione di un'identità privata come collettiva, legittimata dalla memoria*»<sup>147</sup>.

---

<sup>143</sup> MANGOLD 2000, p. 79.

<sup>144</sup> *Infra*, pp. 48 s.

<sup>145</sup> Si può citare a titolo esemplificativo l'*hydria* a figure rosse di Kleophrades (490-480 a.C., da Nola; figg. 8 a-b), in cui la scena della fuga è accostata ad altre attinenti all'*Ilioupersis*. Pontrandolfo osserva che Anchise, Enea e Ascanio sono disposti secondo un andamento verticale come a evidenziarne la successione genealogica e il giovane è posto davanti allo scudo del padre per sottolineare che la dinastia non è destinata a scomparire. Secondo lo studioso italiano, questa cura iconografica è frutto di consapevole disegno dell'artista che voleva alludere probabilmente all'*oikos* come strumento di immortalità politica alla quale si ricollega l'idea del cittadino-soldato. PONTRANDOLFO 2007, p. 13. Ulteriore studio di questo vaso da parte di L. Cerchiai fa notare come Anchise compra con un braccio il volto del figlio che lo tiene sollevato contro il fianco destro nel corso della fuga. In questo modo non è visibile il volto di Enea come se Kleophrades avesse voluto ometterne l'identità che è, invece, ancora perfettamente riconoscibile nei suoi compagni caduti in battaglia. Alla base di questa raffigurazione vi sarebbe, secondo Cerchiai, l'idea tramandata da una certa letteratura (*supra*, pp. 33 s.) che, pur ammettendo la prosecuzione della dinastia di Anchise, ritratto qui con una benda regale che gli cinge il capo, marchiava Enea come traditore della patria. Più in dettaglio L. CERCHIAI, *L'hydria di Vivenzio di Nola*, in F. GIUDICE, R. PAVINI (edd.), *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni*. (Atti del convegno internazionale di studi 2001 Catania, Caltanissetta, Gela, Camerina, Vittoria e Siracusa 2001), 3, (*Monografie della Scuola di Specializzazione in Archeologia dell'Università di Catania*), Roma 2007, pp. 39-45.

<sup>146</sup> PONTRANDOLFO 2007, p. 13.

<sup>147</sup> *IBIDEM*, p. 14.



A. Dardenay<sup>148</sup> rileva infine che non si può sostenere, al di là delle numerose raffigurazioni della fuga nella ceramica attica scoperta nel centro Italia, che Enea abbia goduto di un particolare favore presso gli Etruschi poiché i ritrovamenti attuali non consentono di poter avanzare un'affermazione del genere fondata sullo studio dell'arte loro che documenta soltanto tre esempi<sup>149</sup>.

*Frammento di ceramica apula*<sup>150</sup>

Alla ceramica attica si è aggiunta di recente un'ulteriore e inconsueta raffigurazione della fuga di Enea su un frammento apulo di un cratere a volute a figure rosse<sup>151</sup> (340/330 a.C.; fig. 11) che, proveniente da una sepoltura di Pizzica Pantanello, vicino a Metaponto, la mostra per la prima volta in ambito italiota<sup>152</sup>.

All'interno di una raffigurazione di *Ilioupersis* Enea, barbato, con una spada al fianco sinistro e un mantello allacciato intorno al collo che svolazza alle sue spalle, è raffigurato mentre difende con lo scudo (su cui è leggibile l'iscrizione ΑΙΝΕΑΣ) e la lancia uno dei due muli attaccati a un carro sul quale sembra vi fosse un'altra figura, forse Anchise, di cui si intravede la veste<sup>153</sup>. T. Morard<sup>154</sup>, primo studioso del frammento, evidenzia che la fuga di Enea così rappresentata testimonia direttamente, innanzitutto, il racconto di Dionigi di Alicarnasso<sup>155</sup> secondo cui Enea portò in salvo la sua famiglia e i *sacra* a bordo di carri (συνωρίδες). Il cocchio<sup>156</sup>, che richiama alcune pitture funerarie di Paestum con un anziano o una figura femminile seduti su un carro trainato da muli e condotto da una uomo accompagnato da un bambino, avrebbe avuto, secondo Morard<sup>157</sup>, un valore più pratico, visto gli oggetti da trasportare e la cecità di Anchise, e, allo stesso tempo, ideologico. Infatti, in qualità di strumento utilizzato nell'intronizzazione regale come raccontano varie leggende, il carro alluderebbe al futuro impiego suo da parte di Enea e Ascanio al momento di condurre i Troiani nella fondazione della nuova città.

---

<sup>148</sup> DARDENAY 2010, pp. 43-44.

<sup>149</sup> Un'anfora del V sec. A.C. conservata a München, una cornalina oggi a Paris e alcune statuette fittili di Veio. *Infra*, pp. 51 ss.

<sup>150</sup> SIMON 2009 a, p. 34, n° add. 3.

<sup>151</sup> MORARD 2002, pp. 37-38, n° 23, tav. 7.

<sup>152</sup> *IBIDEM*, p. 64.

<sup>153</sup> *IBIDEM*, p. 38.

<sup>154</sup> *IBIDEM*, p. 66.

<sup>155</sup> D. H. 1 46, 4.

<sup>156</sup> Sarebbe una via di mezzo tra il *currus* (una biga da viaggio) e il *carpentum* (un carro regale). MORARD 2002, p. 68.

<sup>157</sup> *IBIDEM* 2002, pp. 66-70.

Oltre che sulla ceramica l'iconografia della fuga di Enea è documentata nell'arte greca anche dal rilievo e dalla coroplastica da due esemplari.

*La metopa del Partenone<sup>158</sup> e la statua di Coos<sup>159</sup>*

Il tempio di Atena *Parthenos* sull'Acropoli di Atene mostra, com'è noto, nelle metope del lato nord scene raffiguranti episodi dell'*Ilioupersis*: tra queste, la numero ventotto<sup>160</sup> (fig. 12 b) è decorata dalla fuga di Enea.

Il rilievo, particolarmente corroso, non conserva più le teste dei protagonisti e i dettagli della loro fisionomia ma consente ancora di individuare ben quattro personaggi, caso unico fra tutte le metope del Partenone<sup>161</sup>.

A sinistra, una figura stante rivolta verso destra e vestita di *peplos* e *himation*, sembra osservare la partenza di una figura maschile che, nuda con soltanto un mantello e uno scudo imbracciato a sinistra, si dirige verso destra. Egli conduce un altro uomo che, posto in secondo piano di profilo destro tra i due personaggi appena descritti e avvolto in una lunga veste e in un mantello che gli lasciano scoperta la spalla destra, gli appoggia entrambe le mani sulla spalla destra. Davanti a loro appare un'ulteriore figura maschile che, di dimensioni appena più ridotte e con un mantello allacciato al collo, incede verso destra.

Se l'identificazione dei personaggi di Enea, Anchise e Ascanio non è stata quasi mai messa in discussione<sup>162</sup>, l'immagine della figura femminile posta a sinistra ha creato, talvolta, qualche problema interpretativo.

La maggior parte degli studiosi vi riconosce Afrodite che assiste e protegge la partenza della sua famiglia<sup>163</sup>, mentre A. Alföldi<sup>164</sup> ha ipotizzato che si trattasse di Euridice-Creusa<sup>165</sup> che rimaneva bloccata a Troia.

---

<sup>158</sup> CANCIANI 1981 a, p. 390, n° 156.

<sup>159</sup> FUCHS 1973, pp. 622 ss.

<sup>160</sup> PRASCHNICKER 1928, pp. 22-25, figg. 15-16; BROMMER 1967, p. 54, tavv. 99 e 118-122; BERGER 1986, pp. 44-45.

<sup>161</sup> BROMMER 1967, p. 54.

<sup>162</sup> Per la prima volta in PRASCHNICKER 1928, pp. 107-114. Si veda per una sintesi delle interpretazioni BROMMER 1967, p. 54. Dubbi sull'identificazione delle altre figure del rilievo sono espressi da K. A. Schwab ch'èppure vi riconosce l'iconografia della fuga. SCHWAB 1990, pp. 291 e 295.

<sup>163</sup> *Supra*, nota 162.

<sup>164</sup> ALFÖLDI 1963, p. 284, nota. 4.

<sup>165</sup> Secondo C. Praschnicker sarebbe raffigurata nella metopa 27 (fig. 12 a). Queste due ultime scene sarebbero così collegate fra di loro raffigurando la fuga degli Eneadi da Troia. Creusa sarebbe ritratta, infatti, nel momento della separazione dal suo sposo e preceduta da un compagno dell'eroe, forse Achate, che porta

Risulta improbabile tuttavia che si tratti della sposa di Enea. Infatti, a differenza della sua immagine ritratta nei vasi attici, come visto in precedenza e sottolineato da C. Praschnicker<sup>166</sup> e E. Berger<sup>167</sup>, non è impegnata in un rapido moto di allontanamento e, inoltre, sembra essere in stretto contatto con la figura di Anchise. Questi è raffigurato mentre avanza a piedi e non sulla schiena del figlio perché, come sostenuto da W. Fuchs<sup>168</sup> a riguardo dell'unica immagine con l'anziano incedente sulla coeva *lekythos* a sfondo bianco, è rappresentato come cieco e, seppure posto in secondo piano, si configura quasi come un *trait d'union* fra la dea, sua amante e madre di Enea, ed Enea stesso.

Per l'esemplare della coroplastica nel 1968 W. Fuchs<sup>169</sup> ha riconosciuto l'immagine dell'eroe troiano che porta in salvo l'anziano padre dalla distruzione di Troia in un gruppo marmoreo di Coe (figg. 13 a-b).

Questa statua, priva delle testa e delle gambe di entrambe i personaggi, mostra una figura maschile che indossa soltanto un mantello o, forse, una *leonté* allacciata intorno al collo con una fibbia di ferro, non più conservata, e che scende lungo la schiena. Avanza verso destra con la gamba sinistra ruotando leggermente il busto e porta sul dorso, reggendola con entrambe le mani poste sotto al ginocchio sinistro, un'altra figura di cui si conservano soltanto gli arti inferiori avvolti in una lunga veste.

Il gruppo era stato studiato pochi anni prima da L. Laurenzi<sup>170</sup> ed E. Paribeni<sup>171</sup> i quali avevano ipotizzato che si trattasse di una statua di età ellenistica che raffigurasse una coppia di giovani intenti nella penitenza dell'*ephedrismos* oppure di Eracle e Plutone.

Nonostante vi siano alcune incongruenze rispetto alle raffigurazioni più attinenti, Laurenzi<sup>172</sup> evidenziava la somiglianza della disposizione dei personaggi con quella della sanzione del gioco.

---

in salvo una statuette votiva, forse il Palladio, di cui si conservano soltanto alcuni frammenti tra i quali il busto di una figura femminile con indosso un *peplos* cinto e la mano destra con un fiore appoggiata al petto. PRASCHNICKER 1928, pp. 21-22, figg. 14-15; pp. 110-113. Le ipotesi su questo rilievo sono, tuttavia, numerose. Si veda per una sintesi BROMMER 1967, p. 52. Interessante l'eventualità ammessa da E. Berger secondo cui la donna della metopa 27 potesse raffigurare la sacerdotessa di Atena, Theano (sposa di Antenore) scortata da un guerriero o da Ermes. Quest'ultima identificazione è sostenuta da K. A. Schwab secondo la quale potrebbe trattarsi proprio di Theano che ricorrere vanamente Diomede che fugge via dopo il ratto del Palladio. SCHWAB 1990, p. 290.

<sup>166</sup> Già evidenziato da PRASCHNICKER 1928, pp. 110-112.

<sup>167</sup> BERGER 1986, p. 45.

<sup>168</sup> FUCHS 1973, p. 619.

<sup>169</sup> FUCHS 1968, pp. 384-385.

<sup>170</sup> LAURENZI 1957, pp. 115-116, figg. 112 a-b.

<sup>171</sup> PARIBENI 1960, pp. 3-4, fig. 4.

Egli descriveva, per esempio, come la figura del vincitore disposta sul dorso distenda, insolitamente, una gamba così da far sorgere ragionevoli dubbi che si trattasse in effetti dell'immagine ispirata dal gioco. Ipotizzava poi che sempre il vincitore non dovesse coprire gli occhi del suo portatore sconfitto, come avveniva invece nella punizione. Infatti l'artista non avrebbe desiderato nascondere il viso e, perciò, il primo teneva la mano sinistra sulla spalla dell'altro tenendo libera la destra<sup>173</sup>.

Più coerente nella sua proposta interpretativa E. Paribeni<sup>174</sup> ha individuato nella figura trasportata un anziano in base al tipo di drappoggio della veste che, nell'intenzioni dell'artista, doveva conferire maggiore dignità all'individuo sul dorso. A sostegno di questo dettaglio illustrativo, fondamentale nel riconoscimento nelle figure rappresentate, l'archeologo italiano ha effettuato un confronto stringente con due immagini della ceramica attica del V sec. a.C. (fig. 15) in base al quale individua nel gruppo statuaria un raro episodio del mito: Eracle che, riconoscibile per i suoi noti attributi iconografici primo fra tutti la *leonté*, porta sulle spalle Plutone (con un grande corno) mentre guarda un fiume<sup>175</sup>.

Paribeni concludeva che le relazioni tra le immagini di generi e epoche diverse erano confermate anche dallo stile della scultura, che si caratterizza, secondo lui, per una «*composizione essenzialmente disegnativa*»<sup>176</sup>.

Oltre che ad accogliere il riconoscimento di una figura anziana nell'uomo trasportato in base alla lunga veste proposto da Paribeni sottolineando come solitamente i protagonisti dell'*ephedrimos* siano nudi, W. Fuchs<sup>177</sup> ha osservato anche che quella gravata dal peso dell'altra non è un giovane: essa sembra più un uomo adulto per la il tipo di strutturazione fisica e poiché mostra, nella parte conservata del collo, tracce della barba.

L'identificazione dei due personaggi in Enea e Anchise è provata da Fuchs dalla somiglianza che intercorre tra le posture dei due personaggi del marmo con l'immagine a figure rosse del cratere a calice del Pitture di Altamura (470-460 a.C.).

Nel gruppo statuaria, secondo lo studioso<sup>178</sup>, Anchise è posto sul dorso similmente con la sola differenza che Enea lo tiene saldo con le mani congiunte dietro la schiena. In questo modo, benché

---

<sup>172</sup> LAURENZI 1957, p. 116.

<sup>173</sup> *IBIDEM*, p. 116.

<sup>174</sup> PARIBENI 1960, p. 3.

<sup>175</sup> *IBIDEM*, pp. 3-4, figg. 5-6.

<sup>176</sup> *IBIDEM*, p. 4.

<sup>177</sup> FUCHS 1968, p. 384.

<sup>178</sup> Inoltre la figura sul dorso potrebbe essere retrospiciente come Anchise, mentre l'altra piega il busto in avanti come Enea gravato dal peso del padre sul vaso. FUCHS 1968, p. 384; FUCHS 1973, pp. 620-623.

tale sistema di trasporto non trovi confronti nelle altre riproduzioni, l'esemplare di Coo conserva, per quanto riguarda la composizione dei due fuggiaschi, lo schema greco replicando un originale dell'arte pergamena nell'ultimo terzo del II sec. a.C.<sup>179</sup>

Ulteriore elemento di dimostrazione della ipotesi di Fuchs è un ulteriore confronto con una terracotta da Kharayeb (Libano; fig. 14) che presenta un'immagine del tutto identica a quella di Coo.

Questo documento, scoperto in una favissa pertinente ai culti agrari locali<sup>180</sup> (fine IV-I sec. a.C.), è stato datato al I sec. a.C. su base stilistica. M. H. Chehab lo ha interpretato come Ercole in lotta con il gigante Anteo<sup>181</sup> poiché è riconoscibile la *leonté* annodata con gli artigli sul petto del personaggio in primo piano. Questo attributo quasi inequivocabile non è decisivo, secondo Fuchs<sup>182</sup>, per identificarvi Eracle poiché Virgilio<sup>183</sup> fa indossare una veste di pelle di leone anche a Enea proprio nel momento della fuga.

Secondo Fuchs<sup>184</sup>, in accordo con Laurenzi<sup>185</sup> a riguardo della qualità artistica e della datazione del gruppo statuario di Coo, questi due esempi della coroplastica rispecchiano la tradizione artistica greca ripetendo lo schema della fuga con protagonisti Enea e Anchise ma anche manifestano l'importanza crescente di Roma nel contesto mediterraneo della fine del II sec. a.C.

Le relazioni che si colgono tra il gruppo marmoreo e la terracotta libanese e tra queste e la pittura vascolare mostrerebbero, secondo A. Dardenay<sup>186</sup>, come fosse una pratica usuale il trasferimento di uno schema iconografico nei vari generi artistici e sia possibile per gli studiosi moderni utilizzare le raffigurazioni della ceramica al fine di ricostruire i gruppi statuari non più conservati, sebbene non si possa stabilire quale dei due, tra pittura o statua a tutto tondo, sia stato l'originario modello figurativo.

#### *L'ipotesi di un gruppo statuario dell'arrivo di Enea in Italia*

A questa documentazione M. Maaskant-Kleibrink<sup>187</sup> ne aggiunge un'altra che non mostrerebbe più la fuga ma l'arrivo di Enea e Anchise in Italia. Si tratta di un'ipotesi di studio secondo cui una siffatta iconografia, modellata sulla quella della partenza degli Eneadi da Troia, sarebbe stata

---

<sup>179</sup> FUCHS 1968, p. 385.

<sup>180</sup> CHÉHAB 1951-1952, pp. 7 ss.; 125 ss.

<sup>181</sup> *IBIDEM*, p. 33, n° Kh. 228, tav. 98, fig. 1. CHÉHAB 1953-1954, tav. 98, fig. 1.

<sup>182</sup> FUCHS 1973, pp. 622-623.

<sup>183</sup> VERG., *Aen.* 2, 271 ss.

<sup>184</sup> FUCHS 1968, p. 385; FUCHS 1973, pp. 621 e 623.

<sup>185</sup> LAURENZI 1957, p. 116.

<sup>186</sup> DARDENAY 2010, p. 47.

<sup>187</sup> MAASKANT-KLEIBRINK 1992, pp. 125 ss.; MAASKANT-KLEIBRINK 1997, pp. 30 ss.

rappresentata in un gruppo statuario greco del VI sec. a.C. Questo monumento avrebbe mostrato Anchise assiso su una spalla di Enea così da poter tenere con le mani la cista degli oggetti sacri di Troia, come documentato dalla scena di un'*hydria* a figure nere attribuito al «Pittore di Priamo» e soprattutto dai con e dagli intagli greci ed etruschi. Essa sarebbe stata ben nota nell'antichità tanto da essere stata adottata poi a modello per le opere commissionate da quelle città e quei popoli che, in Grecia come in Etruria, Sicilia e *Latium*, credevano Enea fondatore o progenitore loro tanto da venerarlo assieme anche alla sua famiglia.

Tuttavia A. Dardenay<sup>188</sup> ritiene che non sussistano gli argomenti per una ricostruzione di questo genere così da distinguere due tipi iconografici come immaginato da Maaskant-Kleibrink. Il criterio di ambientazione della scena, che potrebbe avvalorare questa differenziazione, non lo consente nel caso specifico: la maggior parte delle immagini mostrano Anchise posto sulla schiena di Enea e sono ambientate, infatti, in contesto urbano (e troiano). Da ciò ne consegue che l'eventualità di un modello statuario del VI secolo caratterizzato dallo schema dell'anziano padre assiso sulla spalla del figlio si debba ritenerla un azzardo come sostenuto ancora da Dardenay dal momento che allo stato attuale mancano solide prove documentarie. L'organizzazione compositiva dell'iconografia è stata ritenuta dalla studiosa francese, originaria di quei luoghi come Aineia, la Sicilia e l'Italia centrale che, vantando Enea come eroe fondatore, la fissarono come modello locale prendendo spunto da un tipo marginale dell'arte greca arcaica

#### *La numismatica greca*<sup>189</sup>

Nella numismatica greca le testimonianze più rilevanti sono, allo stato attuale, le monete di Aineia e Segesta.

Il tetradramma di Aineia<sup>190</sup> (fig. 16), coniato tra il VI e il V sec. a.C., mostra Enea, raffigurato come un guerriero, con il padre Anchise che, assiso sulla sua spalla sinistra, sembra innalzare una cista. I due uomini sono preceduti, da una figura femminile, forse Creusa, con uno bambino o una bambina in posizione seduta sulla spalla sinistra.

Come aveva già notato G. Q. Giglioli<sup>191</sup> sono particolarmente significative perché dimostrano che lo schema compositivo del gruppo con Anchise seduto sulla spalla, ritenuto solitamente di origine

---

<sup>188</sup> DARDENAY 2010, pp. 49 s.

<sup>189</sup> CANCIANI 1981 a, p. 388, nn° 92-93.

<sup>190</sup> TREXIER 1939, pp. 16-18, fig. 2; GIGLIOLI 1941, p. 12, fig. 50; MAASKANT-KLEIBRINK 1992, pp. 129-131, fig. 1; MAASKANT-KLEIBRINK 1997, pp. 30-31; DARDENAY 2010, p. 46, fig. 8.

<sup>191</sup> GIGLIOLI 1941, p. 12. Secondo lo studioso italiano questo schema iconografico della fuga con Anchise sulla spalla di Enea era diffuso tra la fine del IV e l'inizio del III sec. a.C. Secondo Schauenburg e Fuchs la

etrusca o romana, era stato inventato in realtà da artisti greci, secondo W. Fuchs<sup>192</sup> e M. Maaskant-Kleibrink<sup>193</sup>, per un gruppo statuariale datato da due studiosi rispettivamente nell'età ellenistica oppure arcaico-classica.

A. Dardenay<sup>194</sup> evidenzia poi che la combinazione di Enea con Anchise e Creusa con forse il giovane Ascanio in braccio trova una possibile spiegazione nel modello del gruppo costituito da Leto con Artemide, molto frequente al tempo della coniazione dei coni di Aineia. Infatti la città intendeva in questo modo celebrare il suo fondatore.

La monetazione di Segesta esibisce al contrario maggiori problemi interpretativi e cronologici. Secondo W. Fuchs<sup>195</sup> sarebbe da datarsi al I sec. a.C. poiché influenzata dai *denarii* di Giulio Cesare sotto il profilo iconografico. Per N. M. Horsfall<sup>196</sup> la coniazione di queste monete a Segesta rispecchierebbe l'influenza della politica espansionistica ateniese dei Pisistratidi che, usando il mito troiano, miravano di portare sotto la loro orbita la città. M. Maaskant-Kleibrink<sup>197</sup> è però di tutt'altro parere poiché ritiene che sia sbagliato attribuire a una mediazione esterna il desiderio di Segesta di storicizzare la sua fondazione richiamando, attraverso la raffigurazione del mitico episodio, i leggendari natali troiani. La sua analisi figurata dimostrerebbe quindi relazioni iconografiche in particolare con le monete di Aineia e le collocherebbero intorno alla fine del III sec. a.C.

#### *Gli scarabei «etruschi»<sup>198</sup>*

L'iconografia di Enea con l'anziano padre sulla spalle è trasmessa nell'ambito etrusco innanzitutto da due scarabei conservati a Paris (fig. 17 b) e a Jerusalem.

Il primo, noto da molto tempo, è stato ritenuto l'oggetto più antico dell'area italica che mostri l'iconografia dopo gli studi di A. Furtwängler<sup>199</sup>, R. Texier<sup>200</sup> e di P. Zazoff<sup>201</sup>. Infatti è stato attribuito alle officine tirreniche e datato tra la fine del VI sec. a.C. e i primi decenni del V sec. a.C.

---

moneta denota caratteri iconografici comuni con quelli etruschi e poi romani. SCHAUBURG 1960, p. 182. FUCHS 1973, p. 618.

<sup>192</sup> Con l'interpretazione di fuga da Troia. FUCHS 1968, pp. 384 s.

<sup>193</sup> MAASKANT-KLEIBRINK 1992, p. 130; MAASKANT-KLEIBRINK 1997, p. 32.

<sup>194</sup> DARDENAY 2010, p. 46.

<sup>195</sup> FUCHS 1973, pp. 625-627.

<sup>196</sup> HORSFALL 1987, p. 15.

<sup>197</sup> MAASKANT-KLEIBRINK 1992, p. 130.

<sup>198</sup> CANCIANI 1981, p. 388, n° 95; SIMON 2009 a, p. 35, n° + add. 4.

<sup>199</sup> FURTWÄNGLER 1900, p. 96, tav. XX, fig. 5.

<sup>200</sup> TEXIER 1939, pp. 14 ss.

<sup>201</sup> ZAZOFF 1968, pp. 41-43, n° 44, tav. 14, fig. 44.

tuttavia più di recente M. Maaskant-Kleibrink<sup>202</sup> fa notare che la cornalina potrebbe essere stata realizzata a Roma, al tempo ancora nell'orbita politica e culturale etrusca, e per questo motivo potrebbe costituire l'immagine romana più remota della nostra iconografia oppure in un altro centro medio-italico legato all'eroe troiano.

Su di essa Enea, di aspetto giovanile e senza barba gravato dal peso di Anchise sulla spalla sinistra, sembra inginocchiato<sup>203</sup> ma avanza in realtà verso destra adottando un comune schema arcaico per la corsa, utile in questo caso anche per le ridotte dimensioni della pietra<sup>204</sup>. L'eroe è nudo e porta una lancia e uno scudo, mentre il padre è barbato, indossa un mantello, che fluttua dietro le sue spalle mostrando il petto, e tiene in alto con la mano sinistra una cista<sup>205</sup>.

L'importanza dell'immagine di questo scarabeo dal punto di vista iconografico, rispetto a quelle dei con, consiste secondo Texier<sup>206</sup>, Alföldi<sup>207</sup> e Maaskant-Kleibrink<sup>208</sup> anche in quest'ultimo elemento descritto, vale a dire in Anchise che solleva con la sinistra una pisside greca, o una *phiale*, come per ostentarla. In questo modo si desiderava esprimere l'affidamento del trasporto degli oggetti sacri all'anziano fino all'arrivo in Italia<sup>209</sup>.

In particolare Maaskant-Kleibrink collega la scelta di mostrare la pisside con i *sacra troiana* in mano ad Anchise con la posizione assisa che assume sulla spalla di Enea<sup>210</sup>. Di tutt'altra opinione A. Dardenay<sup>211</sup> che ritiene più plausibile che sia preferito organizzare con un tale schema il gruppo dei due esuli poiché si intendeva rappresentare pienamente il corpo di Anchise.

Per il secondo scarabeo, datato anch'esso intorno 490 a.C. e molto simile per l'aspetto e la composizione iconografica del gruppo dei due Troiani in fuga, non si può sostenere una simile

---

<sup>202</sup> MAASKANT-KLEIBRINK 1992, pp. 134-135; MAASKANT-KLEIBRINK 1997, p. 32.

<sup>203</sup> Come scritto da FURTWÄNGLER 1900, p. 96; TEXIER 1939, p. 14; GIGLIOLI 1941, p. 10.

<sup>204</sup> ZAZOFF 1968, pp. 41-42.

<sup>205</sup> *IBIDEM*, p. 41. Maaskant Kleibrink associa a questo un altro scarabeo su cui una figura maschile, forse ancora l'eroe troiano, trasporta sulla spalla sinistra una figura femminile identificata dalla scritta in *Turan*, vale a dire la dea corrispondente ad Afrodite, mentre avanza verso destra con un passo «inginocchiato». *IBIDEM*, pp. 44-45, n° 45, tavv. 14, 45; MAASKANT-KLEIBRINK 1992, p. 135; MAASKANT-KLEIBRINK 1997, p. 31.

<sup>206</sup> TEXIER 1939, pp. 15-16.

<sup>207</sup> ALFÖLDI 1963, p. 286.

<sup>208</sup> MAASKANT-KLEIBRINK 1992, pp. 133-135.

<sup>209</sup> G. K. Galinsky non ritiene che l'iconografia della fuga di Enea e Anchise sullo scarabeo denoti un rilevante significato in ambito etrusco. Sarebbe frutto soltanto delle mode del tempo. GALINSKY 1969, pp. 130-131.

<sup>210</sup> MAASKANT-KLEIBRINK 1992, p. 125.

<sup>211</sup> DARDENAY 2010, p. 45.



affermazione<sup>212</sup>. Infatti si differenzia dall'altro principalmente per il fatto che Anchise non solleva la cista ma un bastone o uno scettro.

*L'anfora a figure rosse del pittore Praxias*<sup>213</sup>

Anche un'anfora a figure rosse opera del pittore Praxias (470-460 a.C.; fig. 17 a), proveniente da Vulci e conservata attualmente a München, mostra Anchise assiso sulla spalla sinistra di Enea. Egli ha le gambe che pendolano in avanti e il capo velato mentre regge nelle mani due bastoni (o lunghi scettri sottili). Tuttavia Zazoff osserva che tra le immagini di questo vaso e dello scarabeo, benché siano accomunate dalla posizione seduta di Anchise, non vi siano relazioni iconografiche e si debba ritenere quella vascolare come insolita rispetto alla tradizione, mentre l'altra maggiormente in sintonia con lo stile greco arcaico<sup>214</sup>. Di tutt'altro parere, nonostante alcune variazioni semantiche, è Pontrandolfo che richiama anche la moneta di Aineia<sup>215</sup>.

In ogni modo la scena della fuga di quest'anfora etrusca è caratterizzata anche dalla presenza di una figura femminile che, indentificata spesso in Creusa, precede il gruppo di Enea e Anchise e si volta verso di loro mentre tiene sulla testa con la mano sinistra un oggetto che assomiglia a un'anfora o a un *alabastron* senza manici<sup>216</sup>.

L'identificazione del manufatto trasportato dalla donna è particolarmente dibattuto. È opinione di A. Alföldi<sup>217</sup> che richiamasse il *κέραμος Τρωϊκος* che era conservato a *Lavinium* secondo il racconto di Timeo<sup>218</sup> tramandato da Dionigi di Alicarnasso<sup>219</sup>. Al contrario Horsfall vi ha visto un contenitore del bagaglio dei fuggiaschi da porre in relazione con la condizione di sposa della donna<sup>220</sup>, mentre Maaskant-Kleibrinknon ne propone nessuna interpretazione notando che non esistono confronti nella ceramica greca e che non si tratta di un sacco o di un cuscino<sup>221</sup>.

---

<sup>212</sup> F. STERNBERG (ed.), *Antike Münzen. Griechischen-Römer-Byzantiner. Renaissance-medailen, geschnittene Steine und Schmuck der Antike. Antike Kleinkunst. Auktion XXVII* (Zürich 1994), Zürich 1997, n° 695, pp. 95 s., tav. V, fig. 4.

<sup>213</sup> CANCIANI 1981 a, p. 388, n° 94.

<sup>214</sup> ZAZOFF 1968, p. 42.

<sup>215</sup> PONTRANDOLFO 2007, pp. 13-14.

<sup>216</sup> Come definito in MAASKANT-KLEIBRINK 1992, p. 136.

<sup>217</sup> ALFÖLDI 1963, pp. 284-285.

<sup>218</sup> *FGRHIST.* 566 F 59.

<sup>219</sup> D.H. 1 67, 4.

<sup>220</sup> HORSFALL 1979, p. 105.

<sup>221</sup> MAASKANT-KLEIBRINK 1992, p. 136.

### *Le statuette fittili di Veio*<sup>222</sup>

Infine, alcune statue fittili di produzione etrusca<sup>223</sup> (fig. 18), trovate nel deposito votivo in località Campetti e presso il tempio di Apollo a Veio<sup>224</sup>, ritraggono Anchise seduto sulla spalla sinistra e, privo della cista dei *sacra*, con entrambe le mani strette intorno al collo di Enea che gli stringe le gambe<sup>225</sup>.

Le sembianze dei due personaggi sono simili a quelle delle raffigurazioni della ceramica greca: l'anziano padre è calvo, porta la barba e indossa una lunga veste drappeggiata mentre il figlio calza un elmo (attico), forse porta la corazza, uno scudo a sinistra e schinieri<sup>226</sup>.

Particolarmente discusse sono la loro realizzazione e datazione, oltre che il significato, che ebbero nell'ambito etrusco. Si riportano alcune ipotesi sulla loro esegesi e sul loro valore.

A proposito dell'esecuzione artistica G. Bendinelli ha ipotizzato che le terrecotte, ad eccezione di una in stato frammentario, fossero state realizzate dalla stessa matrice e che, successivamente, ogni gruppo fosse stato ritoccato con una sommaria lavorazione a stecca<sup>227</sup>. Da questa analisi Bendinelli ha dedotto che il coroplasta etrusco fosse, in realtà, soltanto «*esecutore di stampi o, se vogliamo ammettere, di matrici per stampi*» e attribuisce l'invenzione dell'iconografia con Anchise seduto sulla spalla sinistra di Enea a un artista greco<sup>228</sup>. Questi, che dovette realizzare un gruppo di bronzo come si comprenderebbe dall'impostazione massiccia verso l'alto con l'esile sostegno rappresentato dalle sole gambe di Enea<sup>229</sup>, modificò, secondo lo studioso italiano, lo schema iconografico tradizionale dell'eroe stante. Innanzitutto furano allargate le spalle di Enea per inserire a sinistra la figura dell'anziano, che, inarcandosi verso il figlio, esprime allo stesso tempo debolezza, fatica e pure fiducia nell'eroe. Poi fu irrigidita la gamba destra dell'eroe lasciando a riposo l'altra per

---

<sup>222</sup> CANCIANI 1981 a, p. 388, n° 96.

<sup>223</sup> Definizione non accettata da M. Torelli. *Infra* p. 54.

<sup>224</sup> GIGLIOLI 1941, p. 8; BENDINELLI 1948, p. 88; TORELLI 1973 b, p. 335; MAASKANT-KLEIBRINK 1992, pp. 136-137.

<sup>225</sup> A questi esemplari è stata associata da numerosi studiosi, tra i quali M. Pallottino, S. Ferri, K. Schauenburg e A. Alföldi, la raffigurazione di una donna con un bambino che, riconosciuta talvolta in Creusa, è stata compresa da Pallottino nella decorazione del *columen* di un tempio veiente con la lotta tra Apollo ed Eracle per la cerva cerinite. M. PALLOTTINO, *Il grande acroterio femminile di Veio*, in *Arch. Cl.* 2, 1950, pp. 122-179, tavv. XXX-L. FERRI 1954, pp. 115-118; SCHAUBURG 1960, p. 177; ALFÖLDI 1963, p. 287.

<sup>226</sup> VAGNETTI 1971, p. 88.

<sup>227</sup> BENDINELLI 1948, p. 89.

<sup>228</sup> *IBIDEM*, pp. 89 ss.

<sup>229</sup> *IBIDEM*, pp. 93-94.

conferire il senso del movimento, necessario per descrivere l'avvenimento della fuga da Troia delle due figure<sup>230</sup>.

Un gruppo bronzeo di matrice greca fu eseguito, dunque secondo Bendinelli<sup>231</sup>, nella prima metà del V sec. a.C. per essere collocato in uno dei santuari di Veio e, verosimilmente, dedicato a una divinità etrusca legata alla *pietas*, o all'εὐσέβεια, e da allora riprodotto dall'arte popolare locale che ne fece numerose repliche in terracotta come *ex voto*.

Similmente S. Ferri<sup>232</sup> aveva immaginato una derivazione da un gruppo di maggiori dimensioni che, però, doveva decorare il *columen* del tempio di Portinaccio. In questo contesto la fuga di Enea che porta in salvo l'anziano padre sulla spalla sarebbe stata collocata all'inizio (est) di un fregio che, simile alla *Tabula iliaca capitolina*, alla moneta di Aineia o alle scene dei vasi greci spesso ritrovati proprio in Etruria<sup>233</sup>, avrebbe raccontato la fine di Troia e l'arrivo di Enea e Anchise in Italia sotto la protezione e la guida di Afrodite, Hermes e Apollo mentre Creusa con un bambino (Ascanio) sarebbe rimasta indietro nella fuga.

A riguardo dell'inquadramento cronologico G. Q. Giglioli, rilevando confronti iconografici per le sembianze dei volti con altre opere etrusche, aveva evidenziato lo stile arcaico delle statuette veienti datandole nella prima metà del V sec. a.C. e riconoscendo quanto Enea e Anchise fossero particolarmente noti in Etruria in quel tempo attraverso le raffigurazioni vascolari a figure nere ma anche lo scarabeo di Paris<sup>234</sup>. Sulla stessa falsa riga A. Alföldi aveva datato gli *ex-voto* in quello stesso periodo ipotizzando che testimoniassero addirittura l'esistenza di un culto di Enea a Veio prima della conquista romana<sup>235</sup>.

Al contrario G. K. Galinsky<sup>236</sup> ha rigettato queste possibilità delle statuette veienti poiché mancano prove sull'esistenza di un fregio con simili caratteristiche o di un tempio dedicato alla venerazione dell'eroe troiano giacché «*votive statuettes often do not represent the patron deity of a given sanctuary*». Esse riferirebbe soltanto la popolarità dell'eroe e della leggenda sua in Etruria.

---

<sup>230</sup> BENDINELLI 1948, pp. 92-93.

<sup>231</sup> Dopo l'incendio della città etrusca l'originale greco fu trasferito a Roma, dove poi fu perduto nel corso del sacco gallico del 390 a.C. *IBIDEM*, p. 96.

<sup>232</sup> FERRI 1954, pp. 118-119.

<sup>233</sup> Sulla scorta degli studi di K. Schauenburg, L. Vagnetti non esclude che proprio le raffigurazioni vascolari abbiano ispirato l'artigiano artefice del gruppo. VAGNETTI 1971, p. 88.

<sup>234</sup> GIGLIOLI 1941, pp. 8-11.

<sup>235</sup> ALFÖLDI 1963, p. 287. Stessa datazione proposta dubbiosamente da FERRI 1954, p. 119.

<sup>236</sup> GALINSKY 1969, pp. 133-140.

M. Torelli<sup>237</sup>, che non ha condiviso l'attribuzione delle statuette fittili all'arte etrusca, ha ammesso una cronologia intorno all'inizio del IV sec. a.C. Infatti la terracotta del santuario in località Campetti risulta più in sintonia per stile e tecnica con il resto del materiale messo in luce nella stipe in cui essa è stata trovata. Oltre a ciò, lo studioso italiano osserva che la tradizione fittile votiva dell'Etruria meridionale e del *Latium* non mostra esemplari di questo genere prima di quel periodo.

Il gruppo fittile di Enea e Anchise rifletterebbe, al di là del sentimento religioso romano di *pietas*, la crescente espansione di Roma che, dopo la conquista di Veio del 396 a.C., assegnava nuovi vasti territori ai suoi cittadini nel 388 a.C. determinando in questa maniera anche il trasferimento, oltre che della popolazione, che si rispecchia negli antenati troiani, anche delle immagini dei Penati, portate in Italia dall'eroe troiano e dal padre suo. In pratica le statuette esprimerebbero «*un messaggio di propaganda politica circolante fra gli ambienti plebei, dopo l'incendio gallico (390 a.C.), in favore di un trasferimento della città da Roma a Veio, sentito e rappresentato come una seconda migrazione troiana*»<sup>238</sup>.

La datazione proposta da Torelli è stata rigettata da M. Maaskant-Kleibrink<sup>239</sup> che, ritenendo insufficienti le motivazioni dello studioso italiano e valutando i gruppi fittili copia di una statua greca che raffigurava l'arrivo di Enea e Anchise in Italia, sottolinea come lo stile con cui sono state eseguite le statuette deve far propendere per il V sec. a.C.

---

<sup>237</sup> TORELLI 1973 a, pp. 399-400.

<sup>238</sup> TORELLI 1984, p. 228; TORELLI 1973 b, pp. 335-336. Anche in M. TORELLI, *I Galli a Roma*, in P. SANTORO (ed.), *I Galli e l'Italia* (Catalogo della mostra, Roma 1978), Roma 1978, pp. 226-228. Eppure qualche anno prima questa ipotesi era stata considerata più difficile dallo stesso studioso. Si veda TORELLI 1973 a, p. 400.

<sup>239</sup> MAASKANT-KLEIBRINK 1992, p. 137.

## LA FUGA DI ENEA, ANCHISE E ASCANIO CON I SACRA DA TROIA NELL'ARTE ROMANA

La documentazione romana della fuga di Enea che mette in salvo l'anziano padre Anchise con i *sacra* e il giovane figlio Ascanio dalla distruzione di Troia attinente alla sfera pubblica e al contesto dell'uso quotidiano risulta, allo stato attuale, più variegata rispetto a quella greca ed etrusca. Infatti annovera esempi in diversi generi artistici datati, soprattutto, dal I sec. a.C. fino al IV sec. d.C. Per questo motivo, non essendo possibile trattare i singoli documenti uno a uno e ogni settore artistico, si espongono, in generale, le più rilevanti immagini per ambito e genere.

### AMBITO PUBBLICO

#### *La numismatica*

Le prime testimonianze sicure appartengono alla numismatica<sup>240</sup>: un *denarium* (figg. 19 a-b) che, coniato sotto Cesare (47-46 a.C.), mostra nel *recto* il gruppo costituito da Enea e Anchise secondo un insolito schema<sup>241</sup>. Infatti l'eroe troiano è ritratto nella nudità idealizzata mentre fugge con un'ampia falcata verso sinistra volgendo lo sguardo indietro. Trasporta sulla spalla sinistra l'anziano padre che, seduto e avvolto in un mantello, regge tra le mani una cista. A differenza di altre raffigurazioni dell'arte greca ed etrusca e alla quasi totalità dei documenti romani Enea tiene il Palladio sul palmo della mano destra.

Secondo W. Fuchs<sup>242</sup>, M. Krumme<sup>243</sup> e A. Dardenay<sup>244</sup> l'immagine si caratterizza per uno stile di tipo arcaizzante che, visibile nella resa del corpo e dei capelli di Enea e nell'atteggiamento dell'eroe e del padre e avvalorata dall'assenza di Ascanio, potrebbe rifarsi a un modello più antico, utilizzato in passato forse ad Aineia e in Etruria oppure si tratta di un'invenzione romana che non esclude l'esistenza di un prototipo più antico, forse un gruppo statuario di età ellenistica.

In questo modo Cesare avrebbe voluto propagandare le origini divine sue<sup>245</sup> e rivendicare il ruolo della *gens Iulia* nel salvataggio del Palladio<sup>246</sup> la cui raffigurazione in mano a Enea richiama, per Dardenay<sup>247</sup>, la carica di *pontifex maximus* ricoperta proprio in quell'anno dal dittatore.

---

<sup>240</sup> Per la documentazione dei conii provinciali, SPANNAGEL 1999, pp. 385-388, nn° A 72-82 a.

<sup>241</sup> FUCHS 1973, p. 624 ss.; CANCIANI 1981 a, p. 389, n° 128; AICHHOLZER 1983, p. 13, n° 36; EVANS 1992, 41; KRUMME 1995, p. 255, n° 21/1.

<sup>242</sup> FUCHS 1973, p. 625.

<sup>243</sup> KRUMME 1995, pp. 99-100.

<sup>244</sup> DARDENAY 2012 b, p. 16.

<sup>245</sup> Operazione che era stata avviata già tempo prima, verso la fine del II sec. a.C., da Sex. Giulio Cesare che emise con l'effigie di Venere su una biga e continuata più tardi da L. Giulio Cesare. ZANKER 1989, pp. 38-40; EVANS 1992, p. 39; DARDENAY 2010, p. 77. Il ritratto della dea appare anche sulle monete cesariane con gli Eneadi. KRUMME 1995, p. 255.

Questi si sarebbe presentato, quindi, come il legittimo discendente dell'eroe cui era affidata la statuetta tutelare che, conservata nel tempio di Vesta, avrebbe garantito secondo la tradizione la difesa della città. Allo stesso tempo, secondo Evans<sup>248</sup>, la coniazione con la fuga si sarebbe inserita nel contesto politico alla fine delle guerre civili per legittimare il governo, voluto dai disegni divini, di Cesare che si sarebbe attribuito in questo modo la *pietas* dei suoi avi.

Alla monetazione cesariana sono seguiti gli aurei di Ottaviano<sup>249</sup> che, nonostante il ridotto numero di coni con l'immagine della fuga, confermato nei secoli successivi come osservato da M. Krumme<sup>250</sup>, rispecchiano l'importanza ideologica del tema per il futuro *princeps*.

W. Fuchs<sup>251</sup>, J. de Rose Evans<sup>252</sup>, M. Krumme<sup>253</sup>, M. Spannagel<sup>254</sup> e A. Dardenay<sup>255</sup> hanno evidenziato, in particolare, che un esemplare coniato sotto *L. Livineius Regulus* (intorno al 42 a.C., figg. 20 a-b) presenta tratti più conservativi rispetto alla monetazione cesariana e sembra ispirato ai denari di *M. Herennius* (108/107 a.C.).

A dispetto di alcune somiglianze con le precedenti, le monete di *M. Herennius* (figg. 21 a-b) sono contrassegnate da una scena di difficile interpretazione<sup>256</sup> che è descritta di solito però come i celebri due giovani di Catane, Amphinomos e Anapias<sup>257</sup>, che portarono in salvo i due genitori dall'eruzione dell'Etna come Enea (fig. 22 b).

---

<sup>246</sup> FUCHS 1973, p. 625.

<sup>247</sup> DARDENAY 2010, p. 78; DARDENAY 2012 b, pp. 16 s.

<sup>248</sup> EVANS 1992, p. 41.

<sup>249</sup> FUCHS 1973, p. 626; CANCIANI 1981 a, pp. 389-389, nn° 129-131; AICHHOLZER 1983, p. 13, n° 37; KRUMME 1995, p. 285, n° 23/1a.

<sup>250</sup> *IBIDEM*, p. 101.

<sup>251</sup> FUCHS 1973, pp. 626-627.

<sup>252</sup> EVANS 1992, pp. 41 s.

<sup>253</sup> KRUMME 1995, pp. 101-103.

<sup>254</sup> SPANNAGEL 1999, pp. 104 s.

<sup>255</sup> DARDENAY 2012 b, p. 17.

<sup>256</sup> Sulla base del confronto dei coni di Cesare e Livineio Regolo J. de Rose Evans ritiene che sul verso delle monete di *Herennius* vi sia raffigurata proprio la scena di fuga di Enea con il padre Anchise in spalla. All'origini di questa scelta iconografica era il significato contrario del mitico episodio, ovvero l'impietà di alleati come *Fregellae* che cercarono di tradire l'alleanza con Roma. EVANS 1992, pp. 38-39. Simile riconoscimento dell'immagine anche in SPANNAGEL 1999, p. 104.

<sup>257</sup> F. GRAF, s.v. *Amphinomos und Anapias*, in *DNP* 1, 1996, p. 617. La scena dei due fratelli che mettono in salvo i loro genitori fu ripresa da Sex. Pompeo per commemorare il padre suo. Si veda per la documentazione di questo mito sulle monete di Catane ARNOLD-BUCCHI 1981, pp. 717-718.

Lo sviluppo spaziale del gruppo, la postura di Enea (senza il Palladio) e la posizione seduta di Anchise, sostenuto dal figlio, sui conii di Ottaviano sarebbero ispirate a quelle dell'episodio catanese e diventano un punto di riferimento per le versioni numismatiche delle epoche successive.

Fuchs<sup>258</sup> ha notato che le limitate relazioni iconografiche tra i tipi augustei e quelli cesariani sarebbero dovute al timore di Ottaviano di sottolineare le origini orientali della sua *gens*, mentre per P. Zanker esaltavano ancora di più, assieme alle monete con la figura di Venere, i natali divini degli *Iulii* come Cesare li aveva propagandati<sup>259</sup>.

Nel corso dell'età imperiale, secondo quanto Krumme<sup>260</sup> ha rilevato, l'iconografia compare raramente sui conii imperiali e mostra Enea che, mentre porta in salvo Anchise e Ascanio, è ritratto come un guerriero, vale a dire con corazza, *paludamentum* e stivaletti. L'anziano padre, seduto sulla sua spalla sinistra, è avvolto in una lunga veste e ha il capo velato. Ascanio, condotto dall'eroe con la mano destra, è simile a un pastore frigio con mantello, berretto e *pedum*.

Dopo le sporadiche monete di Caligola<sup>261</sup> (fig. 23) e Galba<sup>262</sup>, che presentano l'iconografia della fuga come elemento secondario poich'è riprodotta a decorazione di monumenti soggetti principali della raffigurazione, l'episodio alle origini della fondazione di Roma fu riscoperto tempo dopo. Traiano lo fece incidere in un tipo<sup>263</sup> appartenente alle c.d. *Restitutionsprägungen*<sup>264</sup> con ispirazione alla serie cesariana, e poi Adriano<sup>265</sup> e Antonino Pio<sup>266</sup>, che avrebbe ripreso il tipo a decorazione del foro di Augusto<sup>267</sup>, per i loro medaglioni<sup>268</sup> (fig. 24 b).

---

<sup>258</sup> FUCHS 1973, p. 627.

<sup>259</sup> ZANKER 1989, pp. 38 ss. Secondo Dardenay con l'ambiguità del tema per alludere più semplicemente alla *pietas* di Augusto ritratto nel *verso*. DARDENAY 2012 b, p. 17.

<sup>260</sup> KRUMME 1995, p. 103.

<sup>261</sup> Come acroterio del tempio del divo Augusto sul Palatino. CANCIANI 1981 a, p. 390, n° 148; AICHHOLZER 1983, p. 13, n° 39; EVANS 1992, p. 116; KRUMME 1995, pp. 259 s., nn° 31/1-33/1; SPANNAGEL 1999, p. 383, n° A 63.

<sup>262</sup> Come rilievo figurato su un altare. AICHHOLZER 1983, p. 22, n° 40; KRUMME 1995, p. 262, n° 37/1; SPANNAGEL 1999, pp. 383-384, n° A 64. A questi esemplari si aggiungono uno bronzeo di Costantino caratterizzato dalla scritta VRBS ROMA e un altro della seconda metà del IV sec. con al *verso* il busto di Alessandro con la leonté. SPANNAGEL 1999, p. 385, nn° A 70-71.

<sup>263</sup> CANCIANI 1981 a, p. 390, n° 134; AICHHOLZER 1983, p. 23, n° 41; KRUMME 1995, p. 267, n° 48/8.

<sup>264</sup> *IBIDEM*, pp. 190 ss.

<sup>265</sup> AICHHOLZER 1983, p. 23, nn° 42-43; SPANNAGEL 1999, p. 384, nn° A 67-68/9.

<sup>266</sup> CANCIANI 1981 a, p. 390, n° 135; AICHHOLZER 1983, p. 23, nn° 46-48; KRUMME 1995, p. 273, n° 55/1; SPANNAGEL 1999, p. 384, nn° A 65-66.

<sup>267</sup> KRUMME 1995, p. 104.

<sup>268</sup> Si veda DARDENAY 2010, pp. 121 ss.

## *Il gruppo della fuga nei monumenti ufficiali*

### *Nel foro di Augusto a Roma*

La secolare iconografia degli Eneadi in fuga da Troia conobbe ulteriore risonanza politica ancora una volta con Ottaviano che la fece eseguire per il gruppo statuario ubicato nell'edera nord-orientale del suo foro<sup>269</sup> (fig. 25), di fronte a quella di Romolo<sup>270</sup> con gli *spolia opima*, come raccontato da Ovidio<sup>271</sup> nei *Fasti*: «*Hinc videt Aeneas oneratum pondere caro / et tot Iulæ nobilitatis avos, / hinc Iliaden umeris ducis arma ferentem, / claraque dispositis acta subesse viris*».

L'area consacrata a Marte Ultore<sup>272</sup>, voluta da Ottaviano dopo vittoria di Filippi (44 a.C.) sugli assassini di Giulio Cesare, suo padre adottivo, e inaugurata nel 2 a.C., era stata concepita «*come una vetrina del nuovo Stato secondo un preciso programma educativo*»<sup>273</sup>.

Qui erano saldati assieme fino a confondersi e a diventare un unico soggetto la genealogia di una famiglia e lo stato romano, il mito familiare e la storia di Roma attraverso le gallerie di statue-ritratto<sup>274</sup>, corredate di *elogia*<sup>275</sup>, allestite lungo i lati lunghi del foro. Da un lato scorrevano le immagini degli *Iulii* capeggiati dagli antenati troiani in fuga con accanto i re di Alba Longa che si commisuravano con quelle dei *summi viri* dell'età repubblicana Roma con la figura di Romolo *tropaiophoros* alla loro origine nell'altro.

Questa serie di raffigurazioni intendeva marcare il lineare sviluppo della storia romana fino al Principato nel corso della quale i Giulio-claudii avrebbero occupato, al di là della realtà storica, un ruolo di primo piano fino a diventare la famiglia egemone per nascita e destino celeste. Alle immagini della famiglia del *princeps* si contrapponevano quelle dei grandi Romani<sup>276</sup> selezionati secondo un criterio che emendava le contese di un tempo lontano e le recenti guerre civili fino a cancellarle del tutto. Allora si aveva la possibilità di ammirare personaggi di fazioni opposte che si

---

<sup>269</sup> ZANKER 1968, pp. 16-18; CANCIANI 1981 a, p. 390, n° 146.

<sup>270</sup> SMALL 1994, p. 640, n° 5.

<sup>271</sup> OV. *Fast.* 5, 563-566.

<sup>272</sup> Sul foro e la sua decorazione si veda ZANKER 1968, pp. 5 ss.; ZANKER 1989, pp. 206 ss.; EVANS 1992, pp. 109 ss.; SPANNAGEL 1999, pp. 15 ss.; DARDENAY 2010, pp. 83 ss.

<sup>273</sup> ZANKER 1989, p. 207.

<sup>274</sup> Sull'organizzazione e disposizione delle statue che annoveravano i re di Alba Longa, una selezione degli uomini della *gens Iulia* e i *summi viri*. ZANKER 1969, pp. 14 ss.; ZANKER 1989, pp. 224 ss.; SPANNAGEL 1999, pp. 267 ss.; DARDENAY 2010, pp. 83-84.

<sup>275</sup> Secondo Plinio Augusto in persona scrisse i testi che illustravano il *cursus honorum* e le imprese degli avi e dei generali romani. PLIN., *H. N.* 22, 6, 13.

<sup>276</sup> Non solo figure di trionfatori, come tramandato da SUE., *Aug.* 31, 5, ma anche di uomini illustri, come si legge in *Hist. Aug. Alex. Sev.* 28, 6.



erano fronteggiate per il potere uno accanto all'altro come rappacificati nella avverata grandezza universale di Roma culminata nell'avvento della nuova età aurea<sup>277</sup>.

Nel suo complesso il foro di Marte Ultore appariva dunque come uno strumento di promozione politica sia per Ottaviano Augusto sia per Roma.

In questo contesto la figura di Enea in fuga offre un'eventuale illustrazione più accettabile del successo di Ottaviano e, allo stesso tempo, dell'imperialismo romano agli occhi degli antichi antagonisti e dei popoli assoggettati, prime fra tutti le genti di Oriente.

Infatti, come è stato sottolineato da P. Zanker<sup>278</sup> e A. Dardenay<sup>279</sup>, l'immagine degli antenati troiani inserita nell'apparato decorativo del foro afferma un duplice messaggio: il destino imperiale di Roma era legato in modo inevitabile all'eccezionalità delle gesta compiute dai suoi generali ma anche ai suoi capostipiti frigi che, dalla nobile e diretta discendenza da Giove e Venere, avevano il diritto di regnare sull'Asia e sul resto del mondo. Per Augusto significava di conseguenza la legittimazione al potere grazie ai suoi natali, difficilmente eguagliabili da qualsivoglia altro avversario politico.

L'immagine degli Eneadi in fuga non evocava, però, soltanto il fondatore della *casa augusta* e della storia romana ma anche i valori politici e religiosi del *princeps* e del nuovo Stato.

Enea, portando in salvo l'anziano padre e il giovane figlio assieme ai Penati dalla distruzione di Troia, si configurava, infatti, come un *exemplum* di *pietas* verso gli dei e gli uomini, sentimento intorno cui ruotava il programma di restaurazione morale del Principato<sup>280</sup>. Fin dagli esordi, segnati dalla rivalità con Antonio, l'azione politica di Ottaviano si era contraddistinta per il risanamento delle vetuste virtù religiose romane per accentuarsi, nel corso del suo governo, attraverso la ricostruzione di templi e la rinascita di culti caduti in rovina alla fine della Repubblica. Tra questi anche la venerazione dei Lari, che erano stati portati in salvo da Enea alle sponde di Lavinio.

Com'è stato scritto da P. Zanker<sup>281</sup> «Enea è qui (nda. nel foro di Augusto) un nume tutelare del nuovo Stato ed è la sua pietas eroica verso il padre e verso gli dèi ad apparire in primo piano».

Secondo B. Kellum<sup>282</sup> Il foro di Augusto e il tempio di Marte Ultore sarebbero stati rivestiti anche di forti significati di genere sessuale riferibili alla sfera maschile. Questi richiami si rivelerebbero, innanzitutto, nelle liturgie di passaggio dall'adolescenza all'età adulta dei giovani romani e nelle cerimonie di trionfo dei generali, che in questa sede ebbero luogo a partire dell'età

---

<sup>277</sup> ZANKER 1989, pp. 225 ss.

<sup>278</sup> *IBIDEM*, pp. 215 ss.

<sup>279</sup> DARDENAY 2010, p. 85.

<sup>280</sup> ZANKER 1989, pp. 109 ss.; DARDENAY 2010, p. 106.

<sup>281</sup> ZANKER 1989, p. 215.

<sup>282</sup> KELLUM 1996, pp. 170 ss.

del Principato. Anche l'apparato decorativo partecipava a questa manifestazione e un esempio è offerto dalle figure di Cariatidi, intese come donne in cattività e perciò soggette a violenza da parte del vincitore. Sembra condurre a una tale idea pure una certa forma antropomorfa della stessa planimetria della piazza (fig. 25) e la stretta relazione topografica con il foro di Cesare dedicato a Venere *Genetrix*.

L'immagine dei Troiani in fuga del foro di Augusto, non più conservata, è stata ricostruita nel 1927 da M. Camaggio<sup>283</sup>. Partendo dalla sopracitata testimonianza ovidiana del gruppo nel foro augusteo, la studiosa ha collegato le iscrizioni pompeiane riferite alle statue di Enea<sup>284</sup> e Romolo<sup>285</sup> che, ritrovate nell'edificio di Eumachia<sup>286</sup> (7 9, 1) plasmato secondo il programma artistico e ideologico del Principato<sup>287</sup>, dovevano replicare gli *elogia* augustei, con le pitture esterne della *fullonica* di *Fabius Ululitremulus*<sup>288</sup> (9 13, 5), che ritraggono i due eroi (figg. 33 a-b), rispettivamente, in fuga e con gli *spolia opima*<sup>289</sup>.

In base a queste immagini si deve descrivere Enea con la sua famiglia in fuga da Troia nel gruppo statuario del foro augusteo non molto dissimilmente da come lo si può osservare nell'arte greca o etrusca. Infatti, egli è simile a un guerriero con indosso una corazza, una corta tunica smanicata e gli schinieri mentre trasporta l'anziano padre Anchise, avvolto in un'ampia veste e con i *sacra troiana* in una cista fra le mani, e conduce per mano il giovane figlio Ascanio simile a un pastore frigio con berretto, corta tunica, mantello e *pedum*<sup>290</sup>.

---

<sup>283</sup> CAMAGGIO 1927, pp. 139 ss.; 144 ss. Si veda anche ZANKER 1989, pp. 215 ss.

<sup>284</sup> CANCIANI 1981 a, p. 390, n° 147. *Aeneas Ven]eris / et Anchisa[e (fiulius) Troia]nos, / qui capta Tr[oi]ae et incensa s.]uper / [fue]rant in It[alia] adduxit. / [Bell]um su[scepit] - - / - - ]en[- - / - -]lbu[- - - / oppidum Lavinium] cond[idit et ibi regnavit an]nos tris. In [bel?]lo Laurenti sub]ito non con [pa]ruit appel[latus]q[ue] est Indigen[s] / [pa]ter et in deo[r]um n]umero relatus. CIL 10, 808; DEGRASSI 1937, p. 69, n° 85.*

<sup>285</sup> Iscrizione integra. CIL 10, 809; CAMAGGIO 1927, p. 130.

<sup>286</sup> In generale su questo monumento LA ROCCA, DE VOS, DE VOS 1976, pp. 114-118; K. WALLAT, *Die Ostseite des Forums von Pompeji*, Frankfurt am Mainz 1993, pp. 32 ss.; 204-209; 241 e 267 ss.; LA ROCCA, DE VOS, DE VOS 1994, pp. 121-125; I. BRAGANTINI, s.v. VII 9, 1. *Edificio di Eumachia*, in *PPM VII*, 1997, pp. 312-327; J.-A. DICKMANN, *Pompeji. Archäologie und Geschichte*, München 2005, pp. 42-43; PENSANDO, GUIDOBALDI 2006, pp. 48-50; P. G. GUZZO, *Pompeji. Storia e paesaggi della città antica*, Milano 2007, pp. 161-164; U. PAPPALARDO, *Archeologica Pompeiana. Pompei*, Napoli 2007, pp. 176-177.

<sup>287</sup> ZANKER 1989, pp. 326 ss. e 338 ss.; ZANKER 1995, pp. 99-110.

<sup>288</sup> *Infra*, pp. 76 s.

<sup>289</sup> SMALL 1994, p. 641, n° 9.

<sup>290</sup> FUCHS 1973, pp. 627 ss.

Tuttavia i tre eroi risultano fortemente caratterizzati da una serie di dettagli che li distinguono dall'iconografia greca (ed etrusca) e conferiscono, secondo Zanker<sup>291</sup>, un nuovo significato alla loro immagine. Enea indossa armi di foggia romana e, inoltre, calzari da giovane patrizio poiché è inteso come il progenitore degli *Iulii*; Ascanio è vestito come un pastorello frigio, allusione alle origini della famiglia e all'unione di Anchise con Venere: indossa una tunichetta a maniche lunghe, porta un berretto a punta e impugna nella mano destra il *pedum*, un bastone ricurvo per la caccia alla lepre. Anchise è ritratto somigliante a un pio vegliardo e *capite velato*, così come prevedevano le liturgie della religiosità augustea.

Secondo Fuchs<sup>292</sup> il gruppo del foro così descritto sembra essere stato fonte di ispirazione per la fuga di Enea cantata da Virgilio. Infatti vi sussisterebbero stretti riferimenti tra le immagini e i versi dell'*Eneide*.

Come ha fatto M. Spannagel<sup>293</sup>, si deve obiettare che nel poema al momento di lasciare la patria l'eroe indossa, in realtà, una pelle di leone allacciata intorno al collo che non si riscontra nella ricostruzione del gruppo augusteo e nella documentazione posteriore. Allora si può immaginare che il poeta abbia usato una fonte letteraria diversa o abbia autonomamente descritto differente l'eroe al momento della fuga.

#### *Nel fregio della Basilica Aemilia*

Un'analogia immagine a quella del Foro è nota nell'ambito ufficiale di Roma attraverso il frammento di un rilievo<sup>294</sup> (fig. 26). Scoperto negli anni '80 murato in una parete di Palazzo Poli a

---

<sup>291</sup> ZANKER 1989, pp. 215 s.

<sup>292</sup> FUCHS 1973, p. 628.

<sup>293</sup> SPANNAGEL 1999, pp. 101-103.

<sup>294</sup> *IBIDEM*, p. 373 n° A 24; SIMON 2009 a, p. 35, n° add. 7. A questo si aggiungerebbe un ulteriore frammento di un rilievo in marmo pubblicato. Il pezzo, parte di del *puteal Libonis*, mostrerebbe Anchise, di cui si conservano soltanto le gambe avvolte in una veste, ed Enea, di cui rimane la parte superiore del busto con corazza e mantello allacciato sulla spalla destra. CARETTONI 1961, p. 76, nota 129, fig. 77; AICHHOLZER 1983, p. 95; MICHELI 1987, p. 27. Secondo P. Aichholzer, se fosse confermato il riconoscimento, si dovrebbe assegnarlo al fregio della *Basilica Aemilia*. Stessa opinione in KRÄNZLE 1994, pp. 126-127. Al di là di possibili attribuzioni, per M. Spannagel Enea tratterrebbe le gambe del padre con le mani così da rivelare una variazione di schema rispetto a quello augusteo. SPANNAGEL 1999, p. 372, n° A 21. Erronea citazione in DARDENAY 2012 b, p. 19, nota 41, p. 175, dove si richiama KRÄNZLE 1991, pp. 19 e 114-115. In questo testo sembra però che non si menzioni il frammento. È corretta invece la citazione dell'articolo di P. Kränze nella scheda n° E61 a p. 226.

Piazza di Spagna, è stato attribuito da M. E. Micheli<sup>295</sup> al fregio della *Basilica Aemilia* e datato nella seconda metà oppure alla fine del I sec. a.C.

Davanti allo stipite di una porta e a un tratto di mura urbiche si osserva un giovane con una corta tunica, mantello svolazzante alle spalle e un berretto frigio sul capo e, probabilmente, il *pedum* nella mano destra. È condotto per la mano sinistra da un uomo che, verosimilmente un guerriero di cui si conservano in parte gli arti inferiori e le estremità di un corta tunica e di una corazza, si dirige verso destra.

Secondo Micheli<sup>296</sup> il frammento si collegherebbe ai rilievi della *basilica* che mostrano lo scoprimento della capsula davanti ad alcune figure femminili e una dea seduta, identificata in Vesta. Esattamente queste ultime scene sarebbero da interpretarsi con «una qualche cerimonia connessa con il culto delle origini di Roma». Infatti la capsula custodiva i *sacra troiana* (i Penati e il Palladio) che saranno stati conservati poi nel tempio delle Vestali tra le quali, come ricorda R. Cappelli<sup>297</sup>, si annoverava una di nome *Aemilia*. Questa giovane fu accusata di aver spento il fuoco sacro ma riuscì a salvarsi grazie all'intervento della dea.

Inoltre In tal senso Micheli<sup>298</sup> ipotizzava che la fuga di Enea con Ascanio fosse stata concepita in contrapposizione alla scena religiosa e salvifica. Appunto mostra un evento tragico, come l'obbligatorio abbandono della patria distrutta da parte degli antenati, e al contempo positivo, vale a dire il salvataggio dei Penati e la nascita di Roma che si ricollega al culto di Vesta.

Se accettata la sua assegnazione alla decorazione marmorea della *Basilica Aemilia*<sup>299</sup>, il frammento sarebbe stato compreso dunque in un ciclo figurato dell'età del principato augusteo<sup>300</sup> non molto dissimile, per la sua portata politica, dall'apparato decorativo del foro di Augusto.

Infatti è connotato anch'esso di un forte significato ideologico attraverso l'esposizione di diversi episodi dei miti troiano (la fuga di Enea), lavinate (la fondazione di *Lavinium*) e romuleo<sup>301</sup> (il salvataggio della cesta dei Gemelli fatali o il ratto delle Sabine) con l'intento di celebrare i natali

---

<sup>295</sup> MICHELI 1987, pp. 25-27.

<sup>296</sup> *IBIDEM*, p. 28.

<sup>297</sup> La studiosa italiana ricorda anche il legame topografico tra la basilica e il tempio di Vesta. CAPPELLI 1993, p. 66.

<sup>298</sup> MICHELI 1987, p. 28.

<sup>299</sup> Si veda per una sintesi e i problemi relativi alla ricostruzione del fregio per esempio CARETTONI 1961, pp. 5 ss.; CAPPELLI 1993, pp. 57 ss.; ARYA 2000, pp. 303 ss.

<sup>300</sup> Dopo l'incendio che lo distrusse, fu voluto da *Paullus Aemilius* che aveva aderito ai programmi artistici promossi da Augusto, finanziatore dell'iniziativa. MICHELI 1987, p. 27.

<sup>301</sup> Si veda per esempio SMALL 1994, pp. 641-642, n° 16.

troiani<sup>302</sup> e sabini<sup>303</sup> della *gens Aemilia*<sup>304</sup> che illustrava per tanto il ruolo e i meriti dei suoi antenati e, quindi, i propri nella creazione dello Stato romano.

Al contrario P. Kränze<sup>305</sup> ha obiettato che le dimensioni del frammento non sono proporzionate per l'inserimento nel fregio dell'edificio e A. Dardenay<sup>306</sup> ha notato, infine, uno stile differente che lo farebbe assegnare alla seconda metà del II sec. d.C.

Altre località della penisola, ad eccezione del caso di Pompei che si è accennato in precedenza, non attestano la presenza della nostra iconografia nell'ambito pubblico. È documentata invece in tre luoghi, due occidentali e uno orientale, in contesti pubblici dell'età imperiale.

Dopo la vittoria di Azio (29 a.C.) numerose città dell'Impero, grazie all'intervento dell'aristocrazia locale, innalzarono edifici in onore del *princeps*, talvolta con la volontà di promuoverne anche il culto. Per una simile operazione di edificazione e abbellimento urbano furono presi a modello i monumenti augustei di Roma non solo per la loro funzionalità, ma pure per il valore simbolico che il loro apparato architettonico e decorativo proiettavano sulla città e sui committenti<sup>307</sup>.

#### *Colonia Augusta Emerita*

Tra gli esempi più conosciuti sono i tre grandi frammenti (figg. 27 a-c) appartenenti a un gruppo di marmo a *Colonia (Iulia) Augusta Emerita*<sup>308</sup> (Mérida), capitale della provincia ispanica di *Lusitania* istituita sotto Augusto.

Gli studi di W. Trillmich e J. L. De La Barrera hanno mostrato che il monumento era inserito in una piazza che replicava, attraverso anche l'adozione di alcune soluzioni autonome locali, l'organizzazione, la struttura, i materiali e l'apparato statuario del foro augusteo<sup>309</sup>.

---

<sup>302</sup> Plutarco ricorda una *Aemilia* figlia di Enea e Lavinia, sposa di Marte e, infine, madre di Romolo. PLUT., *Rom.* 2, 3.

<sup>303</sup> Sempre Plutarco riferisce che uno dei figli di Numa Pompilio, di nome *Aimylos* sarebbe stato il capostipite della *gens Aemilia*. PLUT., *Num.* 8, 19 e *Aem.* 2, 1.

<sup>304</sup> Le versioni troiana e sabina sono tramandate da Festo che riferisce la discendenza da un *Amylos* fratello di *Iulus*. CAPPELLI 1993, p. 66.

<sup>305</sup> KRÄNZLE 1991, pp. 19 e 114-115; KRÄNZLE 1994, p. 127.

<sup>306</sup> DARDENAY 2012 b, p. 36.

<sup>307</sup> ZANKER 1989, pp. 335 ss.

<sup>308</sup> A. GARCÍA Y BELLIDO, s.v. *Mérida*, in *EAA* IV, 1961, pp. 1035-1037; J. A. MARTÍNEZ, s.v. *Mérida*, in *EAA. II Suppl.*, III, 1995, pp. 597-599; J. ARCE, *Introducción histórica*, in X. DUPRÈ I RAVENTÒS (ed.), *Las capitales provinciales de Hispania. 2. Mérida. Colonia Augusta Emerita*, Roma 2004, pp. 7-13.

<sup>309</sup> TRILLMICH 1997, p. 138. Si veda anche X. DUPRÈ I RAVENTÒS, *Il foro nelle province ispaniche*, in J. ARCE, S. ENSOLI, E. LA ROCCA (edd.), *Hispania Romana. Da terra di conquista a provincia dell'impero*

In particolare nel 1992 W. Trillmich<sup>310</sup> ha osservato come la statua c.d. «*Diana cazadora*» di Mérida, proveniente dalla *calle Sagasta*, non avesse nessuna delle caratteristiche, né fisiche né dell'abbigliamento, della dea della caccia. Così mediante il confronto innanzitutto con l'affresco pompeiano della bottega di F. *Ululitremulus* ha identificato il marmo nel giovane Ascanio in fuga condotto dal padre Enea, replica di età claudia del gruppo alloggiato nell'edera nord-orientale del foro augusteo.

La sua immagine, che non poteva rimanere isolata, è stata associata da Trillmich ad altri due frammenti statuari di marmo<sup>311</sup>, di alta qualità artistica e datati in età claudio-neroniana, scoperti nel 1986 nel settore orientale del foro coloniale e attribuiti, per l'appunto, alle figure di Enea e Anchise.

L'eroe troiano<sup>312</sup> (fig. 27 b), di cui si conserva soltanto l'estremità della corta tunica e della corazza, sembra che si dirigesse verso destra, come farebbero pensare la disposizione delle pieghe della veste e delle *pteryges*.

Di parere contrario è però A. Dardenay<sup>313</sup> che vi riconosce il ritratto di uno dei *summi viri* o di un imperatore notando come la lavorazione approssimativa della parte posteriore in corrispondenza dell'estremità inferiore della corazza mal si accorderebbe con la presenza della figura di Ascanio.

La figura di Anchise<sup>314</sup> (fig. 27 c), conservata soltanto attraverso la testa, la parte superiore del busto e il braccio destro, è caratterizzata dal volto barbato di un anziano con una tunica e *capite velato*. In base alla sua postura si ipotizza che sedesse sull'avambraccio e la spalla sinistra del figlio.

---

(Roma 1997), Milano 1997, pp. 157-158; P. MATEOS CRUZ, F. PALMA GARCÍA, *Arquitectura oficial*, in X. DUPRÈ I RAVENTÒS (ed.), *Las capitales provinciales de Hispania. 2. Mérida. Colonia Augusta Emerita*, Roma 2004, pp. 44-45. A riguardo la decorazione statuaria del foro modellata su quella augustea a Roma, W. TRILLMICH, *Colonia Augusta Emerita. Die Hauptstadt von Lusitanien*, in *Stadt und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit* (Madrid 1987) München 1990, pp. 310 ss.; T. NOGALES BASARRATE, *La escultura*, in X. DUPRÈ I RAVENTÒS (ed.), *Las capitales provinciales de Hispania. 2. Mérida. Colonia Augusta Emerita*, Roma 2004, pp. 121-122.

<sup>310</sup> TRILLMICH 1992, pp. 28-33.

<sup>311</sup> Il gruppo doveva essere corredato, come nel foro augusteo e attestato a Pompei, da un'iscrizione celebrativa su una lastra di marmo di cui si conservano due frammenti: *regna[vit annos tr]is / [- - -]n luco / Lauren[ti subito n]on comparuit / apell[atusq(ue) e]st indiges pater / [et in deorum nu]merum relatus*. BARRERA, TRILLMICH 1996, pp. 120 ss. e 130-137.

<sup>312</sup> DE LA BARRERA, TRILLMICH 1996, pp. 123-124; T. NOGALES, N° 175. *Statua di Enea*, in J. ARCE, S. ENSOLI, E. LA ROCCA (edd.), *Hispania Romana. Da terra di conquista a provincia dell'impero* (Roma 1997), Milano 1997, p. 388; DARDENAY 2010, pp. 90-92.

<sup>313</sup> *IBIDEM*, pp. 92-93.

Ascanio<sup>315</sup> (fig. 27 a), il frammento maggiormente integro, poichè privo soltanto della testa, del braccio sinistro e della mano destra, è vestito di una tunica con doppia cinta, un mantello e calzari. A differenza del padre incede quasi diritto davanti a sé con un movimento verso destra che avrebbe conferito al gruppo un ulteriore aspetto dinamico secondo uno schema iconografico estremamente raro in Occidente<sup>316</sup>.

Il gruppo marmoreo doveva essere ospitato in una delle nicchie del portico che incorniciava il foro coloniale di Mérida. Gli scavi eseguiti tra il 1982 e il 1986 nell'area nord-orientale della piazza, chiamata da W. Trillmich «*Pórtico del Foro*» o «*Foro de mármol*» per sottolinearne il carattere monumentale, hanno portato alla luce frammenti di un imponente attico corinzio, clipei di Giove Ammone e Medusa e cariatidi. Inoltre erano presenti probabilmente le statue di personaggi del mito e della storia romana che rilevano ancora di più l'influenza architettonica e artistica del foro di Augusto<sup>317</sup>.

#### *Corduba Colonia Patricia*

Anche la capitale della *Baetica*, *Corduba Colonia Patricia*<sup>318</sup>, avrebbe dovuto avere un'area porticata che, ancora secondo W. Trillmich<sup>319</sup>, poteva accogliere un gruppo con Enea in fuga da Troia assieme all'anziano padre e il figlio.

---

<sup>314</sup> DE LA BARRERA, TRILLMICH 1996, pp. 124-126; T. NOGALES, N° 176. *Statua di Anchise*, in J. ARCE, S. ENSOLI, E. LA ROCCA (edd.), *Hispania Romana. Da terra di conquista a provincia dell'impero* (catalogo della mostra, Roma 1997), Milano 1997, p. 388; DARDENAY 2010, p. 90; DARDENAY 2012 b, pp. 26-27.

<sup>315</sup> TRILLMICH 1992, p. 32; DE LA BARRERA, TRILLMICH 1996, pp. 121-123; T. NOGALES, N° 177. *Statua di Ascanio*, in J. ARCE, S. ENSOLI, E. LA ROCCA (edd.), *Hispania Romana. Da terra di conquista a provincia dell'impero* (catalogo della mostra, 1997), Milano 1997, p. 389.

<sup>316</sup> Ampia analisi e proposta ricostruttiva in SPANNAGEL 1999, pp. 90 ss.; DARDENAY 2010, p. 92; DARDENAY 2012 b, p. 42.

<sup>317</sup> TRILLMICH 1996, pp. 175 ss. e 183 ss.

<sup>318</sup> A. GARCÍA Y BELLIDO, s.v. *Cordova*, in *EAA II*, 1959, p. 828; A. U. STYLOW, *Apuntes sobre el urbanismo de la Corduba romana*, in W. TRILLMICH, P. ZANKER (edd.), *Stadt bild und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit* (Madrid 1987), München 1990, pp. 259-282; A. U. STYLOW, *De Corduba a Colonia Patricia. La fundación de la Corduba romana*, in P. LEÓN (ed.), *Colonia Patricia Corduba. Una reflexión arqueológica* (Coloquio internacional, Córdoba 1993), Sevilla 1996, pp. 77-86; A. BALIL, s.v. *Cordova*, in *EAA. II Suppl. II*, 1994, pp. 285-286; Á. VENTURA, P. LEÓN, C. MÁRQUEZ, *Roman Cordoba in the light of recent archaeological research*, in S. KEAY (ed.), *The archaeology of early roman Baetica* (Suppl. *JRA* 29), Portsmouth 1998, pp. 87-107; J. F. RODRÍGUEZ Neila, *Introducción histórica*, in X. DUPRÉ I RAVENTÓS (ed.), *Las capitales provinciales de Hispania. I. Córdoba. Colonia Patricia Corduba*, Roma 2004, pp. 7-20.

La piazza<sup>320</sup>, denominata negli studi «*Forum adiectum*» o «*Forum novum*», era ubicata nel lato sud-occidentale del foro coloniale in base ai ritrovamenti architettonici e statuari in marmo. secondo l'ipotesi di C. Márquez doveva mostrare un aspetto monumentale simile anche in questo caso a quello del foro augusteo a Roma<sup>321</sup>.

Questo spazio, costituito da un'ampia area con tempio al centro e un portico dotato di nicchie per l'alloggiamento di statue, che ritraevano i grandi uomini della Storia romana<sup>322</sup>, sarebbe stato commissionato dall'*élite* locale, fedele alla politica imperiale, a una bottega arrivata dalla capitale, tra la fine del principato di Augusto e l'inizio di quello di Tiberio, per omaggiare l'imperatore divinizzato<sup>323</sup>.

---

<sup>319</sup> TRILLMICH 1997, pp. 183 ss. Si veda anche P. LEÓN ALONSO, *La Escultura*, in X. DUPRÉ I RAVENTÓS (ed.), *Las capitales provinciales de Hispania. 1. Córdoba. Colonia Patricia Corduba*, Roma 2004, pp. 121-122, fig. 73.

<sup>320</sup> MÁRQUEZ 1998 a, pp. 176 ss.; MÁRQUEZ 1998 b, pp. 117 ss.; C. MÁRQUEZ, *Acerca de la función e inserción urbanística de las plazas en Colonia Patricia*, in *Empuries* 51, 1998, pp. 63-76; MÁRQUEZ 1999, pp. 357 ss. Anche D. FISHWICK, *A New Forum at Corduba*, in *Latomus* 59, 1, 2000, pp. 96-104.

<sup>321</sup> Somiglianza ammessa già in TRILLMICH 1997, pp. 138-139.

<sup>322</sup> Particolarmente dibattuto anche il resto dell'apparato statuario posto a decorazione del foro. Infatti P. León ha ipotizzato che i frammenti di undici statue togate, studiate per la volta da I. M.<sup>a</sup> López López secondo cui furono opera di maestranze urbane venute da Roma a *Corduba* tra intorno alla metà del I sec. d.C., avessero raffigurato i *summi viri* o personaggi della famiglia giulio-claudia. Invece J. A. Garriguet Mata esclude questa eventualità e pensa che fossero pertinenti, in realtà, alla decorazione di un santuario extraurbano in base alla loro cronologia prossima a quella di un tempio della *calle Claudio Marcelo*, al materiale e alla loro provenienza da un settore extraurbano prossima a quel tempio. P. LEÓN, *Itinerario de monumentalización y cambio de imagen en Colonia Patricia (Córdoba)*, in *AEA* 72, 1999, pp. 39-56; I. M.<sup>a</sup> LÓPEZ LÓPEZ, *Estatuas masculinas togatas y estatuas feminanas vestitas de colocaciones cordobesas*, Córdoba 1998, pp. 163-165; I. M.<sup>a</sup> LÓPEZ LÓPEZ, *El taller de las estatuas togadas de Ronda de Tejares(Córdoba)*, in *AEA* 71, 1998, pp. 139-156; GARRIGUET MATA 2002, p. 119, nota 91.

<sup>323</sup> MÁRQUEZ 1998 a, p. 177; MÁRQUEZ 1998 b, pp. 119-120; MÁRQUEZ 1999, p. 359. L'ipotesi di Márquez relativa alle finalità culturali in onore dell'imperatore di questa piazza sarebbe confermata secondo J. A. Garriguet Mata dal ritrovamento di due iscrizioni. Queste richiamano infatti la presenza di una statua dedicata a un *flamen* provinciale da parte *concilium Baeticae* (191 d.C.) e di un'altra dell'imperatore Filippo II l'Arabo, eretta ancora da parte del concilio provinciale (245 d.C.). Entrambe dimostrerebbero che il foro era stato destinato a luogo di rappresentanza dell'*élite* provinciale legata al culto imperiale nel II secolo e, allo stesso tempo, che il flaminato provinciale proseguì a operare secondo le proprie prerogative in quel periodo e nei decenni successivi. GARRIGUET MATA 2002, pp. 64-65, 89-90 e 122, nn° 3 b e 29 b.



In una delle nicchie del foro era collocato probabilmente il gruppo con i tre Troiani in fuga da Troia che, secondo un altro studio di W. Trillmich, si può riconoscere in un torso di statua *loricata* (fig. 28). Tuttavia questa immagine è ancora oggetto di un ampio dibattito<sup>324</sup>.

Negli anni '50 A. García y Bellido<sup>325</sup> confrontò il torso con una raffigurazione di Adriano trovata a Hierapytna e ipotizzò che si trattasse dell'immagine dello imperatore stesso oppure del padre adottivo suo, Traiano.

Più di recente, nel 1987, P. León<sup>326</sup>, ne ha ripreso l'esame e ha avanzato l'ipotesi della raffigurazione di Augusto, supportata dall'analisi dell'abbigliamento. Questo risulta infatti affine a quello dei tipi in voga tra la fine del I secolo a.C. e la prima metà del I secolo d.C. per raffigurare Marte e i personaggi divinizzati. Secondo la studiosa spagnola l'esemplare di Cordova sarebbe stato una raffigurazione consona all'ideologia artistica del Principato e, allo stesso tempo, un omaggio da parte di *Colonia Patricia* alla figura del *princeps*, forse interpretato come un nuovo Marte, creato da un artista di alto valore in età claudia<sup>327</sup>.

Al contrario W. Trillmich ha apportato nuovi elementi per la comprensione del torso e la sua identificazione dopo aver affermato in breve, poco tempo prima, che si trattasse dell'immagine di Romolo *tropaiophoros*<sup>328</sup>.

Al di là della condivisione dell'analisi stilistica e della datazione del frammento presentate da P. León, egli ha individuato innanzitutto un elemento iconografico essenziale per la decifrazione del personaggio nell'accentuata torsione delle spalle, ruotate da destra con un movimento repentino al quale doveva corrispondere quello dei piedi<sup>329</sup>.

A ciò Trillmich<sup>330</sup> ha aggiunto ulteriori due dettagli. Il primo è rappresentato dalla corazza, priva degli *pteryges* nella parte inferiore, ricorderebbe quella indossata da un personaggio maschile ritratto nell'atto di compiere un sacrificio davanti a Marte, Venere e Vulcano, nel fregio di una base circolare di Civita Castellana<sup>331</sup> e identificato, solitamente, in Romolo o Enea.

---

<sup>324</sup> Breve sintesi delle varie ipotesi in SPANNAGEL 1999, p. 396, n° R 1.

<sup>325</sup> Come ricordato in LEÓN 1990, p. 373 e TRILLMICH 1996, pp. 185-186.

<sup>326</sup> LEÓN 1990, pp. 373-374.

<sup>327</sup> *IBIDEM*, pp. 373-375.

<sup>328</sup> TRILLMICH 1992, pp. 31 e 33, fig. 13.

<sup>329</sup> TRILLMICH 1996, pp. 185-187.

<sup>330</sup> *IBIDEM*, p. 187.

<sup>331</sup> R. HERBIG, *Römische Basis in Civita Castellana*, in *MDAI(R)* 42, 1927, pp. 129-147, figg. 15-19; RYBERG 1955, p. 27. tav. 7; GALINKY 1969, fig. 16; CANCIANI 1981, p. 392, n° 177; T. HÖLSCHER, *Historische Reliefs*, in *Kaiser Augustus und die verlorene Republik* (Berlin 1988), Mainz am Rhein 1988, pp.

Il secondo è dato dal motivo decorativo di due grifi affrontati ai lati di un candelabro sulla corazza, che era stato scelto da Augusto per decorare quella di Marte Ultore, è ripreso in modo puntuale nel torso di *Corduba* a differenza di altre repliche nelle quali i due animali volgono il capo indietro.

In base a questi argomenti, la torsione delle spalle, il tipo di corazza osservabile in monumenti del I sec. d.C. e gli elementi decorativi, Trillmich<sup>332</sup> ammette che la statua raffigurasse, in modo più o meno fedele all'originale del foro augusteo, Enea in fuga da Troia con Ascanio e Anchise.

M. Spannagel<sup>333</sup> e A. Dardenay<sup>334</sup> non concordano nell'identificazione riveduta dello studio tedesco e riaffermano la possibilità di Romolo *tropaiophoros*. La loro ipotesi è incentrata sull'analisi del torso e dal confronto iconografico degli stessi elementi della statua loricata già indicati da Trillmich come di altri con ulteriori raffigurazioni del fondatore di Roma. La torsione del busto, la posizione avanzata della gamba destra rispetto a quella sinistra, il tipo di corazza, la tunica e il *paludamentum* hanno validi raffronti nell'affresco della *fullonica* pompeiana, nella base di Civita Castellana e un frammento di statua di Mérida pubblicato di recente da T. Nogales Basarrate<sup>335</sup>.

#### *Aphrodisias*

La città di *Aphrodisias*<sup>336</sup> in Caria è l'unica dell'Oriente romano che documenta l'iconografia della fuga di Enea, Anchise e Ascanio con un altorilievo<sup>337</sup> (50/60 d.C., fig. 29). Questo era

---

382 s., n° 213; P. ACUÑA FERNÁNDEZ, *Esculturas militares romanas de España y Portugal. I. Las esculturas thoracatas*, Madrid 1975, p. 43, nota 13; LEÓN 1990, p. 373, nota 37; DARDENAY 2010, pp. 94-96, fig. 35.

<sup>332</sup> Infine Secondo Trillmich l'esame autoptico rileverebbe segni visibili sul costato sinistro compatibili con le tracce di lavorazione per l'inserimento di Anchise seduto sulla spalla sinistra di Enea. TRILLMICH 1996, p. 188.

<sup>333</sup> SPANNAGEL 1999, p. 132-136.

<sup>334</sup> DARDENAY 2010, pp. 93-96.

<sup>335</sup> T. NOGALES BASARRATE, *Rómulo en el Augusteum del foro colonial emeritense*, in E. LA ROCCA, C. PARISI PRESICCE (edd.), *Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich*, Roma 2008, pp. 310-312.

<sup>336</sup> G. BECATTI, s.v. *Afrodisiade di Caria*, in *EAA* I, Roma 1958, pp. 109-115; K. T. ERIM, s.v. *Afrodisiade*, in *EAA. Suppl.* 1970, 1973, pp. 9-17; K. T. ERIM, s.v. *Aphrodisias*, in *EAA. II Suppl.*, I, 1994, pp. 88-95. A riguardo della storia della città anche ERIM 1986, pp. 25 ss.

<sup>337</sup> SPANNAGEL 1999, p. 371, n° A 17; SIMON 2009 a, p. 35, n° add. 8. Oltre che a questa immagine, dalla lettura di un'iscrizione ([...] Αίνή[ων ?] [...] / [...] Ἀνχί[σ]ο[ου ?] [...]) incisa su un basamento di marmo, K. T. Erim ricostruisce che una statua di Enea fosse inserita in una delle nicchie dell'ingresso della facciata della struttura sacra (lato occidentale), dov'erano ospitati anche i ritratti di altri importanti personaggi sempre della

collocato nel portico del *Sebasteion*<sup>338</sup>, l'edificio destinato al culto dell'imperatore e della famiglia sua a partire dall'età di Tiberio.

Nel corso degli scavi degli anni '80 del XX secolo, che hanno portato alla scoperta del complesso cultuale, è stato ritrovato un rilievo con i tre eroi troiani che lasciano la loro città accompagnati e protetti da Afrodite-Venere, che vola alle loro spalle in secondo piano<sup>339</sup>.

All'interno di una galleria posta in prossimità del tempio, ubicato a est e ormai non più conservato ad eccezione di poche tracce (*crepis*, stilobate, fusti di colonna, capitelli corinzi e blocchi di architrave), la scena era collocata tra gli intercolunni della parte inferiore del settore finale del portico sud, che esibiva scene del mito classico nel registro inferiore a differenza di quello superiore dotato di ritratti dei Giulio-claudii, divinità olimpiche e varie allegorie<sup>340</sup>.

La fuga di Enea, Anchise e Ascanio, fiancheggiata da altri due rilievi<sup>341</sup> con Afrodite-Venere e la nascita di Eros bambino a sinistra e Poseidone a destra, risulterebbe simile al gruppo del foro di Mérida<sup>342</sup> per il tipo di movimento che è stato imposto all'eroe troiano e al figlio. Enea, pressoché integro, avanza verso destra voltando il capo indietro mentre Ascanio, privo della testa e delle mani, volge il suo passo in direzione contraria verso sinistra. Come rileva A. Dardenay<sup>343</sup> il suo spostamento avverrebbe secondo uno schema infrequente e documentato su una serie di intagli. Tra di loro, in secondo piano, vola Afrodite-Venere che, allargando le braccia, poggia la mano sinistra sulla spalla destra del giovane guardando il figlio Enea.

Se l'associazione tra i pannelli con il gruppo di Enea e Afrodite risulta subito chiara per la relazione filiale, più oscura è, invece, la presenza di Poseidone che, secondo Smith<sup>344</sup>, potrebbe alludere al viaggio dell'eroe verso l'Italia. Significativa risulta, in ogni modo, la scelta di porre le

---

dinastia Giulio-claudia e, ancora una volta, della madre Venere. J. REYNOLDS, *Further information on Imperial Cult at Aphrodisias*, in *StudClas* 24, 1986, pp. 109-117; ERIM 1986, p. 111.

<sup>338</sup> Sulle sue caratteristiche architettoniche e la ricostruzione grafica: F. HÜBER, *Der Baukomplex einer julisch-claudischen Kaiserkultanlage in Aphrodisias*, pp. 101-106 e U. OUTSCHAR, *Betrachtungen zur kunstgeschichtlichen Stellung des Sebasteions in Aphrodisias*, pp. 107-123, in J. DE LA GENIÈRE, K. ERIM (edd.), *Aphrodisias de Carie*, (Colloque du Centre de recherches archéologiques de l'Université de Lille III, 1985), Paris 1987. ERIM 1986, pp. 108 ss.; SMITH 1990, p. 89; ERIM 1996, pp. 52 ss.

<sup>339</sup> Mancano soltanto le teste di Anchise e Ascanio. Il rilievo doveva essere incorniciato inoltre da un motivo a meandro. ERIM 1986, p. 118; SMITH 1990, p. 97; ERIM 1996, p. 56, fig. 80.

<sup>340</sup> SMITH 1990, p. 95. Il portico settentrionale era decorato da raffigurazioni di allegorie nel registro superiore e dei popoli dell'Impero in quello inferiore. SMITH 1990, pp. 89 ss.; ERIM 1986, pp. 120 ss.

<sup>341</sup> SMITH 1990, pp. 97-98, fig. 9.

<sup>342</sup> DARDENAY 2010, p. 92.

<sup>343</sup> *IBIDEM*, p. 92; DARDENAY 2012 b, p. 42.

<sup>344</sup> SMITH 1990, p. 97.

immagini di Afrodite-Venere, Enea in fuga ma anche quella di Augusto con la Nike (nel registro superiore) alla fine del portico meridionale, immediatamente prima del tempio. La decorazione a rilievo dei portici mostrava il connubio tra mito greco e storia romana e, in particolare, «*the imperial rule within a Greek perspective. Greeks wanted a version that reconciled imperial rule with their culture*»<sup>345</sup>.

A questa documentazione della sfera ufficiale dell'arte romana si aggiungono altri esempi propri della sfera religiosa e dell'uso quotidiano.

#### AMBITO SACRO E DEL TEMPO LIBERO

##### *Rilievi*

##### *L'altare del Genio di Augusto a Cartagine*

Si deve comprendere tra le manifestazioni culturali il famoso altare di Cartagine<sup>346</sup> (fig. 30) che, destinato al culto del Genio di Augusto<sup>347</sup>, mostra la scena della Fuga<sup>348</sup> a decorazione di uno dei suoi lati era.

Enea, armato ma privo dell'elmo, avanza verso destra con un'ampia falcata. Trasporta sulla spalla sinistra l'anziano padre, avvolto in un'ampia veste e *capite velato*, e trascina per mano Ascanio che, vestito come un pastorello frigio, lo segue lentamente. A sinistra, alle spalle del gruppo, si staglia isolata una quercia.

Ulteriori immagini del repertorio augusteo ornano gli altri lati dell'ara. Nelle due fronti principali si osservano, innanzitutto, le figure di Roma e Apollo<sup>349</sup>.

La personificazione dell'*Urbs* è assisa su una catasta di armi e tiene sul palmo della mano destra una Vittoria alata volgendola davanti a sé, verso un basso piedistallo, ubicato a sinistra, su cui è disposta una ricca cornucopia. A quest'ultima sono abbinati anche il caduceo e un globo. Anche Apollo è assiso su uno scranno decorato con grifone a destra del suo pannello e tiene nella mano destra sollevata un ramoscello di alloro che volge verso un pilastro con tripode. Appoggiato al sedile è riconoscibile anche una cetra.

---

<sup>345</sup> SMITH 1990, p. 100.

<sup>346</sup> Scoperto tra i resti di un edificio dedicato alla *gens Augusta* sulla collina di St. Louis. ROSTOVTZEFF 1923/1924, p. 293.

<sup>347</sup> Recita l'iscrizione di dedica dell'edificio: *Genti Augusta / P. Prelius Hedulus sac(edos) perp(etuus) templum solo privato / primus sua pecunia fecit. IBIDEM*, p. 293.

<sup>348</sup> CANCIANI 1981 a, p. 389, n° 113; AICHHOLZER 1983, p. 13, n° 13; SPANNAGEL 1999, p. 374, n° A 26; DARDENAY 2007 a, pp. 160 s.; SIMON 2009 a, p. 35, n° 113; DARDENAY 2010, p. 147.

<sup>349</sup> ROSTOVTZEFF 1923/1924, p. 290; RYBERG 1955, p. 89.

L'ultimo rilievo mostra una scena di sacrificio compiuto, per M. Rostovtzeff<sup>350</sup>, secondo modalità arcaiche. Infatti, il sacrificante al centro del rilievo, identificato dallo studioso russo in forma dubitativa in Augusto<sup>351</sup>, liba assistito in particolare da un servo che, posto di fronte a lui, regge fra le mani una cista aperta, e da un *victimarius* che, alle sue spalle, tiene una clava nella destra.

In generale l'altare, di fattura provinciale<sup>352</sup>, è stato considerato da M. Rostovtzeff<sup>353</sup> nel solco delle manifestazioni di venerazione del *princeps* sorte dopo l'edificazione del tempio del *Divus Augustus* sul Palatino sotto Tiberio e appartenerrebbe a una serie di monumenti realizzati appositamente e ispirati forse, come ha osservato ugualmente I. Scott Ryberg<sup>354</sup>, anche a celebri opere augustee e tiberiane. Più di recente A. Dardenay<sup>355</sup> ha rilevato come i suoi rilievi e in particolare quello della Fuga, confrontati con pochi altri esempi, siano stati scelti consapevolmente, in tempi molto precoci dalle *élites* provinciali, per la decorazione di altari destinati al culto imperiale.

#### *Il rilievo di Budapest*

Tra i possibili raffronti per un simile significato culturale è, secondo Dardenay<sup>356</sup>, un rilievo di marmo conservato oggi al Museo nazionale di Budapest<sup>357</sup> (fig. 31).

Si osserva una *tensa* condotta dalla personificazione della *Virtus* e dell'*Honos*, trainata da quattro cavalli e decorata da due pannelli con le iconografie della Fuga da Troia e Romolo con gli *spolia opima*. Il carro si dirige verso un guerriero con *aplustrum* in mano e il piede destro su un *rostrum*, simboli del trionfo marino, mentre due togati con corona di alloro e *calcei* ai piedi la seguono a piedi<sup>358</sup>.

In particolare, sul pannello frontale, sormontato da un timpano decorato da una palmetta e sulla cui cuspide è posata un'Aquila con le ali spiegate, si scorge Enea che porta in salvo Anchise assiso sulla sua spalla sinistra e Ascanio, di poco in secondo piano.

---

<sup>350</sup> ROSTOVITZEFF 1923/1924, p. 291.

<sup>351</sup> Anche in EVANS 1992, p. 116.

<sup>352</sup> RYBERG 1955, p. 89.

<sup>353</sup> ROSTOVITZEFF 1923/1924, pp. 295-296.

<sup>354</sup> RYBERG 1955, p. 89.

<sup>355</sup> DARDENAY 2007 a, pp. 160-161; DARDENAY 2010, p. 147.

<sup>356</sup> DARDENAY 2007 a, pp. 156 s.; DARDENAY 2010, pp. 86 ss.

<sup>357</sup> Probabilmente originario di Roma faceva parte del fregio conservato nella Casa de Pilatos a Siviglia. SPANNAGEL 1999, p. 371, n° A 18. Ulteriori informazioni sulla lastra in SCHÄFER 2002 a, pp. 34 ss.

<sup>358</sup> *IBIDEM*, pp. 41-45; DARDENAY 2007 a, p. 156; DARDENAY 2010, pp. 87 s.; DARDENAY 2012 b, pp. 21 s.

Rispetto alle immagini finora osservate si deve evidenziare che l'anziano padre si regge con la mano destra alla spalla del figlio, che si volta indietro, mentre il giovane sembra in una posizione insolita rispetto alla tradizione iconografica. Infatti sembra trascinato dal padre oppure allungarsi con la gamba sinistra flessa, la spalla destra abbassata e il braccio aperto di lato come se stesse compiendo un affondo in avanti. Forse in relazione con questa seconda interpretazione della postura di Ascanio è posta davanti ai tre Troiani la scrofa di Lavinio con tre lattonzoli, a simboleggiare le trenta tribù di Alba Longa o le trenta generazioni precedenti alla fondazione della città dei Colli Albani.

Sul pannello laterale era isolata invece la figura di Romolo *tropaiophoros* incedente verso sinistra secondo il consueto schema.

Secondo gli studi di Th. Schäfer<sup>359</sup> e A. Dardenay<sup>360</sup> la lastra faceva parte di un ciclo figurato in marmo della prima metà del I sec. d.C.<sup>361</sup> che, incentrato sulla figura di Augusto ormai divinizzato, doveva ripercorrere gli episodi salienti del suo principato. «*Augustus war durch seine Abkunft von Aeneas und seine Erscheinung als "zweiter Romulus" sowie durch ein gewaltiges Lebenswerk über das Normalmaß eines Sterblichen hinausgehoben und legitimierte seine dynastischen Erben gleichzeitig als Nachkommen eines Divus*»<sup>362</sup>.

La *tensa* doveva ricordare per tanto quella che fu allestita in occasione della divinizzazione del *princeps*<sup>363</sup> anche stando a quanto raccontato da Dione Cassio<sup>364</sup> che riferisce della presenza dei ritratti dei suoi antenati, tra i quali Romolo, nel corteo funebre.

A sostegno di questo ipotetico significato Dardenay<sup>365</sup> nota, pure in questo caso, la presenza del dio Apollo, visibile in un altro frammento del ciclo marmoreo<sup>366</sup>: è assiso con la cetra su un promontorio mentre assiste alla battaglia navale che si sta svolgendo sotto i suoi occhi.

---

<sup>359</sup> SCHÄFER 2002 a, p. 46.

<sup>360</sup> DARDENAY 2007 a, p. 157; DARDENAY 2012 b, p. 22.

<sup>361</sup> Secondo la studiosa francese la lastra fu eseguita, in base all'analisi della lavorazione dei volti e delle toghe dei due magistrati, durante l'età di Claudio. DARDENAY 2007 a, p. 157; DARDENAY 2010, p. 88. Non molto diversa la dazione di Schäfer che propone il periodo tra Caligola e Claudio su base stilistica. SCHÄFER 2002 a, p. 48.

<sup>362</sup> *IBIDEM*, p. 46.

<sup>363</sup> *IBIDEM*, p. 48; DARDENAY 2007 a, p. 157; DARDENAY 2010, p. 88.

<sup>364</sup> D.C. 56, 34, 2. Si veda Tacito (*Ann.* 4, 9, 3) a proposito dei ritratti di Enea e Romolo nei funerali di Druso, figlio di Tiberio.

<sup>365</sup> A conferma dell'utilizzo dell'immagine di Apollo nei monumenti destinati alla venerazione dell'imperatore defunto e della dinastia giulio-claudia si menziona anche l'altare del Belvedere. DARDENAY 2007 a, pp. 157 ss.

### *Le Tabulae iliacaе*

Anche due delle celebri *Tabulae iliacaе*, quella capitolina<sup>367</sup> (fig. 32) e, probabilmente, anche quella ora conservata a New York<sup>368</sup>, presentano l'iconografia della fuga dei Troiani.

Enea, individuabile come gran parte dei personaggi raffigurati da un'iscrizione in greco nel rilievo romano, fuoriesce dalla Porta Scea condotto da Ermes. L'eroe porta sulla spalla sinistra l'anziano padre, che tiene stretto a sé un oggetto, e per mano il figlio Ascanio. Sarebbe raffigurata alle spalle del giovane anche una figura priva di didascalia, forse femminile e in tal caso identificabile presumibilmente in Creusa, mentre si terrebbe la testa con una mano come in segno di disperazione<sup>369</sup>.

Su questi oggetti, dei quali si contano ventidue documenti<sup>370</sup> di marmo e varie dimensioni decorati a rilievo con illustrazioni e brani in greco incentrati per lo più sul tema dell'*Ilioupersis* scoperti quasi tutti a Roma o nelle sue vicinanze, è ancora vivo un ampio dibattito<sup>371</sup> sulla natura, i modelli, le fonti letterarie che ispirarono le raffigurazioni, l'artefice, la committenza, lo scopo di utilizzo e la datazione. A riguardo soprattutto delle due tavole che esibiscono la nostra iconografia si può provare a riassumere alcune delle posizioni avanzate nel corso degli anni.

A. Sadurska<sup>372</sup> osservava che il bassorilievo della *Tabula* capitolina, ritrovata tra i resti di una villa a Bovillae nel XVII sec. da cui provengono anche un ritratto di Claudio e il rilievo con l'Apoteosi di Omero di Archelao da Priene, era stato eseguito autonomamente rispetto alla tradizione letteraria dei poemi omerici e ciclici, anche trascritti in parte sulla stessa lastra marmorea, poiché non adotta il dettato di uno in particolare. A questa considerazione si può aggiungere, inoltre, quanto ha sostenuto N. Valenzuela Montenegro<sup>373</sup> secondo la quale sembra che le *tabulae*,

---

<sup>366</sup> SCHÄFER 2002 a, pp. 32 e 46 s., figg. 8 e 19. Anche il *princeps*, in un'ulteriore frammento, è seduto ma sulla *currus triumphalis* come in occasione del suo triplice trionfo sulla Dalmazia, di Azio e sull'Egitto. *IBIDEM*, p. 47; DARDENAY 2007 a, p. 157.

<sup>367</sup> SADURSKA 1964, pp. 24 ss.; CANCIANI 1981 a, p. 389, n° 112; AICHHOLZER 1983, pp. 14 s., n° 11; SPANNAGEL 1999, p. 372, n° 22; SIMON 2009 a, p. 35, n° 112.

<sup>368</sup> SADURSKA 1964, pp. 37 s.; AICHHOLZER 1983, pp. 14 s., n° 12; SPANNAGEL 1999, p. 372, n° 20; VALENZUELA MONTENEGRO 2004, p. 191. Sembra che siano conservate soltanto la teste e la parte superiore dei corpi di Enea e Anchise e una porta urbica alle loro spalle.

<sup>369</sup> SADURSKA 1964, pp. 29 e 38 s.; HORSFALL 1979, p. 40; VALENZUELA MONTENEGRO 2004, pp. 130 ss.

<sup>370</sup> Catalogazione completa e più recente delle c.d. *Tabulae iliacaе* con approfondito studio dei testi greci trascritti sulle tavole in *IBIDEM*, pp. 26-296.

<sup>371</sup> Si veda le brevi sintesi in SADURSKA 1964, pp. 21 s.; BULAS 1966, pp. 579 s.; CAPPELLI 2000 b, p. 198; VALENZUELA MONTENEGRO 2004, pp. 11-15.

<sup>372</sup> SADURSKA 1964, p. 34.

<sup>373</sup> VALENZUELA MONTENEGRO 2004, p. 380.

nel loro complesso, rimandino non a uno in specifico ma a numerosi libri del ciclo troiano, soprattutto epitomi. Esse costituirono, a loro volta, una sorta di sintesi illustrata mettendo a disposizione, con la loro serie di immagini e testi, una grande mole di informazioni dell'epica omerica e anche dell'arte.

Tra i libri e gli autori di riferimento per Sadurska<sup>374</sup> potrebbero esservi anche Stesichoros, citato in un'iscrizione al centro della *tabula capitolina* e sotto alla scena della fuga di Enea con la sua famiglia: ΙΛΙΟΥ ΠΕΡΣΙΣ ΚΑΤΑ ΣΤΕΣΙΧΟΡΟΝ. Se si accettasse questa tesi, significherebbe che le origini troiane di Roma, simbolizzate dalla partenza dei Troiani verso Occidente (ΕΙΣ ΤΗΝ ΗΣΠΕΡΙΑΝ) e il salvataggio dei Penati (ΑΓΧΙΣΗΣ ΚΑΙ ΤΑ ΙΕΡΑ), fossero diffuse e tramandate già nel VI sec. a.C. nell'ambito letterario greco.

Pur ammettendo Stesichoros tra le numerose probabili fonti alle origini di queste immagini-testo, all'ipotesi di dipendenza diretta dal suo poema, che doveva conoscere il viaggio di Enea verso occidente, si è opposta Valenzuela Montenegro<sup>375</sup>. In base al confronto letterario non sussiste nessun elemento che avvalorasse un simile legame fra la tavola e l'opera del poeta di Himera. Inoltre si può ricordare l'ipotesi di N. Horsfall<sup>376</sup> secondo cui l'esecutore ha colmato lo spazio vuoto sotto alla scena della Porta Scea con l'incisione del nome di una delle fonti adottate per l'illustrazione, anche perché la Fuga di Enea con i suoi cari e i Penati da Troia verso Occidente ricevette lustro soltanto a partire dall'età augustea<sup>377</sup>.

Sotto forma di diagramma sul *verso* e di aggettivo assieme al sostantivo τέχνη nel *retro* della *Tabula iliaca* capitolina, sull'esemplare di New York e su altre tre è inciso il nome di un certo Theodoros che è stato identificato da Sadurska<sup>378</sup> in un proprietario di bottega che ideò almeno i cinque rilievi suddetti. Erano riservati a un ricco cittadino romano di elevata cultura letteraria

---

<sup>374</sup> SADURSKA 1964, p. 34. Opinione condivisa da AICHHOLZER 1983, p. 15; si veda anche BRACCESI 1997, p. 88.

<sup>375</sup> VALENZUELA MONTENEGRO 2004, pp. 385 ss. Esclude anche la completa dipendenza delle *tabulae* dall'*Eneide* o dagli altri poemi epici citati sulla lastra capitolina come l'*Iliade* omerica, l'*Aithiopsis* di Arktinos di Mileto o la «Piccola Iliade». *IBIDEM*, pp. 387 ss.

<sup>376</sup> HORSFALL 1979, pp. 37 ss.

<sup>377</sup> Horsfall ipotizza che la figura femminile vicino alla porta Scea sia Creusa per l'influenza del racconto virgiliano. HORSFALL 1984, p. 52.

<sup>378</sup> SADURSKA 1964, pp. 9-10



vissuto nei primi decenni dell'età imperiale se non all'imperatore stesso o a un appartenente alla corte imperiale<sup>379</sup>.

A riguardo della datazione e della committenza M. Torelli<sup>380</sup> ha avanzato l'idea che le *tabulae* fossero in uso nella prima metà del I sec. a.C., inizio dell'affermazione della leggenda troiana come motivo di propaganda politica. Erano destinate come oggetti a quell'apprendimento delle memorie familiari nel *tablinum* domestico da parte dei giovani aristocratici che erano avviati alla carriera politica.

Non molto difforni ma più prudenti le conclusioni di N. Valenzuela Montenegro<sup>381</sup>. Le *Tabulae iliacaе* sarebbero una preziosa testimonianza dell'educazione letteraria di un facoltoso cittadino romano dei primi decenni del I sec. d.C. Così le tavole dimostrano da una parte i duttili e gli aperti rapporti del pubblico romano con il mito e la letteratura greca e dall'altra e allo stesso tempo la tecnica della miniatura che era praticata allora.

Sull'uso delle *tabulae iliacaе* è interessante ricordare quanto ha immaginato, in modo non molto distante da Valenzuela Montenegro, anche M. Squire<sup>382</sup>. Sono oggetti che dovevano incoraggiare l'osservatore-lettore a «navigare» nei rilievi e nei testi riprodotti trovando relazioni fra episodi e a colmare le lacune con la propria cultura letteraria.

Secondo Sadurska<sup>383</sup> l'ipotetico modello in base a cui furono creati i rilievi andrebbe trovato, forse, in un affresco di carattere monumentale di età ellenistica. Dipendente a sua volta da un prototipo del periodo classico, troverebbe un valido sostegno e confronto nel fregio pittorico della Casa del Criptoportico a Pompei. Anche Valenzuela Montenegro<sup>384</sup> evidenzia la possibilità di una dipendenza da un ampio ciclo figurato e sembra escludere del tutto l'origine da un papiro, incentrato sull'*Iliade*, con numerose raffigurazioni.

---

<sup>379</sup> SADURSKA 1964, pp. 19; 34; 37 e 40. Sebbene non ne accetti l'analisi testuale N. Horsfalls accoglie l'eventualità che il nome Theodoros sia da riferirsi al proprietario della bottega o all'esecutore delle cinque tavole. HORSFALLS 1979, p. 27.

<sup>380</sup> M. TORELLI, in G. PUGLIESE CARRATELLI (ed.), *Mito e storia in Magna Grecia*. Atti del trentaseiesimo convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto 1996), Taranto 1997, pp. 121-122.

<sup>381</sup> VALENZUELA MONTENEGRO 2004, pp. 400 ss. e 413 ss.

<sup>382</sup> Lo stimolo all'uso attivo delle tavole potrebbe essere rivelato dalla presenza del «quadrato magico» per esempio sulla *Tabula Veronensis* I di Paris con il palindromo di Theodoros leggibile in senso verticale, orizzontale e diagonale. M. SQUIRE, *Image and text in Graeco-Roman Antiquity*, Cambridge 2009, pp. 134 ss.

<sup>383</sup> SADURSKA 1964, p. 34. Ipotesi accolta da AICHHOLZER 1983, p. 15.

<sup>384</sup> VALENZUELA MONTENEGRO 2004, pp. 413-415.

*Pittura*

*Casa del Criptoportico a Pompei*

Nella decorazione domestica precedente all'età imperiale si ritrova un ulteriore celebre esempio come l'appena menzionato affresco a stucco della Casa del Criptoportico<sup>385</sup>.

La scena della fuga di Enea, Anchise e Ascanio campeggia sulla parete meridionale dell'ala occidentale del sacello domestico<sup>386</sup> (seconda metà del I secolo a.C., II stile) a chiusura di un ciclo figurato sulle vicende e la caduta di Troia. Alla base dell'affresco si è ipotizzata la stessa ispirazione alla base della *tabula iliaca capitolina*: i poemi di Omero, Arctinos e, ancora una volta, Stesicoro.

L'eroe troiano, armato, metteva in salvo, fuggendo verso destra, l'anziano padre, assiso sulla sua spalla sinistra. Ascanio seguiva il padre che lo conduceva per mano, mentre Mercurio, riconoscibile dal petaso e dal caduceo a falde larghe, faceva strada indicando la via con il braccio destro. Alle loro spalle sembra che vi fosse un'ulteriore figura che, forse in posizione stante, precedeva un guerriero che fuoriesce da una porta urbana voltandosi indietro.

La relazione iconografica tra l'affresco e la *Tabula iliaca capitolina*, accomunate dalla presenza di Mercurio-Hermes in qualità di guida dei tre esuli troiani, fu evidenziata, tra gli altri, da V. Spinazzola<sup>387</sup>, K. Schefold<sup>388</sup> che immaginò come entrambe fossero state create partendo da un testo illustrato del periodo di Alessandro Magno, A. Sadurska<sup>389</sup> e P. Aichholzer<sup>390</sup>.

*La bottega di Fabius Ululitremulus a Pompei*

Un'altra pittura<sup>391</sup>, ma di tutt'altro genere, è visibile sullo stipite dell'entrata della *fullonica* di *Fabius Ululitremulus* (IX 13, 5) associata, similmente al foro augusteo di Roma e di altre città

<sup>385</sup> Su questa abitazione esiste una vasta bibliografia. Tra i primi studi SPINAZZOLA 1953, pp. 905 ss. ma anche LA ROCCA, DE VOS, DE VOS 1976, pp. 199 ss.; BRAGANTINI 1990, pp. 193 ss.

<sup>386</sup> SPINAZZOLA 1953, pp. 593 e 955 s., figg. 644 e 971; SCHEFOLD 1954, pp. 211 ss., figg. 2-3; CANCIANI 1981 a, p. 388, n° 92; AICHHOLZER 1983, pp. 14 s., n° 1.

<sup>387</sup> SPINAZZOLA 1953, p. 956.

<sup>388</sup> SCHEFOLD 1954, p. 212.

<sup>389</sup> SADURSKA 1964, p. 35.

<sup>390</sup> AICHHOLZER 1983, p. 14.

<sup>391</sup> Prima pubblicazione delle due immagini in M. DELLA CORTE, *Notizie degli Scavi* 1913, pp. 144-145 e poi anche in M. DELLA CORTE, *Casa e abitanti a Pompei*, Napoli 1954, p. 123. Inoltre SPINAZZOLA 1953, pp. 150-155, figg. 183-184; CANCIANI 1981 a, p. 388, n° 98; DARDENAY 2010, pp. 199 s.; DARDENAY 2012 b, pp. 27 s. e 230, n° E72. Sotto il quadretto del fondatore di Roma si legge il celebre primo verso dell'*Eneide* in chiave parodica («*Fullones ululamque cano, non arma virumque*», CIL 4, 9131) attraverso cui si lodano i tintori e la civetta, l'animale sacro alla dea Minerva protettrice della corporazione. Al volatile

dell'Impero come nella stessa Pompei, alla figura di Romolo con le armi strappate al re Acrone di *Caenina*.

La sua importanza nella storia degli studi risiede, come già riassunto, nel fatto che ha favorito la ricostruzione ipotetica del gruppo statuariao degli Eneadi nel foro di Augusto<sup>392</sup>.

Nella facciata della bottega pompeiana queste immagini avrebbero veicolato, secondo P. Zanker<sup>393</sup>, tre possibili messaggi: innanzitutto, la *virtus* e la cittadinanza del proprietario della tintoria<sup>394</sup> e, in secondo luogo, il negozio stesso, cioè avrebbero funto, grazie alla loro popolarità e consuetudine nella vita quotidiana dei romani dell'epoca, da un'insegna commerciale. Per T. Fröhlich<sup>395</sup> è probabile i due affreschi richiamino le statue dei progenitori dei Romani che dovevano essere ubicate davanti alla sede della corporazione dei tintori, l'edificio di Eumachia.

#### *L'affresco di un ostello ad Argentorate*

Nel Museo archeologico di Strasbourg sono conservati alcuni frammenti di un quadro a rilievo con la scena della Fuga (fig. 34) che, sebbene sia venuto alla luce agli inizi del Novecento nella piazza Kléber<sup>396</sup> della città alsaziana, nei repertori enciclopedici e in diversi studi sull'iconografia non è stato spesso menzionato<sup>397</sup>.

Secondo R. Forrer<sup>398</sup> l'affresco era ospitato in origine all'interno di un ostello oppure per J.-J. Hatt<sup>399</sup> un albergo di lusso che, destinato a ospitare alti funzionari o generali romani di stanza ad

---

allude pure il nome del gestore dell'officina. GALINSKY 1969, p. 30, fig. 27; FUCHS 1973, p. 629, fig. 25; LA ROCCA, DE VOS, DE VOS 1976, p. 222; DE VOS 1991, p. 120; G. SENIS, *s.v. Parodie di Virgilio, EV III*, 1987, pp. 985-986; ZANKER 1989, pp. 215 s., fig. 156 a; SPANNAGEL 1999, p. 382, n° A 60; SAMPAOLO 2003, pp. 357 ss., figg. 2-3; TOMEI 2007, pp. 436 s. figg. 20-21. In KELLUM 1996, pp. 175-176 si afferma che il verso virgiliano parodiato sarebbe connotato da allusioni sessuali evocate dal verso dell'animale. Da ultimo è ricordato anche in CLARKE 2007, pp. 147 ss.

<sup>392</sup> *Supra*, pp. 58 ss.

<sup>393</sup> ZANKER 2002, p. 80.

<sup>394</sup> Quest'ultima ammessa già in GALINSKY 1969, pp. 30 s.

<sup>395</sup> FRÖHLICH 1991, pp. 54-55.

<sup>396</sup> FORRER 1927, pp. 433 ss., tav. LXIII, fig. 1 a.

<sup>397</sup> Fanno eccezione i contributi NOELKE 1976, p. 426, nota 101; SIEBERT 1982, pp. 292 s., nota 16 e DE VOS 1991, pp. 120 s., fig. 11. È ricordato nel catalogo di M. SPANNAGEL 1999, p. 383, n° A 61 e nel supplemento 2009 del *LIMC* sotto la voce *Aineias* a cura di E. Simon. SIMON 2009 a, p. 35, n° add. 5. È oggetto di diversi studi di A. Dardenay, per esempio DARDENAY 2001, pp. 45-47, figg. 6-7; DARDENAY 2010, pp. 201 s.; DARDENAY 2012 a, pp. 146 ss.; DARDENAY 2012 b, pp. 30 s. e 231, n° E77.

<sup>398</sup> FORRER 1927, pp. 433 ss.

<sup>399</sup> Individuazione di *canabae* in corrispondenza di *place Kléber*, e lungo le vie di comunicazione principali. J.-J. HATT, *Strasbourg au temps des Romains*, Strasbourg, Paris, 1953, p. 53; J.-J. HATT,

*Argentorate* tra la seconda metà del I sec. d.C. e la prima metà del II sec. d.C.<sup>400</sup>, era dotato di due o tre ampie sale con le pareti a fondo rosso<sup>401</sup> e quadri con episodi del mito classico.

La scena della fuga da Troia di Enea con i suoi cari risulta particolarmente danneggiata. Non si conosce di preciso a quale ambiente dell'edificio appartenesse<sup>402</sup>, benché Forrer<sup>403</sup> lo considerasse in stretto rapporto con diversi frammenti di un affresco con Eracle in lotta con Ippolita<sup>404</sup> (fig. 35 b).

Si conservano parzialmente le figure di Enea (parte del busto e degli arti inferiori) e di Ascanio (privo del braccio destro e degli arti inferiori). L'eroe troiano, di colore bruno, indossa un mantello giallo, svolazzante alle sue spalle, una corazza dorata e bordata da *pteryges* azzurrine e corta tunica gialla; il giovane figlio, caratterizzato da riccioli rosso bruni, porta mantello giallo come la tunica con pieghe scure e verdoline<sup>405</sup>.

---

*Strasbourg-Argentorate*, Lyon 1993, p. 53. Accolta questa definizione in DARDENAY 2010, p. 201 e DARDENAY 2012 a, p. 149; DARDENAY 2012 b, p. 30.

<sup>400</sup> Datazione avanzata in base alla ceramica sigillata ritrovata *in situ*. FORRER 1927, p. 434.

<sup>401</sup> Una delle sale era dominata da un quadro (fig. 35 a) di cui si conservano, anche in questo caso, alcuni frammenti nei quali si distinguono tre figure raggruppate identificate in personaggi del corteggio di Dioniso. In special modo uno, infatti, porta sul capo pampini e grappoli d'uva (l'Autunno ?) e, più in generale, questi sono caratterizzati da occhi dilatati colmi di ebbrezza e stupore. Secondo Dardenay la raffigurazione aveva come tema la scoperta di Arianna, addormentata sulla spiaggia di Naxos, da parte di Dioniso e del suo seguito di Menadi, sileni e satiri di ritorno dall'India. Questo tema si confaceva per un ambiente destinato all'*otium* e avrebbe potuto anche allacciarsi al valore di divinità civilizzatrice che ebbe lo stesso Dioniso. FORRER 1927, pp. 435 s.; TESSARIOL, GROETEMBRIL 2012, pp. 86-95, figg. 1-12; DARDENAY 2001, pp. 42-45; DARDENAY 2012 a, pp. 138 ss.; DARDENAY 2012 a, p. 30

<sup>402</sup> *IBIDEM*, p. 146.

<sup>403</sup> FORRER 1927, p. 436.

<sup>404</sup> Era inserito in un ampio riquadro a fondo rosso posto ad altezza d'uomo della stessa sala con il grande quadro con la scoperta di Arianna da parte di Dioniso. TESSARIOL, GROETEMBRIL 2012, pp. 93 ss., fig. 13. DARDENAY 2012, pp. 143 ss. Nell'arte greca del V-IV sec. a.C. l'episodio ricoprì il significato di contrapposizione tra il mondo civilizzato e quello dei Barbari, identificati nei popoli orientali primi fra tutti i Persiani. Anche durante il principato di Augusto, benché all'eroe greco si fosse richiamato Marco Antonio, ebbe frequente utilizzo dopo il trionfo di Azio come allusione alla vittoria su Cleopatra. DARDENAY 2001, pp. 41-48; DARDENAY 2012 a, p. 145.

<sup>405</sup> SPANNAGEL 1999, p. 383; DARDENAY 2001, pp. 45-47; DARDENAY 2010, p. 26, fig. XVII; TESSARIOL, GROETEMBRIL 2012, pp. 95 s., fig. 16; DARDENAY 2012 a, pp. 146 ss., fig. 7.

Lo sfondo della scena è azzurro-grigio e inoltre, in base ad alcuni frammenti da collocarsi in alto a sinistra del riquadro, sembra che alle spalle dei Troiani si elevasse anche una cinta muraria merlata, assente di solito nelle rappresentazioni della fuga<sup>406</sup>

L'azione e disposizione dei due esuli<sup>407</sup> ricorda quella ipotizzata da W. Trillmich per il gruppo di Mérida<sup>408</sup> e da A. Dardenay di Aphrodisias<sup>409</sup>. Si osserva, infatti, Enea che avanza con un ampio passo verso destra mentre Ascanio, tenuto per mano, lo segue a stento, o quasi ne frena la corsa, volgendo il viso e facendo uno scarto verso sinistra.

L'affresco a rilievo era associato, come ha sostenuto A. Dardenay<sup>410</sup>, molto probabilmente, all'immagine di Romolo con gli *spolia opima* allo stesso modo dell'altro celebre esempio pittorico, quello della *fullonica* di *Fabius Ululitremulus* o, soprattutto nell'ambito ufficiale, richiamando le sculture del foro di Augusto a Roma.

Secondo Dardenay<sup>411</sup> la presenza di quadri a rilievo era segno di particolare attenzione per la decorazione della *domus* di place Kléber che, per M. Tessariol e S. Groetembril<sup>412</sup>, fu opera di esperti artisti che, forse di origine italica e alle dipendenze di una bottega itinerante, l'eseguirono nell'ultimo terzo del I sec. d.C.<sup>413</sup> seguendo un modello, per Dardenay<sup>414</sup>, privo dell'indicazione dei colori.

In base al quadro con Enea in fuga da Troia, esempio di *pietas*, e ai frammenti relativi alla lotta di Eracle contro Ippolita, l'episodio-simbolo che definisce l'eroe greco in civilizzatore di popoli barbarici per antonomasia, A. Dardenay propone che l'apparato decorativo dell'edificio dovesse promuovere l'immagine di Roma in qualità di potenza conquistatrice alla frontiera germanica.

I clienti dell'albergo, commercianti o militari inviati al fronte, potevano immedesimarsi in particolar modo nella figura di Enea, che incarnava i valori basilari del cittadino romano e che era stato protagonista di un lungo viaggio che portò anche lui guerriero a colonizzare nuovi e

---

<sup>406</sup> DARDENAY 2012 a, p. 146.

<sup>407</sup> Si veda anche la ricostruzione grafica in DARDENAY 2001, p. 46, fig. 7; DARDENAY 2010, p. 201, fig. 109; DARDENAY 2012 b, p. 31, fig. 21.

<sup>408</sup> *Supra*, pp. 63 ss.

<sup>409</sup> *Supra*, pp. 68 ss.

<sup>410</sup> DARDENAY 2012 a, p. 147.

<sup>411</sup> DARDENAY 2010, p. 201.

<sup>412</sup> TESSARIOL, GROETEMBRIL 2012, p. 96.

<sup>413</sup> DARDENAY 2001, p. 41.

<sup>414</sup> DARDENAY 2012 b, p. 30.

sconosciuti territori lontani dalla patria natia seguendo il proprio fato. In questo senso essi potevano trovare conforto e sostegno morale nella sua immagine<sup>415</sup>.

Inoltre, in virtù dell'immagine dei Troiani in fuga si poteva affermare in modo appropriato la legittimità dell'occupazione romana, destinata a durare per sempre dopo la pacificazione dei *agri decumates* (74 d.C.), e del potere dell'imperatore romano grazie alla discendenza da Enea e, di conseguenza, dagli dei Afrodite-Venere e Zeus-Giove. Infine, per questi stessi motivi poteva ricordare ai legionari la fedeltà a Roma e all'imperatore stesso<sup>416</sup>.

#### *Produzione in terracotta*

##### *Le statuette fittili di Pompei*

Tre statuette di terracotta pompeiane<sup>417</sup>, delle quali soltanto una è integra (fig. 36), mostrano l'iconografia con Enea barbato e simile a un guerriero senza elmo mentre porta in salvo i suoi due cari del tutto somiglianti all'immagine della *fullonica*. L'esemplare meglio conservato presenta ancora tracce del colore che lo definiva: la corazza, come la base del gruppo, era bruna, le parti nude dei corpi gialle o rosse<sup>418</sup>. Secondo S. De Caro<sup>419</sup>, la statuetta sarebbe stata realizzata secondo uno schema triangolare che, con Anchise al vertice superiore e Ascanio in quello inferiore, paleserebbe la sua probabile derivazione da un modello pittorico.

##### *Lucerne*

Nella produzione fittile si ascrivono numerose lucerne a corpo chiuso<sup>420</sup>. Si segnala lo studio tipologico di diciotto esemplari effettuato da A. Dardenay di cui si riassume di seguito la distinzione tipologica e alcune considerazioni.

Il primo<sup>421</sup>, costituito da lampade ritrovati in diverse località, è caratterizzato da un disco decorato nella maggioranza dei casi (figg. 21 e 23) con la scena della fuga di Enea, Anchise e

---

<sup>415</sup> DARDENAY 2001, p. 49; DARDENAY 2012 a, p. 149.

<sup>416</sup> DARDENAY 2001, p. 49; DARDENAY 2012 a, p. 149.

<sup>417</sup> VON ROHDEN 1880, p. 48, n° 1, tav. XXVII; CANCIANI 1981 a, p. 389, n° 118; FUCHS 1972, p. 629, nota 69.

<sup>418</sup> LEVI 1926, p. 193.

<sup>419</sup> DE CARO 1994, p. 271.

<sup>420</sup> Catalogo pressoché completo in SPANNAGEL 1999, pp. 377-381, nn° A 34-58

<sup>421</sup> DARDENAY 2005, pp. 162 ss. e 182-184, nn° 1-8. Un esemplare di Sfax e uno di Cipro presentano il bollo della bottega, rispettivamente *I. NI. IX / I* e una *planta pedis* che, tuttavia, non aiutano a precisarne la datazione. In generale si tratta di lucerne fatte a stampo di cui il prototipo fu elaborato a Roma nella seconda metà del I sec. d.C. *IBIDEM*, pp. 164 e 183-184, nn° 4 e 7. Questa lista può essere integrata da un ulteriore frammento di Aquileia (fig. 38) pubblicato in DI FILIPPO BALESTRAZZI, 1988, p. 258, n° 712, tav. 113.

Ascanio simile all'immagine impressa sulle ciste pompeiane. Alle loro spalle appare a sinistra un edificio circolare a tre colonne, allusione al tempio di Vesta dove erano conservati i Penati e il fuoco sacro portati dall'eroe troiano in Italia, e una palma, simbolo della potenza della *domus augusta*; davanti a loro, a destra, è posto un cippo che, in alcuni inciso con iscrizione che menziona i loro nomi, è sormontato dal Palladio, anch'esso salvato da Enea<sup>422</sup>.

Il secondo gruppo<sup>423</sup> dello studio di Dardenay si contraddistingue, innanzitutto, per essere rappresentato da dieci lucerne (figg. 39 a-b) provenienti esclusivamente dalla Spagna e in particolare da Mérida, che ne conta sei. A livello iconografico, nonostante le lucerne si presentino in stato frammentario, sono ornate tutte dalla scena della fuga isolata senza ulteriori elementi sul disco<sup>424</sup>. Quest'ultimo aspetto ha fatto ipotizzare alla studiosa francese che un esemplare di ridotte dimensioni della prima serie, la cui matrice fu realizzata in Italia, fu adottato per lo stampo della seconda che, prodotta in *Hispania* con sede principale a Mérida, si diffuse nella seconda metà del I sec. d.C.<sup>425</sup>

#### *Applique per vaso*

Infine all'ambito dei prodotti in terracotta appartiene anche un'*applique*<sup>426</sup> per un vaso del III d.C. L'immagine della fuga dei Troiani si distingue dalle altre in particolare perché mostra Enea e Ascanio ritratti nella nudità eroica.

---

Infatti sembra che non sia stata identificata in modo corretto la raffigurazione vedendovi una «*scena con tre gladiatori stanti a sinistra*». Si può ipotizzare con verosimiglianza che anche su questa lucerna fosse raffigurata l'iconografia della fuga visibile sulle ciste e sul primo tipo delle lucerne esaminate da Dardenay. Enea, al centro, incede con un'ampia falcata verso destra mentre regge sulla spalla sinistra Anchise e tiene per mano Ascanio, non più conservato. In secondo piano, tra l'eroe e il figlio, si intravede un edificio circolare che può essere riconosciuto nel tempio di Vesta.

<sup>422</sup> Nn° 1-3, mentre negli esemplari nn° 7-8 vi si riconosce solo un'imitazione di scrittura. DARDENAY 2005, pp. 182-184.

<sup>423</sup> *IBIDEM*, pp. 183-184, nn° 9-15 a-d

<sup>424</sup> *IBIDEM*, p. 173. Alcune presentano il bollo di bottega, in un caso la dicitura *PVF/ PVF* e in due una doppia *planta pedis*. *IBIDEM*, pp. 173-174 e 184-185, nn° 9; 11 e 14.

<sup>425</sup> *IBIDEM*, pp. 173 ss. In età antonina apparvero nuove lucerne realizzate a Roma. Mostrano un rinnovato interesse per l'iconografia della fuga e forse furono utilizzate nell'ambito delle celebrazioni del *dies natalis* dell'imperatore o di Roma. *IBIDEM*, pp. 181 s.

<sup>426</sup> J. DÉCHELETTE, *Les vases céramiques ornés de la Gaule romaine II*, Paris 1094, p. 214, n° 78, fig. 78; CANCIANI 1981 a, p. 389, p. 119; SPANNAGEL 1999, p. 376, n° 32.

## *Toreutica*

### *Elmo di un gladiatore*

Nella toreutica si ricorda innanzitutto l'elmo gladiatorio di bronzo<sup>427</sup> (fig. 40) appartenuto a *Thraex*<sup>428</sup>, ex soldato delle milizie di Mitridate. Come ha osservato D. Comparetti<sup>429</sup> l'episodio dell'abbandono di Troia da parte dei progenitori dei Romani ha una posizione predominante sulla restante decorazione a causa del suo ruolo decisivo nella storia romana. In generale è caratterizzato da una raffigurazione originale rispetto a quanto trasmesso dall'arte imperiale.

Nel suo insieme il fregio<sup>430</sup> conta cinque scene con altrettanti gruppi, dei quali quattro sono di due personaggi, e si presenta anch'esso come un'ulteriore rappresentazione della caduta Troia basata, secondo Comparetti<sup>431</sup>, sull'*Eneide* attraverso cui si voleva esaltare la dinastia giulio-claudia.

Si osserva infatti che davanti a mura urbiche e torri si susseguono il ratto del Palladio da parte di Aiace cui si oppone Cassandra e l'uccisione di Priamo per mano di Neottolema sul lato destro della calotta<sup>432</sup>.

Al centro campeggia una scena di dubbia interpretazione in cui compaiono due figure affrontate, una donna, vestita di una lunga veste e con mantello che le avvolge alle spalle, e un guerriero, che alza la spada al suo cospetto. Secondo Comparetti<sup>433</sup> si tratta dell'esortazione di Venere al figlio Enea a lasciare la città, episodio che ben si accorda con la figura femminile e il resto della raffigurazione. Al contrario per B. Maiuri si tratta dell'incontro di Menelao ed Elena<sup>434</sup>.

Sul lato sinistro appaiono altre due scene con protagonista Enea<sup>435</sup>. L'eroe è stato raffigurato prima mentre porta in salvo l'anziano padre Anchise e poi il figlio<sup>436</sup> che, volgendo lo sguardo verso

---

<sup>427</sup> CANCIANI 1981 a, p. 389, n° 127; AICHHOLZER 1983, p. 16; BERGER-DOER 1992, pp. 130-131, n° 40; SPANNAGEL 1999, p. 375, n° A 30.

<sup>428</sup> DE CARO 1994, p. 124.

<sup>429</sup> COMPARETTI 1919, p. 120.

<sup>430</sup> Ulteriori generiche figure, vasellame ed armi varie sono applicate sulla cresta e sulle falde del copricapo. MAIURI 1957, p. 161. Era opinione di Comparetti, tuttavia, che sulla falda vi fossero Amazzoni, Frigi e altre figure di giacenti o morti con suppellettile funebre a rappresentare la rovina della guerra davanti al mare di Troia. COMPARETTI 1919, pp. 121 s.

<sup>431</sup> *IBIDEM*, pp. 121 ss.

<sup>432</sup> DE CARO 1994, p. 124; MAIURI 1957, p. 161.

<sup>433</sup> COMPARETTI 1919, pp. 117 s.

<sup>434</sup> MAIURI 1957, p. 161.

<sup>435</sup> COMPARETTI 1919, p. 117; MAIURI 1957, p. 161; DE CARO 1994, p. 124.

<sup>436</sup> Ascanio sarebbe posto in piedi su un altare come «divinizzato». COMPARETTI 1919, p. 121. Il giovane sarebbe protagonista anche della decorazione della cresta. Sarebbe raffigurato assiso e seminudo alla fine di una processione di un gruppo di tre uomini che portano due ciste contenenti i *sacra*. A questa scena era



sinistra, è trattenuto vanamente per un braccio dalla madre Creusa. Quest'ultima scena sembra essere la prima testimonianza nota di questo episodio e una rara testimonianza figurata della sposa dell'eroe troiano.

Più di recente l'interpretazione dell'ultima scena del fregio dell'elmo è stata messa tuttavia in discussione da A. Dardenay<sup>437</sup>. La studiosa francese ipotizza infatti che mostri il ratto di Astianatte da parte di Ulisse dalle mani di Andromaca per gettarlo dalle mura di Troia in modo analogo al rilievo sul monumento funerario di *P. Numitorius Hilarus*<sup>438</sup>.

#### *Medaglioni su ciste di piombo*

Interessante è ricordare che l'iconografia della fuga era stata impressa anche su medaglioni applicati a cinque ciste di piombo pubblicate da S. Adamo Muscettola<sup>439</sup>. Si osserva che la scena è arricchita di ulteriori dettagli (fig. 37): a sinistra in secondo piano, un edificio a forma circolare<sup>440</sup>, da cui sembra fuoriuscire del fumo, secondo la studiosa italiana è da riconoscerci il tempio dei Penati a Troia, e un pilastro, a destra davanti ai tre Troiani, sormontato da un oggetto, forse il Palladio<sup>441</sup>.

Il medaglione con la Fuga era associato costantemente ad altri due, uno con una quadriga guidata un personaggio togato, simbolo di trionfo, e un altro con un Aquila che, inscritta all'interno di una

---

associata un'altra con un gruppo di tre donne con una cista incedenti verso un'altra, con il capo velato e assisa vicino a un altare con un fuoco acceso. La cerimonia sarebbe ambientata ad Alba Longa. COMPARETTI 1919, pp. 122 ss.

<sup>437</sup> DARDENAY 2012 b, p. 30.

<sup>438</sup> TOUCHEFEU 1981, p. 931, n° 6. La comparazione fra questi due documenti rivela però una differente organizzazione figurata e le posture dei personaggi, con maschere e abiti del teatro romano, fanno mettere in dubbio una qualche relazione tra le due immagini. A nostro giudizio nel caso si volesse sostenere l'ipotesi del rapimento di Astianatte da parte di Ulisse nel casco pompeiano il migliore confronto sarebbe offerto da un sarcofago di Efeso. Tra le scene che decorano i lati di quest'ultimo si vede il giovane figlio di Ettore portato via Ulisse che lo strappa alla madre Andromaca, che piange assisa e con il capo coperto assistita da un'altra al suo fianco in piedi. Il re di Itaca è riconoscibile dal *pilos* sul capo e dalla corta veste cinta che gli lascia scoperta la spalla destra. Avanza mentre volge lo sguardo alle sue spalle mentre Astianatte saluta la madre voltandosi. Le somiglianze tra le due scene sono limitate però a quest'ultimo aspetto. Infatti il rilievo di Efeso ha differenze notevoli come il giovane che saluta la madre in lacrime, la definizione di Ulisse, la disposizione degli altri personaggi e l'ambientazione. Infine manca, appunto, la fortificazione per l'ambientazione scenica.

<sup>439</sup> ADAMO MUSCETTOLA 1982, pp. 712 e 745, fig. 17. Si veda anche DARDENAY 2010, pp. 192 ss.

<sup>440</sup> Maggiore prudenza da parte di A. Dardenay che osserva come i medaglioni siano ossidati e non permettano, per tanto, una corretta analisi del dettaglio topografico. *IBIDEM*, p. 193.

<sup>441</sup> ADAMO MUSCETTOLA 1982, pp. 712 e 745-746, figg. 18-19.

corona di alloro, tiene con gli artigli un fascio di fulmini e con il becco una palma. A sua volta accompagnava questi esemplari l'immagine dell'*Athena Parthenos*<sup>442</sup>.

È ipotesi di S. Adamo Muscettola<sup>443</sup> che l'iconografia della Fuga, come le altre cui era accostata, abbia mantenuto il suo significato politico originario, cioè di trionfo e glorificazione di Augusto e di Roma, e che, in particolare, l'unica cista di cui si conosce la provenienza esatta, vale a dire la Casa di Fabio Amandio, possa manifestare il sentimento di devozione politica verso il *princeps* e la dinastia giulio-claudia.

#### *Schiniere di bronzo*

Infine in questo settore artistico si comprende uno schiniere di bronzo<sup>444</sup> (fig. 41) con dettagli dorati scoperto nel 1968 in una cava di ghiaia in Alsazia<sup>445</sup> e datato alla seconda metà del II sec. d.C. da A. Dardenay<sup>446</sup> sulla base del confronto con altre immagini.

L'iconografia è realizzata a rilievo e presenta il tradizionale schema con Enea che, identico a soldato romano, trasporta sulla spalla sinistra il padre con la cista dei Penati e trascina per mano il giovane figlio.

Infine secondo G. Siebert<sup>447</sup> è un'ulteriore testimonianza del successo che la raffigurazione della fuga dei progenitori da Troia ebbe lungo le rive del confine Reno-danubiano e sarebbe stata connaturata da un significato apotropaico. In particolare è stato evidenziato da J. J. Hatt<sup>448</sup> come l'iconografia sia associata a simboli evocanti divinità del pantheon celtico: una ruota a quattro raggi decorata da una rosa e punti intercalati per il dio Taranis è a sinistra di Anchise, mentre una cornucopia sotto ad Ascanio per Esus e il segno di riconoscimento di Teutatès è riprodotto nella parte inferiore della corazza di Enea. Secondo Hatt le divinità celtiche esercitano «*un patronage mythique*» sui tre progenitori troiani frutto di un sincretismo religioso avvenuto in ambiente celtico. In tal modo si voleva estendere la protezione degli dei locali non tanto sugli antenati ma piuttosto sugli imperatori romani loro discendenti.

---

<sup>442</sup> ADAMO MUSCETTOLA 1982, pp. 707, 714 e 741, fig. 9.

<sup>443</sup> *IBIDEM* 1982, p. 731.

<sup>444</sup> SPANNAGEL 1999, p. 375 n° A 29; SIMON 2009 a, pp. 35-36, n° add. 10.

<sup>445</sup> F. PETRY, *Circonscription d'Alsace. Fort-Louis*, in *Gallia* 34, 2, 1976, p. 406, fig. 27; SIEBERT 1982, p. 289.

<sup>446</sup> DARDENAY 2012 b, p. 38.

<sup>447</sup> Inoltre è suggestivo e senza prove per Siebert ipotizzare che lo schiniere appartenesse a un'armatura da parata indossata in occasione di cerimonie simili al *lusus Troiae* SIEBERT 1982, pp. 292 s.

<sup>448</sup> J. J. HATT, *Mythes et Dieux de la Gaule. 1, Les grandes divinités masculines*, Paris 1989, pp. 112-113.

LA FUGA DI ENEA, ANCHISE E ASCANIO CON I SACRA DA TROIA NELL'AMBITO PRIVATO DI ETÀ IMPERIALE

AMBITO DOMESTICO

*La c.d. «Parodia» della fuga di Enea, Anchise e Ascanio con i sacra da Troia*

La prima immagine della nostra iconografia nell'ambito privato è rappresentata da un frammento di pittura proveniente da Pompei. È denominato «Parodia» della fuga di Enea, Anchise e Ascanio da Troia a causa dell'aspetto fisico dei tre protagonisti. Ciò ha indotto, fin dai primi studi, a intravedervi una singolare e unica rappresentazione comica del mitico episodio.

Infatti i tre Troiani sono caratterizzati da una corporatura sproporzionata, membra teriomorfe e fallo che hanno costituito gli elementi cardine di una lunga discussione, talvolta ripetitiva, sull'interpretazione del frammento.

In generale, fin dalla sua scoperta avvenuta nel 1760<sup>449</sup>, questa porzione di affresco era stata considerata un pezzo a sé stante finché M. de Vos<sup>450</sup> ne ha dimostrato, in un articolo del 1991, la sua appartenenza a un fregio pittorico ipotizzata a più riprese in passato<sup>451</sup>.

Nella prima notizia<sup>452</sup> di questo frammento l'autore anonimo delle *Pitture antiche di Ercolano*<sup>453</sup> lo definiva come una caricatura e descriveva le sembianze dei tre Troiani come proprie di scimmie.

---

<sup>449</sup> *Le pitture antiche di Ercolano* 1765, p. 367. Precisazioni sul ritrovamento in DE VOS 1991, pp. 113-114. In STROCKA 2006, p. 282 si afferma la provenienza dalla *regio* VI, *insula* 17 ma senza fornire spiegazioni.

<sup>450</sup> DE VOS 1991, pp. 113 ss.

<sup>451</sup> Per esempio A. Maiuri ne aveva ammesso l'esistenza notando le bande di colore che, visibili soltanto nei bordi superiore e inferiore del frammento, inquadrano la scena alla stessa maniera di una cornice. MAIURI 1950, p. 108. Se il frammento faceva parte di un fregio, questo doveva essere per O. Brendel un «*Affen-Aenaeis*». BRENDEL 1953-1954, p. 158. Invece W. Fuchs pensava a un fregio di *Ilioupersis* con ulteriori figure teriomorfe. FUCHS 1973, p. 630.

<sup>452</sup> Un secolo dopo Champfleury aveva riconosciuto delle teste canine attaccate ai tre Troiani poiché l'artista, tanto irritato dall'estrema diffusione dell'iconografia della fuga da Troia, volle farne una raffigurazione umoristica. CHAMPFLEURY 1870, pp. 50 e 53-55. Al contrario avevano concordato con la prima descrizione scimmiesca W. Helbig, A. Ruesch, nella cui guida al museo napoletano si parla di intenti anti-imperiali S. Reinach, e O. Elia, che aveva immaginato un legame con il genere alessandrino delle pitture parodistiche dette *grylloi*. HELBIG 1869, p. 310, n° 1380; RUESCH 1908, p. 291, n° 1265; REINACH 1922, p. 176, n° 2; ELIA 1932, p. 85. Sul genere artistico dei *grylloi*, il saggio di W. BINSFELD 1956; BECCATI 1960, pp. 1065 ss.; R. NEUDECKER, s.v. *grylloi*, in *DNP* 5, 1998, cc. 6-7. L'assimilazione a una scimmia fu messa in discussione da G. E. Rizzo, propenso a vedervi figure canine dotate di attributi osceni risalenti alle tradizioni oscche e campane e documentati dalle raffigurazione vascolari della commedia fliacica. RIZZO

Si affermava in pratica che la loro raffigurazione, attraverso l'assimilazione a primati, aveva intenzione di deridere indirettamente Virgilio poiché l'*Eneide* si sarebbe rivelata ricca di errori e, di conseguenza, il poeta non si era rivelato all'altezza di Omero nel creare un poema epico. La scelta dell'animale sarebbe stata dettata dall'esistenza di antiche rappresentazioni comiche denominate *cercopitheci*, vale a dire «scimmie dotate di lunghe code», e *cynocephali*, «scimmie dalle teste di cane».

Si può considerare il primo vero e proprio studio dell'affresco un articolo scritto da A. Maiuri, nel 1950 che analizza la fisionomia dei tre protagonisti e gli intenti di una simile scena.

La descrizione<sup>454</sup> dello studioso italiano ha evidenziato che le peculiarità fisiche dei tre Troiani, ritratti secondo il consueto schema iconografico romano della fuga da Troia, dovevano conferire all'immagine un significato umoristico dall'effetto immediato grazie al «*suo linguaggio universalmente intelligibile*». In particolare vi sarebbe, secondo Maiuri, un dettaglio nell'espressività dell'eroe troiano e del figlio: Enea ha un viso particolarmente espressivo con pupille inquiete e sopracciglia aggrottate mentre si rivolge, in un dialogo pieno di ansia, ad Ascanio che, volgendo gli occhi verso di lui, manifesta opposizione alla marcia che gli viene imposta.

Riflettendo sulle precedenti identificazioni animalesche alla base della mutazione fisica dei tre progenitori dei Romani lo studioso ha riconosciuto code e teste canine. Queste ultime hanno una fronte accentuata e un muso prominente, simile a quello del maiale, mentre sono prive della tipica conformazione del naso della scimmia, animale entrato nei repertori dell'arte antica da molto tempo<sup>455</sup>.

Secondo questa definizione Maiuri ha ipotizzato che l'affresco si ispirasse a rappresentazioni comiche di leggende che, messe in scena magari pure nell'*odeon* pompeiano, gli attori avevano

---

1929, pp. 85 s. Nella pubblicazione postuma degli scavi e delle pitture della via dell'Abbondanza a Pompei del 1953 V. Spinazzola accennava alla c.d. «Parodia» definendo anch'egli i tre progenitori «*con teste di cane più che di scimmie*». Secondo lo studioso italiano, che sosteneva l'ispirazione dell'affresco dal gruppo marmoreo presente anche nel foro cittadino, non si può affermare che la scena appartenga propriamente al genere pittorico ellenistico dei *grylloi* e manifesti un sentimento politico, magari strascico degli scontri tra gli antichi cittadini di Pompei e i nuovi coloni della recente colonizzazione augustea. SPINAZZOLA 1953, p. 623, note 135-136.

<sup>453</sup> Nota l'anonimo autore che per gli Antichi l'assimilazione a una scimmia significava essere un plagiatore. *Le pitture antiche di Ercolano* 1765, p. 367.

<sup>454</sup> MAIURI 1950, p. 110.

<sup>455</sup> *IBIDEM*, pp. 110-111.

interpretato indossando maschere e costumi come nella farsa fliacica richiamata non solo dagli abiti e dal grosso fallo ma anche dai movimenti e dall'atteggiamento dei tre protagonisti<sup>456</sup>.

Poco tempo dopo anche O. J. Brendel<sup>457</sup> avevo preso in esame l'affresco condividendo l'idea che manifestasse uno spirito ironico, comprovato dalla deformazione e dalle sproporzioni dei corpi. Tuttavia ha anche escluso che avesse avuto origine dalla commedia fliacica. Infatti era sua opinione che appartenesse soltanto al genere della caricatura<sup>458</sup>.

Senza ricorrere a un'analisi zoologica Brendel avevano pensato che il carattere teriomorfo dei progenitori dei Romani dovesse essere stato ricalcato non tanto sul cane ma piuttosto sulla scimmia. Infatti, aveva sostenuto che alcune razze di primati mostrano tratti fisionomici comuni ai cani come, per esempio, la scimmia sacra in Egitto, il babbuino e che questo primate fosse denominato «dalla testa canina» ovvero *κυνοκέφαλος* e sia classificata tra i cercopiteci, oltre che per la suddetta caratteristica, anche per la lunga coda<sup>459</sup>.

Partendo da questa osservazione lo studioso tedesco<sup>460</sup> aveva ipotizzato che Enea, Anchise e Ascanio in fuga da Troia abbiano subito la mutazione fisica poiché colui che commissionò, oppure realizzò, l'affresco voleva riferirsi a un mito locale secondo cui Enea era passato, nel corso della sua peregrinazione per mare, da Ischia.

L'isola, posta proprio di fronte alla costa campana, era nota nell'antichità, con tre nomi: i primi due, rispettivamente in etrusco e greco, *Inarime*<sup>461</sup> e *Pithekoussai*, riferivano la presenza di scimmie<sup>462</sup> e l'ultimo, in latino, *Aenaria*<sup>463</sup>, attestava il passaggio dell'eroe troiano che dovette

---

<sup>456</sup> MAIURI 1950, pp. 111 s.

<sup>457</sup> Alcuni anni dopo W. Binsfeld ne dichiarò ancora l'appartenenza ai *grylloi* mediante la sostituzione dei tre Troiani con altrettante scimmie. Fin dall'antichità questi animali sono stati considerati somiglianti, in modo buffo, nell'aspetto e nei comportamenti agli uomini e, per questi motivi, erano stati impiegati spesso in spettacoli e l'arte li aveva proposti in scene umoristiche del mito e della vita quotidiana. BINSFELD 1956, pp. 50 s.

<sup>458</sup> BRENDDEL 1953-1954, pp. 154-155.

<sup>459</sup> *IBIDEM*, p. 155. La sua interpretazione è adottata anche in SCHEFOLD 1957, p. 336, in cui si menziona il frammento come di una pittura di età neroniana con «*Aeneas-Anchises als Affen*».

<sup>460</sup> BRENDDEL 1953-1954, pp. 156-157.

<sup>461</sup> Attestato anche in VERG., *Aen.* 9, 716 e in PLIN., *H. N.* 3, 12, 6, che lo ricorda come già utilizzato nell'*Iliade* (HOM., *Il.* 2, 783): «...*Homero Inarime dicta...*».

<sup>462</sup> In realtà il corretto significato del nome greco dell'isola si fondava sulla parola *πίθος*, l'otre per il vino, come spiegato in PLIN., *H. N.* 3, 82. Informazioni più generali sull'isola in G. BUCHNER, s.v. *Ischia*, in *EAA* IV, 1961, pp. 224-229; G. BUCHNER, s.v. *Ischia*, in *EAA. Suppl.* 1971, 1973, pp. 376-379; G. BUCHNER, s.v. *Ischia*, in *EAA. II Suppl.*, III, 1995, pp. 125-129; M. I. GULLETTA, s.v. *Pithekoussai*, in *DNP* 9, 2000, cc. 1052-1053.

conferire all'isola il suo nome, come tramandato da Appiano<sup>464</sup> e Plino<sup>465</sup>. Dal miscuglio di queste denominazioni e l'aggiunta di elementi peculiari della cultura locale, come il fallo fliacico, dovette nascere nel I sec. d.C. l'affresco con i tre troiani in fuga sotto fattezze scimmiesche caratterizzato da un particolare senso eziologico ed eponimo tale da renderlo un erudito esempio di *gryllos*<sup>466</sup>.

---

<sup>463</sup> HÜNSEL, s.v. *Aenaria*, in *RE* I, 1, 1893, cc. 594-595; G. RADTE, s.v. *Aenaria*, in *Der kleine Pauly*, I, 1964, c. 95.

<sup>464</sup> APP., *Civ.* 5, 69.

<sup>465</sup> PLIN., *H. N.* 3, 6. 82.

<sup>466</sup> BRENDDEL 1953-1954, pp. 156-157. Negli anni '60 del XX sec. si sono succedute diverse prese di posizione sulla c.d. «Parodia», talvolta senza portare ulteriori identificazioni animalesche e appoggiando le tesi Maiuri o di Brendel. K. Schefold, che aveva adottato il riconoscimento di fattezze scimmiesche e, in particolare, di babbuini, aveva affermato la dipendenza dell'affresco da modelli della prima età ellenistica elaborati in Egitto. Infatti, in quel paese non mancavano raffigurazioni simili così da ipotizzare che, quando Roma era una città emergente, lì si dovettero realizzare le prime pitture con il mitico episodio all'origine della storia dell'Urbe attribuendo ai progenitori Troiani le sembianze di scimmie. Questi animali sarebbero caratterizzati, secondo Schefold, da sentimenti di amore verso i propri consanguinei così come lo era stato Enea verso i suoi familiari alla fine di Troia. SCHEFOLD 1960, p. 99 (ipotesi riproposta in K. SCHEFOLD, F. JUNG, *Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München 1989, p. 288, nota 630). In questo stesso anno una citazione del frammento in SCHAUBURG 1960, p. 184, nota 84 in cui si parla di «*hundsköpfigen Affen*». G. Beccati aveva citato il frammento pompeiano nella voce dedicata al genere dei *grylloi* come possibile esempio. BECCATI 1960, p. 1065. Al contrario Ph. Bruneau, ritenendo l'ipotesi di Maiuri sulle fattezze canine e sull'origine dal mimo non inconsistente, aveva rifiutato sia la connessione tra l'isola di Ischia ed Enea sia l'appartenenza del frammento ai c.d. *grylloi*. Nessun elemento avrebbe autorizzato la mutazione di Enea, eroe eponimo dell'isola campana, e dei suoi familiari in un gruppo di scimmie e, inoltre, la definizione di *gryllos*, del frammento non è corretta. Il passo di Plinio sul genere artistico sarebbe ancora troppo oscuro per una chiara definizione dell'arte di Antiphilos. BRUNEAU 1962, pp. 220 e 228. In quegli stessi anni M. R. Scherer non aveva assunto una posizione in favore di un animale o un altro per descrivere la mutazione iconografica dei Troiani in fuga ma si limitò a definirli «*a cross between monkeys and dogs*». Aveva condiviso, tuttavia, le ipotesi avanzate da Rizzo e Maiuri secondo i quali la caricatura fosse derivata dal teatro comico e si desiderasse prendere di mira l'«*overblown legend of filial piety*». SCHERER 1962, p. 192. In ZANKER 1968, p. 35, nota 169 si riferiscono in breve le due ipotesi di Maiuri e Brendel. In questo stesso anno Ch. Godineau aveva accennato in un articolo non pertinente ai problemi delle «Parodia». Accogliendo «l'ipotesi canina» di Maiuri spiegò che si desiderasse suscitare ilarità su un episodio tragico e, allo stesso tempo, pietoso come la fuga di Enea. GOUDINEAU 1968, p. 540. Nella sua monografia sulla caricatura e sulla parodia romana (1968) J.-P. Cèbe aveva esaminato in breve il nostro frammento riconducendolo alla pittura alessandrina che credò, molto probabilmente, l'originale. Al di là della definizione canina delle teste dei tre protagonisti, lo studioso

Nel 1991 M. de Vos<sup>467</sup> ha portato ulteriori elementi di indagine per lo studio dell'immagine grazie alla scoperta di un altro grande frammento in cui compare Romolo teriomorfo con gli *spolia opima* e un corteo di figure marine nei magazzini del Museo nazionale di Napoli che integrano la scena della fuga dei Troiani<sup>468</sup>.

Sebbene il luogo di ritrovamento e l'esatta collocazione dell'affresco restino oscure, de Vos, grazie alla lettura dell'epistolario del consigliere borbonico B. Tanucci<sup>469</sup>, autore di un resoconto delle scoperte pompeiane al sovrano di Napoli, riferisce che l'abitazione originaria era di due piani con un grande portone come ingresso e una facciata in laterizi senza intonaco sui cui campeggiavano due iscrizioni elettorali che menzionavano, verosimilmente, *M. Holconius Rufus*<sup>470</sup> e *C. Gavius Rufus*<sup>471</sup>.

Gli ambienti domestici erano decorati da un ricco programma pittorico in base al racconto di Tanucci: divinità dei Giorni, dei Mesi e delle Stagioni all'interno di clipei, un ritratto maschile, scene di caccia, un tondo con la raffigurazione della c.d. «Saffo», un podio verde con gli attributi di

---

francese aveva rigettato che l'eventuale derisione di Virgilio, in quanto copiatore maldestro di Omero, oppure della famiglia imperiale, che millantava gli eroi troiani come antenati e salvatori dei Penati, o l'ispirazione dal mimo campano oppure una citazione erudita tratta dall'aneddotica locale. Secondo Cèbe «*l'artiste a parodié ce n'est pas la fuite d'Enée elle-même, mais ses représentations sérieuses, académiques déjà à la période hellénistique et dont nombre de spécimens nous ont été transmis*». CÈBE 1968, pp. 369-370. L'anno dopo G. K. Galinsky aveva sostenuto l'idea di Brendel ritenendo una suggestione senza prove la tesi di Maiuri. GALINSKY 1969, p. 32.

<sup>467</sup> Agli inizi degli anni '80 del XX secolo P. Aichholzer vi ha visto tratti canini che dovevano stravolgere il significato originario accogliendo l'ipotesi di Maiuri. AICHHOLZER 1983, p. 21. Al contrario per N. Horsfall i tre troiani sono ritratti nella parodia della loro fuga da Troia come scimmie secondo una variazione comica dell'iconografia tanto diffusa nell'arte romana dall'età cesariana. HORSFALL 1984, p. 50. Nel 1989 P. Zanker, pur parlando di intento ironico di stampo ovidiano verso una celebre iconografia augustea, aveva adottato l'ipotesi di incrocio fra animali già avanzata da M. R. Scherer: «*gli illustri antenati del princeps figurano come una famiglia di scimmie dalle teste di cane e dai membri enormi*». ZANKER 1989, pp. 223-224. Posizione ribadita in ZANKER 2002, p. 81. Anche in precedenza lo studioso tedesco non si era espresso in modo netto. *Supra*, nota 466. Non si trova una definizione precisa neanche in un catalogo del Museo archeologico di Napoli, curato tra gli altri da M. R. Borriello, in cui si parla dei Troiani «*vestiti come orsi o scimmie*». BORRIELLO ET ALII 1989, p. 351.

<sup>468</sup> DE VOS 1991, pp. 114, 117 e 119.

<sup>469</sup> Si veda per questo personaggio E. PONTIERI, s.v. *Tanucci Bernardo*, in *Enciclopedia italiana*, XXXIII, Roma 1937. p. 241.

<sup>470</sup> CIL 4, 1167.

<sup>471</sup> CIL 4, 1166.

Apollo e Dioniso, altre figure di Stagioni, il toro Apis e il fregio con i Troiani e Romolo teriomorfi<sup>472</sup>.

Nel frammento del fregio ritrovato da de Vos<sup>473</sup> compaiono, su un fondo nero come nel frammento della fuga da Troia, una Nereide abbracciata al collo di un bue marino, un amorino con doppio flauto sul dorso di un delfino, un tritone con siringa e, infine, il fondatore di Roma nudo e con gli *spolia opima* che sono rivolti verso sinistra.

Alla scena della fuga da Troia pare che fosse associata invece l'immagine di Venere con nimbo che nuota verso destra. Sarebbe raffigurata in qualità di guida del gruppo dei suoi familiari, ruolo conferitole nel racconto di Virgilio e la cui stella apparve all'arrivo di Enea sulla costa lavinate allusa dal nimbo stesso<sup>474</sup>.

La studiosa olandese<sup>475</sup> ipotizza l'appartenenza dei frammenti a una predella o a un fregio posto al di sopra di pannelli laterali in base a un'organizzazione simile alle pitture ai lati dell'ingresso della bottega di F. Ululitremolo<sup>476</sup>.

In base alla ricostruzione di de Vos<sup>477</sup> dovevano essere associati al fregio, ancora, tre quadretti ora non più conservati ma riprodotti in disegni dell'epoca della scoperta. Due alludono ad Apollo e a Dioniso attraverso i loro attributi, mentre il terzo alla sfera letteraria. In quello apollineo erano raffigurati una cetra, una faretra e un ramo di alloro con basi di colonna, mentre quello dionisiaco mostrava una maschera di Sileno, un bastone (un tirso o un flauto) e una tigre che mangia dell'uva. Questo ultimo sarebbe stato collocato sotto alla scena della fuga dei Troiani come a dichiararne l'appartenenza al mondo della commedia e a marcarne la vena comica. Infine il terzo quadretto include uno stilo con una base di colonna e un dittico.

Senza presentare un'ulteriore spiegazione dell'alterazione animalesca dei progenitori dei Romani, anche il ciclo pittorico così ricostruito sarebbe per M. de Vos<sup>478</sup> «*l'esternazione della noia*

---

<sup>472</sup> DE VOS 1991, p. 114.

<sup>473</sup> *IBIDEM*, pp. 114-117, figg. 2-3.

<sup>474</sup> *IBIDEM*, p. 116, figg. 3 a-b.

<sup>475</sup> Si deve rintracciare la presenza di pseudo-iscrizioni in alto a sinistra del gruppo dei Troiani e affianco di Romolo a imitazione della galleria di ritratti nel foro di Augusto. *IBIDEM*, p. 117.

<sup>476</sup> *Supra*, pp. 76 s.

<sup>477</sup> DE VOS 1991, pp. 117-119, figg. 4-5 a-b.

<sup>478</sup> *IBIDEM*, p. 120. L'anno dopo J. De Rose Evans ha commentato il frammento «parodico» senza menzionare lo studio di M. de Vos concordando con Maiuri nell'attribuzione di fattezze canine e falli degli attori satirici ma anche con Brendel nell'individuare la scatola dei dadi tra le mani di Anchise. Ella ha ipotizzato che la scena rappresentasse una presa in giro degli avi dei Romani con un spirito salace simile a



o derisione degli slogan propagandistici della politica del principato di Augusto e dei suoi successori» frutto dell'atteggiamento ironico dei proprietari della casa che in questo modo potevano manifestare la loro *urbanitas* secondo la definizione datane da Quintiliano<sup>479</sup>.

Dopo la ricostruzione parziale del fregio originario cui apparteneva la scena con Enea, Anchise e Ascanio teriomorfi e dotati di fallo si sono succedute altre proposte interpretative<sup>480</sup> che, talvolta

---

quello rilevabile in un graffito di Boscoreale e in un verso del *Miles gloriosus* di Plauto: «*Nescio, tu ex me hoc audiveris an non: nepos sum Veneris*» (PLAUT., *Mil.* 1265). EVANS 1992, p. 52.

<sup>479</sup> QUINCT., *Inst.* 6, 3, 17.

<sup>480</sup> B. Kellum, secondo la quale il foro di Augusto e il tempio di Marte Ultore fossero connaturati di profondi significati sessuali che esaltano la posizione centrale del *vir romanus* nella società, ha evidenziato quanto fosse inusuale nella cultura romana concepire una visione seria degli eventi senza l'equivalente opposto. Questa disposizione mentale sarebbe manifesta anche nella pittura parodica con ulteriori eventuali allusioni alla letteratura e ai pettegolezzi popolari del I sec. d.C. Nella sua descrizione si evidenzia che Enea, Anchise e Ascanio sono definiti da una linea di colore rosso, come gli occhi del maligno, e dotati di un grande fallo, tolto fuori del costume del mimo, come già proposto da Maiuri. Ha rimarcato che Anchise porta fra le mani non tanto la cista dei Penati ma semmai la scatola dei dadi con cui ci si poteva divertire con un gioco chiamato *Venus* al quale Augusto era stato dedito a lungo (SUET., *Aug.*, 71, 2-4). La caratterizzazione animalesca delle loro teste sarebbe infine canina e basata sul gioco di parole tra il verbo *cano* (presente nell'attacco del poema virgiliano) e il sostantivo *canis*, cane. In pratica la pittura deriderebbe e affermerebbe allo stesso tempo, secondo Kellum, la filiazione di Anchise e Venere mescolando i significati della sfera politico-militare con le vicende del mito e delle chiacchiere riguardanti la famiglia giulio-claudia. KELLUM 1996, pp. 176-177. Al contrario M. Spannagel accenna al fregio ricostruito da de Vos ma senza ulteriori analisi. SPANNAGEL 1999, pp. 131 e 381-382, n° A 59. S. De Caro, che pubblica un'immagine ribaltata del frammento degli Eneadi teriomorfi nel libretto sul Gabinetto segreto del museo napoletano, ha tratteggiato l'immagine dei tre Troiani «*come scimmie con enormi attributi fliaci*» e ha proposto di nuovo l'ironia verso l'*Eneide*. DE CARO 2000, p. 45. Si ribadisce in STROCKA 2006, p. 282 l'ironia del frammento con il tiaso marino in segno di noia verso l'attualità del I sec. d.C. o le immagini ufficiali dell'arte. Si accenna in modo generico alla c.d. «Parodia» integrata dalle altre parti scoperte da M. de Vos in TOMEI 2007, p. 437. Allo stesso modo fa J. R. Clarke il quale ha immaginato una committenza dell'età flavia animata da forti sentimenti anti-augustei per la raffigurazione ironica dei progenitori dei Romani con sembianze scimmiesche, come aveva proposto O. J. Brendel. Il proprietario della casa, secondo Clarke, era stanco della propaganda imperiale che proprio in quegli anni promuoveva la costruzione del tempio di Vespasiano o del *Genius Augusti*, del tempio della Fortuna e di Giove capitolino. A ciò si aggiungevano i pesanti interventi di Caligola e Nerone nella vita cittadina, come la nomina di un prefetto (34 e 49 d.C.) per risolvere i conflitti interni e il divieto di giochi nell'anfiteatro dopo i disordini del 54 d.C. Inoltre il prevalere del latino, lingua straniera, sul greco e l'osco, lingue locali, avrebbe potuto stimolare un ulteriore sentimento di rivalsa verso il governo. CLARKE 2007, pp. 151-157. Queste ultime affermazioni sembrano però giustificazioni non così

ignorando la scoperta di M. de Vos, hanno ribadito il valore burlesco degli Eneadi teriomorfi, ad eccezione di uno. Il saggio *La nascita di Roma. Dei, lari, eroi e uomini all'alba di una civiltà* di A. Carandini tralascia, infatti, l'aspetto comico del fregio pompeiano per leggervi inaspettatamente una citazione di carattere mitico-religioso.

Secondo Carandini dietro alla metamorfosi degli antenati dei Romani si celerebbe l'animale sacro dei Lari, il cane, poiché era intenzione assimilarli con queste sembianze ai Lari latini, Pico, Fauno e Latino ma anche a quelli romani, Romolo stesso e il fratello Remo.

L'archeologo italiano<sup>481</sup> ricorda, infatti, che i Lari erano raffigurati, secondo Ovidio<sup>482</sup> e Plutarco<sup>483</sup>, in compagnia di cani e che indossavano pelli di cane. L'animale era legato, in particolar modo, alla figura leggendaria di Latino che, personaggio civilizzatore, riformò il culto albano di Giove con la sostituzione dei sacrifici umani, istituiti da Fauno, con quelli proprio di un cane<sup>484</sup> in

---

comprovate. Pompei e la Campania erano sotto il controllo di Roma non da pochi anni al momento della realizzazione della «Parodia» e per tanto si può immaginare che l'uso della lingua latina avesse attecchito ormai nella quotidianità della cittadinanza, a meno di non voler ipotizzare un committente nostalgico, chissà con quanta, e tutta da provare, consapevolezza, dell'osco. L'intervento imperiale non fu certo di poco peso per un pompeiano ma non solo, per così dire, in chiave negativa, ma anche estremamente vantaggiosa. Si pensi soltanto all'acquedotto della città che era allacciato a quello voluto proprio da Augusto. Si veda, a titolo esemplificativo sul problema idrico a Pompei, LA ROCCA, DE VOS, DE VOS 1976, pp. 24-26 e 49. È da ricordare infine il breve commento di A. Dardenay che, senza considerare la proposta di Carandini (*infra*, nota 481), ritorna al significato satirico del frammento secondo quanto aveva ammesso già negli anni '60 Cèbe (*supra*, pp. 88 s., nota 466) con l'integrazione del fregio proposta da M. de Vos. Per la studiosa francese Enea, Anchise e Ascanio presentano, come Romolo, una testa canina e la loro immagine va interpretata come una presa in giro di una celebre iconografia e non di una critica rivolta alla famiglia imperiale. DARDENAY 2010, pp. 200 s.

<sup>481</sup> CARANDINI 2003, pp. 199-200.

<sup>482</sup> OV., *Fast.* 5, 129.

<sup>483</sup> PL., *Q. R.* 51.

<sup>484</sup> CARANDINI 2003, pp. 76 e 199. Numerosi esempi di relazioni dei cani con i Lari, le mura e le porte urbliche e di loro sacrifici in *IBIDEM*, p. 199, nota 55.

occasione dei *Lupercalia*<sup>485</sup> ed era considerato, al pari di Enea<sup>486</sup>, un nume tutelare o uno dei primi eroi dei Latini<sup>487</sup>.

La conformazione del cranio ma anche più in generale dei corpi, caratterizzati dalla coda, induce ad accogliere con un certo grado di verosimiglianza, e senza un particolare studio zoologico ed eziologico, il riconoscimento del cane, proposto da più studiosi con vari argomenti, dietro la metamorfosi di Enea, Anchise, Ascanio e ora anche di Romolo.

Se può sembrare strano o bizzarro un simile accostamento e la presenza di un cane nella decorazione di una *domus* si considerino, oltre agli affreschi (fig. 45) e ai mosaici di cani (figg. 44 a-b) nelle case pompeiane<sup>488</sup> posti a guardia dell'ingresso, anche dei numerosi gocciolatoi fittili a protome canina (tra il I sec. a.C. e il I sec. d.C.) documentati in Italia<sup>489</sup> in particolare per ornare compluvi e peristili come, per esempio, nella casa di Augusto sul Palatino<sup>490</sup>, nella villa di Livia a Prima Porta<sup>491</sup> (fig. 48) o nella Casa dei Vettii<sup>492</sup> (fig. 47) a Pompei.

La diffusione delle immagini del cane in questi ultimi casi in qualità di decorazione di ambienti domestici si può spiegare, secondo P. Pensabene<sup>493</sup>, con motivi che vanno al di là delle mere

---

<sup>485</sup> CARANDINI 2003, p. 76.

<sup>486</sup> In favore di un culto dell'eroe troiano in età arcaica il cippo di Tor Tignosa con l'iscrizione *Lare Aenia / d(ono)*. M. GUARDUCCI, *Enea e Vesta*, in *MDAI(R)* 78, 1971, pp. 73-118. Si veda anche CARANDINI 2003, pp. 539 ss.

<sup>487</sup> In questo quadro interpretativo dei miti latini, costruiti attraverso figure antitetiche, Romolo ha una natura più complessa o ambigua. Infatti si contraddistingue per un duplice valore: è un eroe positivo attraverso l'associazione al cane, e quindi a Latino, ma anche negativo e allo stesso tempo ancora positivo, se ci si riferisce all'uccisione di Remo che, intesa quasi come un sacrificio umano secondo le liturgie barbare di Fauno, è necessaria per instaurare un nuovo ordine di cui sarà il primo fondatore. CARANDINI 2003, pp. 198 ss.

<sup>488</sup> Per esempio nei mosaici del vestibolo d'ingresso delle case pompeiane di *Paquius Proculus* (o *Cuspius Pansa*, 1 7, 1) oppure di *L. Caecilius Iucundus* (5 1, 26) o del Poeta tragico (6 8, 3, 5). BADONI, M. DE VOS 1990, p. 485, fig. 1; A. DE VOS, s.v. *V 1, 26. Casa di L. Caeciulius Iucundus e casa annessa V 1, 23*, in *PPM* III, 1991, p. 579, fig. 5; PARISE BADONI 1993, p. 529, fig. 1. Oppure anche nell'affresco su di un pilastro dell'atrio tra le *fauces* e il *tablinum* della *caupona* di *Sotericus*. MENOTTI 1990, p. 709-711, figg. 11-12. Per la funzione di guardiano delle abitazioni si veda TOYNBEE 1973, pp. 107 s.

<sup>489</sup> Si veda l'ampia catalogazione e lo studio di esemplari provenienti dall'Italia e ivi conservati da P. Pensabene. PENSABENE 1999, pp. 147 ss., nn° 192-439.

<sup>490</sup> Si veda MESSINEO, VITTORI, ZACCAGNINI 2001, p. 101, nota 3.

<sup>491</sup> PENSABENE 1999, pp. 148 s., nn° 195-200; MESSINEO, VITTORI, ZACCAGNINI 2001, pp. 101-124.

<sup>492</sup> In SAMPAOLO 1994 a, pp. 471 s. fig. 3, si dice che «*ci sono lupi sporgenti a metà torso*».

<sup>493</sup> PENSABENE 1999, pp. 47 s.

necessità di trovare un'alternativa alla più consueta protome di leone, e che riguardano la posizione ricoperta dall'animale nell'immaginario degli Antichi. Questi lo hanno raffigurato in vari contesti e oggetti attribuendogli svariati valori e funzioni nel mondo umano<sup>494</sup>.

Nei mosaici o negli affreschi pompeiani sembra, secondo E. E. Burri<sup>495</sup>, che si intendesse non solo salutare i visitatori della casa ma anche chiamarlo a protezione dal maligno come raccontano Petronio<sup>496</sup> e Plinio<sup>497</sup>. E un simile valore di protezione dai pericoli da parte del cane era sintetizzato dai suoi denti utilizzati, in luogo dell'animale, come talismani<sup>498</sup> che evocavano il digrignare, l'abbaiare e l'agitare il campanello<sup>499</sup> allacciato al suo collo in presenza di una minaccia.

Al cane poteva essere attribuita di conseguenza la facoltà di pronunciare presagi: un ululato dell'animale era stato tra i segni premonitori della morte di Cesare<sup>500</sup> oppure, tempo prima, la morte del cucciolo della figlia di L. Emilio Paolo, che si chiamava Perseo, era stata accolta favorevolmente dal condottiero. Il motivo era che l'animale portava il nome del re di Macedonia sconfitto poi nella battaglia di Pidna<sup>501</sup>.

Un ulteriore rilevante valore era in associazione alla dea greca Artemide<sup>502</sup> e all'attività venatoria da lei tutelata. Il quadrupede poteva essere compreso grazie alle sue doti di cacciatore<sup>503</sup> e, come tale, gli era riconosciuta la qualità di essere un compagno valido dell'uomo.

Attraverso questa chiave di lettura secondo F. L. Bastet<sup>504</sup> andrebbe compresa l'immagine di un cane accanto a un generale romano nel rilievo della corazza dell'Augusto di Prima Porta (fig. 48).

---

<sup>494</sup> In generale per le razze antiche, i richiami alla letteratura, alla religione e alla medicina TOYNBEE 1973, pp. 101 ss.; C. HÜNEMORDER 1998, cc. 756-758.

<sup>495</sup> BURRISS 1935, p. 32. Si tenga presente per le pagine successive lo studio di E. E. Burri<sup>495</sup> sulle superstizioni legate al cane raccontate nella letteratura latina.

<sup>496</sup> PETR., *Sat.* 29.

<sup>497</sup> PLIN., *H.N.* 30, 82 e 32, 187. Plinio ricorda anche l'uso di spargere del sangue di cane sulla soglia domestica per tenere lontani gli spiriti dei defunti che tornavano dall'Aldilà a molestare i vivi. Per l'uso di altre parti del corpo del cane nella medicina si veda ancora BURRISS 1935, pp. 32 s. e 39 s.

<sup>498</sup> Informazione riportata in PLIN., *H.N.* 32, 187.

<sup>499</sup> Attributo che si trova raffigurato emblematicamente nelle terrecotte a protome canina come osserva P. Pensabene. PENSABENE 1999, p. 48.

<sup>500</sup> OV., *Met.* 15, 797.

<sup>501</sup> CIC., *Div.* 1, 96, 103.

<sup>502</sup> E anche ad Apollo e alle divinità dei boschi come Pan, Priapo e Silvano. HÜNEMORDER 1998, c. 757.

<sup>503</sup> TOYNBEE 1973, pp. 102-106.

<sup>504</sup> BASTET 1966, pp. 84 ss. Tra l'altro il cane è rivolto verso la dea Diana, corrispettiva ad Artemide nel mondo romano, che cavalca un cervo alle spalle del rappresentante dei Parti, identificabile forse nel loro

Il cane, simbolo della caccia considerata secondo Senofonte<sup>505</sup> come forse il migliore esercizio per allenarsi alla guerra, alluderebbe all'ἄρετή, o alla *virtus*, del guerriero cui sta al fianco nella restituzione delle insegne partiche, fine delle ostilità fra Roma e l'Oriente e la pace per l'Impero.

Il cane era offerto inoltre come vittima di sacrifici<sup>506</sup> nei *Robigalia*<sup>507</sup> (25 aprile), la festa contro la ruggine della coltura dei cereali in cui si uccideva una cagna fulva assieme a un montone. Ovidio<sup>508</sup> racconta che una volta, mentre tornava da Nomento a Roma, aveva potuto assistere ai *Robigalia* e che ne ebbe una spiegazione di carattere astronomico: «*Est Canis, Icarium dicunt, quo sidere moto / tosta sinit tellus praecipiturque seges: / pro cane sidereo canis hic imponitur arae, / et quare pereat nil nisi nomen habet*».

Sommando le due qualità di guardiano e compagno fedele il cane diventava infine anche la sentinella degli Inferi e, perciò l'accompagnatore delle divinità psicopompe<sup>509</sup>. Cerbero<sup>510</sup>, il mostro che faceva la guardia all'ingresso del regno dei morti, era immaginato non a caso come un

---

sovrano Phaartre IV. Dall'altra parte, in posizione simmetrica rispetto alla dea, è Apollo su di un grifo, anche lui associato al cane nella caccia. *Supra*, nota 502.

<sup>505</sup> X., *Cyn.* 12, 4, 22. Simili idee e comparazioni sono espresse anche da Cicerone (*N. D.*, 2, 161) e da Orazio (*Ep.* 1, 18, 49 ss.) proprio in riferimento alle guerre contro i Cantabri e i Parti.

<sup>506</sup> Si ricordi anche quelli in onore dei Lari e nei pressi di porte e mura elencati in CARANDINI 2003, pp. 199 s., nota 55.

<sup>507</sup> BURRISS 1935, pp. 34 s.; G. RADKE, s.v. *Robigalia*, in *DNP* 4, München 1972, c. 1439; C. R. PHILIPS, s.v. *Robigalia*, in *DNP* 10, 2001, cc. 1043-1044; CARANDINI 2003, p. 564. Un analogo contesto, in cui si lega l'uccisione rituale del cane in relazione alla fertilità dei campi ma anche alla salute della persona, sarebbe documentato in *Gallia* da statuette votive in onore di divinità della fecondità, dei campi e della salute. In tal caso e in rapporto con le acque salutarie dei fiumi sembra che vi fossero relazioni anche con il dio Esculapio-Asclepio, di cui il quadrupede era compagno e presso il cui tempio a Roma era ospitato non solo perché vi ci faceva la guardia. Infatti al cane si attribuiva la capacità di guarire leccando le ferite di un malato. E. THEVENOT, *Le symbolisme du chien dans les figurations Gallo-romaines*, in *RAE* IV, 1, 1953, pp. 332-334. R. PARIS, *Fouilles et trouvailles. Un temple celtique et gallo-romain en forêt de Chatillon-sur-Seine (Côte-d'Or)*, in *RAE* XI, 1, 1960, pp. 164-175; TOYNBEE 1973, pp. 123 s. Visto che nel nostro affresco spicca la testa di cane si ricordi pure che le ceneri di un cranio canino erano impiegate per curare le bruciature. PLIN., *H. N.* 30, 35.

<sup>508</sup> OV., *Fast.* 4, 905-942.

<sup>509</sup> TOYNBEE 1973, pp. 122 s.; HÜNEMORDER 1998, c. 757.

<sup>510</sup> SGATTI 1959, pp. 505 ss; WOODFORD, SPIER 1992, pp. 24 ss.; C. WALDE, s.v. *Kerberos*, in *DNP* 6, 1999, cc. 439-440.

quadrupede dotato di una o tre teste di cane e di frequente il quadrupede o lui stesso sono raffigurati accanto alle divinità dell'Aldilà Ades/Plutone<sup>511</sup>, Serapide<sup>512</sup> e Ecate<sup>513</sup>.

L'accentuato e sporgente membro fallico, l'altro elemento caratteristico degli Eneidi e forse anche di Romolo, li accomunerebbe secondo Carandini al protagonista della decorazione del carello etrusco di Bisenzio<sup>514</sup>.

Questi, simile a un soldato e identificabile in un Re-Lare, vale a dire forse un Romolo locale, l'ostenta in due delle tre parti figurate. Nella prima, che comprende l'iniziazione cinegetica e bellica, il trionfo e la ierogamia, proprie dell'ambito sociale umano e in antitesi a lupi, cervi, scimmie e altri animali in rappresentanza del mondo selvaggio, egli è in compagnia di una divinità femminile offerente del cibo analoga a Ops; nella seconda è ritratto sempre armato e itifallico ma identificato ora con *Maris* (Marte) in una scena di matrimonio con una regina assimilabile ancora a Ops e in compagnia di un giovane con scudo<sup>515</sup>.

Un'altra eventuale spiegazione del fallo, ammessa ancora una volta da Caradini<sup>516</sup>, scaturirebbe dalla lettura dei miti fondatori laziali nei quali, secondo un calco di quelli teogonici greci, si allude all'azione fecondatrice di un nume che, forse un'entità ignea come il dio Vulcano, si unisce a una vergine, per esempio la Fortuna Primigenia a Praeneste o Feronia ad Anxur, generando Giove. Da un tale archetipo mitologico erano state forgiate le storie delle nascite dei sovrani romani e latini tra le quali la più nota racconta di un fallo igneo che si era congiunto alla vergine principessa Ocrisia, al servizio della regina TanAquil, dando alla luce Servio Tullio. Inoltre una forza generatrice prossima a quella del dio Vulcano era stata attribuita anche a Marte<sup>517</sup>, padre di numerosi demoni mostruosi che popolano le credenze preistoriche di Roma e anche di Romolo, procreato dal dio assieme a Ops.

---

<sup>511</sup> R. LINDNER, S.-CH. DAHLINGER, N. YALOURIS, s.v. *Hades*, in *LIMC* IV, 1988, pp. 367-394.

<sup>512</sup> G. CLERC, J. LECLANT, s.v. *Sarapis*, in *LIMC* VII, 1994, pp. 666-692.

<sup>513</sup> S. I. JOHNSTON, s.v. *Hekate*, in *DNP* 5, 1999, cc. 267-270; H. SARIAN, s.v. *Hekate*, in *LIMC* VI, 1992, pp. 985-1018.

<sup>514</sup> Per questo si veda M. TORELLI, *Il rango, il rito e l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana*, Milano 1997, pp. 37 ss., figg. 26 e 28-38; M. MENICHETTI, *Carrello cerimoniale da Bisenzio*, in CARANDINI, CAPPELLI 2000, pp. 228-229; CARANDINI 2003, p. 47, figg. 6-21.

<sup>515</sup> *IBIDEM*, p. 200, nota 56.

<sup>516</sup> *IBIDEM*, pp. 51-52; 72 e 200, nota 56.

<sup>517</sup> *IBIDEM*, pp. 52 ss. e 73-74.

Questa lettura in chiave mitologica potrebbe essere sostituita con un'altra che chiama in causa soltanto i demoni e le divinità della fecondità e del sesso come i Fliaci<sup>518</sup>, Priapo<sup>519</sup> e anche Dioniso<sup>520</sup> che comprendono tra i propri attributi caratterizzanti il fallo<sup>521</sup>.

All'immagine del membro virile, tanto diffusa nelle strade, nelle facciate, negli ambienti domestici e nelle botteghe delle città romane e ampiamente documentato a Pompei<sup>522</sup>, era attribuito un valore apotropaico, scacciatore del malocchio e fautore della fertilità.

Si prenda in considerazione per esempio la tabella fittile (fig. 49) sul pilastro della facciata della Casa della fontana d'amore<sup>523</sup>, una *taberna* compresa da P. G. Guzzo e V. Scarano Ussani tra gli edifici dove si esercitava la prostituzione a Pompei<sup>524</sup>. In questo caso sembrerebbe funzionare così isolato quasi da maliziosa insegna commerciale più che manifestare oscenità o scurrilità, e tanto meno triviale ironia, per il passante della strada<sup>525</sup>.

Analogo discorso varrebbe per un rilievo che mostra un fallo<sup>526</sup> con la didascalia «*hic habitat felicitas*» proveniente da un panificio sito nell'*insula* della Casa di Pansa<sup>527</sup> e per l'immagine di un Mercurio con il caduceo incedente impetuoso con un grande fallo sporgente e una borsa ricolma di monete nella mano destra protesa in avanti all'esterno di una bottega<sup>528</sup> (fig. 50).

Per S. De Caro<sup>529</sup> queste immagini avevano il compito di proteggere le attività commerciali dall'invidia dei concorrenti e propiziare il guadagno e, nel caso del forno per favorire quest'ultimo risultato, anche di salvaguardare la cottura del pane dal maleficio.

---

<sup>518</sup> H.-G. NESSELRAHT, s.v. *Phliaken*, in *der DNP* 9, 2000, cc. 909-910.

<sup>519</sup> E. PARIBENI, s.v. *Priapo*, in *EAA* VI, 1965, pp. 466-467; W.-R. MEGOW, s.v. *Priapos*, in *LIMC* VIII, 1997, pp. 1028-1044; T. HEINZE, s.v. *Priapos*, in *DNP* 10, 2001, cc. 308-309. A lui era associato anche la divinità fallica romana *Mutunus Tutunus*. C. R. PHILIPS, s.v. *Mutunus Tutunus*, in *DNP* 8, 2000, c. 564.

<sup>520</sup> E. HOMANN-WEDEKING, s.v. *Dioniso*, in *EAA* III, 1960, pp. 112-115.

<sup>521</sup> A esso non erano associati soltanto culti maschili ma anche quello di Artemide in ambiente dorico e di Afrodite ad Atene e a Cipro. T. SCHERF, s.v. *Phallos*, in *DNP* 9, 2000, cc. 729-730.

<sup>522</sup> La vasta casistica pompeiana è raccolta sotto le voci *Falli*, *Falliche* e *Fallo* in BRAGANTINI ET ALII 1992, pp. 338-339.

<sup>523</sup> SAMPAOLO 1998, pp. 1068 ss.

<sup>524</sup> P. G. GUZZO, V. SCARANO USSANI, *Ex corpore lucrum facere. La prostituzione nell'antica Pompei*, Roma 2009, pp. 52-53, tav. XXXII.

<sup>525</sup> Non si può affermare che fosse in sintonia con la decorazione dei vani interni dell'attività ascritta al IV stile. SAMPAOLO 1998, pp. 1068 s. e 1086, fig. 32.

<sup>526</sup> DE CARO 2000, p. 81.

<sup>527</sup> V. SAMPAOLO, s.v. *VI 6, I. Casa di Pansa*, in *PPM* IV, 1993, pp. 357-361.

<sup>528</sup> DE CARO 2000, p. 43; FRÖHLICH 1991, p. 338, n° F 70, tav. 16, fig. 2.

<sup>529</sup> DE CARO 2000, p. 70.

Anche di fronte al celebre affresco del dio Priapo<sup>530</sup> che pesa con una bilancia a due piatti il suo grande membro virile raffrontandolo con una borsa gonfia di monete nell'atrio della Casa di Vettii (fig. 51) si potrebbe pensare a una rappresentazione comica se non si conoscesse il significato del fallo in relazione alla divinità.

Lo studio di P. Kastenmeier<sup>531</sup>, dedicato all'ingresso della *domus* pompeiana, ben dimostra che, qualora vi si fosse entrati dal pesante portone principale, non si sarebbe potuto scorgere il quadro, ubicato sulla parete occidentale se non con la coda dell'occhio poiché l'anta destra del portale lo avrebbe nascosto. Invece era visibile in modo chiaro e obbligatorio passando all'interno di un piccolo vano (collegato alle *fauces*) in cui erano immesse le persone che entravano nell'abitazione dalla porta laterale (ovest), posta a destra rispetto all'altra<sup>532</sup>.

All'origine della scelta di collocare l'affresco in quel passaggio obbligato, affine ad altre con le raffigurazioni di Mercurio o la Fortuna ubicate sulle facciate di case e di *tabernae*<sup>533</sup>, doveva esserci la volontà del ricco padrone di casa di invocare Priapo per assicurarsi la prosperità economica che da lui discendeva ma anche, considerata la posizione del quadro nell'accesso alla *domus*, la protezione preventiva. Grazie al suo fallo Priapo era in grado di incutere terrore, infliggere sciagure e punire in modo umiliante gli invidiosi e i malintenzionati che, acceduti alla dimora, potevano prendere coscienza dell'alto tenore di vita della famiglia<sup>534</sup>.

Da queste poche righe sul significato del cane e del fallo si ricava un'altra ipotesi che si discosta del tutto da quella consolidata negli studi. Non sembra di intravedervi un significato ironico e sarcastico rivolto verso Virgilio che aveva scimmiettato Omero o nei riguardi di astratti pompeiani che si erano allineati con il nuovo governo giulio-claudio. Quest'ultima ipotesi sarebbe, tra l'altro, una reazione tardiva a meno che non si volesse fare riferimento a persone o vicende della seconda metà I sec. d.C. Infine, che le immagini siano segno di repulsione per un'iconografia popolare è difficile da dirsi.

Prendendo in considerazione le figure degli antenati dei Romani singolarmente si potrebbe ritenere, infatti, che attraverso la loro iconografia più celebre e importante dal punto di vista ideologico, la fuga da Troia (inizio della Storia di Roma) e il trionfo di Romolo (il primo della città su un nemico esterno), si sia voluto effigiare e festeggiare i progenitori dei Romani in qualità di Lari dalla corporatura canina e itifallici che salvaguardano, da un ambiente domestico non meglio

---

<sup>530</sup> FRÖHLICH 1991, p. 314, n° F 22, tav. 8, fig. 1; SAMPAOLO 1994 a, p. 471, fig. 2; KASTENMEIER 2001, pp. 307 ss., fig. 9.

<sup>531</sup> *IBIDEM*, pp. 301 ss.

<sup>532</sup> *IBIDEM*, pp. 307-308.

<sup>533</sup> FRÖHLICH 1991, pp. 49 s.

<sup>534</sup> KASTENMEIER 2001, p. 310.



precisato, il proprietario e gli abitanti della casa. In questa ottica si potrebbe pure immaginare, paradossalmente, un sentimento di rispetto e consenso per la famiglia giulio-claudia e la politica imperiale che è emblematizzata proprio dalle due celebri iconografie augustee. Queste, caricate degli elementi iconografici del cane e del fallo, potrebbero far pensare che Enea, Anchise e Ascanio con Romolo fossero i garanti della prosperità economica e familiari di una casa a Pompei.

Il resto del fregio rappresentato dalla Venere nimbata e dalle figure marine rimane privo di ulteriori soluzioni nel commento di A. Carandini, che probabilmente non era interessato a darne spiegazioni poiché non strettamente inerenti al suo saggio, e neanche in quello di de Vos, che si è limitata a darne una generale descrizione. Per questo motivo si prova a dare una spiegazione di questa e delle altre figure del fregio ricomposto attraverso la descrizione, l'analisi e il valore e anche nella loro composizione per tentare di avanzarne una più generale.

La figura femminile nuda con nimbo che nuota verso destra è stata identificata in Venere<sup>535</sup> in forma dubitativa da W. Helbig<sup>536</sup> e poi così accolta da de Vos<sup>537</sup> che la fa precedere il gruppo dei tre Troiani in fuga nella sua ricostruzione ipotetica del fregio. La dea sarebbe da intendersi, dunque, in qualità di guida della fuga da Troia ai lidi lavinati secondo le parole di Enea riferite da Virgilio, «*matre dea monstrante viam*»<sup>538</sup>, con il nimbo che allude alla stella di Venere che apparve all'eroe, fin dalla partenza sul monte Ida<sup>539</sup>, ogni giorno fino allo sbarco nel Lazio.

Nella descrizione di questo personaggio fatta da de Vos<sup>540</sup> si dice, erroneamente, che la figura solleva la gamba destra per sostenerne l'identificazione nella dea. Eppure pur mancando di altri significativi attributi di differente natura per una simile e chiara definizione è comparata con i due

---

<sup>535</sup> Sull'iconografia J. CHARBONNEAUX, s.v. *Venere*, in *EAA VII*, 1966, pp. 1121-1128; SCHMIDT 1997, pp. 192 ss.

<sup>536</sup> Anche se è catalogata tra le Nereidi in HELBIG 1968, p. 208, n° 1041.

<sup>537</sup> DE VOS 1991, pp. 115 s.

<sup>538</sup> VERG., *Aen.* 1, 382. Vi veda la spiegazione di Servio «*MATRE DEA MONSTRANTE VIAM hoc loco per transitum tangit historiam, quam per legem artis poeticae aperte non potest ponere. Nam Varro in secundo divinarum dicit "ex quo de Troia est egressus Aeneas, Veneris eum per diem cotidie stellam vidisse, donec ad agrum Laurentem veniret, in quo eam non vidit ulterius: qua re terras cognovit esse fatales": unde Vergilius hoc loco «matre dea monstrante viam» et "eripe, nate, fugam", item "nusquam abero" et "descendo ac ducente deo" et "iamque iugis summae surgebat lucifer Idae". Quam stellam Veneris esse ipse Vergilius ostendit "qualis ubi Oceani perfusus Lucifer unda, quem Venus ante alios astrorum diligit ignes"». SERV., *Ad. Aen.* 1, 382.*

<sup>539</sup> VERG., *Aen.* 2, 801.

<sup>540</sup> DE VOS 1991, pp. 115 s.

celebri affreschi pompeiani della Casa della Venere in conchiglia (fig. 43) e di VII 6, 7<sup>541</sup> nei quali è ritratta distesa nel *cardium costatum* scortato da due eroti.

Al di là dell'assenza della conchiglia e della gamba sinistra sollevata in luogo della destra, i due esempi citati dalla de Vos mostrano alcune divergenze.

La dea è illustrata, innanzitutto, con una posizione che si discosta completamente dal frammento così da non poterla descrivere impegnata nell'azione del nuotare, come nel fregio. Com'è già detto, Nei due grandi quadri è distesa all'interno della valva appoggiandosi sul gomito destro mentre solleva l'altro braccio a dispetto del frammento del fregio nel quale allunga la gamba destra, solleva la sinistra e tiene aperte e distese le braccia.

Si ricordi inoltre che nei due affreschi Venere è sì nuda ma adornata di un velo e di preziosi. In un caso il velo le si gonfia in alto alle spalle, mentre nell'altro le scende più aderente dal capo sulle spalle, quasi incorniciandole il volto; in entrambi indossa dei bracciali al polso sinistro e alle caviglie, mentre in uno anche una ricca *parure* composta da diadema fra i capelli, orecchini di perle e collana a pendagli. Nel nostro frammento è invece priva di ogni ornamento, veste o attributo così da contraddistinguersi soltanto per il nimbo che però non è chiaramente visibile.

Al di là dell'assenza di più precise corrispondenze iconografiche e accogliendo, quindi, in forma dubitativa l'identità della figura femminile che nuota in Venere, non stupisce la raffigurazione della dea in un atteggiamento che la ritrae all'interno di un contesto acquatico se si considera la sua assimilazione alla dea greca Afrodite<sup>542</sup> che non sembra evocata tuttavia da nessun elemento della figura descritta.

Una possibile eccezione potrebbe essere rappresentata comunque dalla presenza di un erote che, secondo M. de Vos<sup>543</sup>, suona il doppio flauto mentre cavalca un delfino nel frammento in cui Romolo capeggia il tiaso marino.

Il dio dell'amore<sup>544</sup>, considerato talvolta nella letteratura greca figlio di Afrodite<sup>545</sup> e di Ares<sup>546</sup> oppure di Urano<sup>547</sup>, accompagnava la madre in qualità di figura autonoma nell'età arcaica per poi

---

<sup>541</sup> A. DE VOS, s.v. *Casa della Venere in conchiglia. II 3, 3*, in *PPM III*, 1991, p. 141, fig. 47; V. SAMPAOLO, s.v. *VII 6, 7*, in *PPM VII*, pp. 176-179, fig. 1.

<sup>542</sup> Si ricordi che secondo il racconto di Esiodo (*HES., Th.* 188-206) la dea era nata dalla schiuma (ἀφρός) fecondata dai genitali di Urano nell'acque di Citera. In tal senso era anche denominata Ἀναδυομένη («colei che sorge dal mare»). Sul mito, il culto e l'iconografia di Afrodite A. DE FRANCISCIS, s.v. *Afrodite*, in *EAA I*, 1958, pp. 115-128; A. DELIVVORIAS, s.v. *Aphrodites*, in *LIMC II*, 1984, pp. 2-150; PIRENNE-DELFORGE 1996, cc. 838 ss.; A. LEY, *Aphrodite. [Ikonographie]*, in *DNP 1*, 1996, cc. 843-844.

<sup>543</sup> DE VOS 1991, p. 115.

<sup>544</sup> Sul mito, sul culto e sull'iconografia di Eros E. SPEIER, s.v. *Eros*, in *EAA III*, 1960, pp. 426 ss.; HERMARY, CASSIMATIS, VOLLKOMMER 1986, pp. 840 ss.; C. AUGÉ, P. LINAND DE BELLEFOND, s.v. *Eros (in*

diventare, in età ellenistica, un personaggio di secondo piano in raffigurazioni della dea bellezza oppure anche del corteo dionisiaco.

Nel nostro caso, a livello compositivo, la sua immagine è lontana e slegata da quella dell'ipotetica Venere-Afrodite ponendosi tra il tritone, nell'estremità destra, e la coppia della Nereide e del mostro marino, al centro. Nel suo complesso la figura dell'erote è anche in questo caso non del tutto chiara a causa dello stato del frammento. Parrebbe raffigurato, in realtà, in piedi sul mammifero e forse suona effettivamente uno strumento musicale, che sembra da intuirsi dalla sua postura di tre quarti verso destra e dalle braccia sollevate sopra la coda del delfino. Non si può escludere però che reggesse con la destra le redini per guidare il suo destriero marino e con l'altra mano un altro attributo di non facile identificazione.

La figura dell'erote a cavallo di un delfino è attestata fin dall'età arcaica dalla ceramica attica, nella quale il giovane dio è in groppa all'animale mentre regge le redini<sup>548</sup>, un doppio flauto<sup>549</sup>, una cetra<sup>550</sup> o altri oggetti come il tridente<sup>551</sup> oppure anche impegnato in attività «sportive» su una biga trainata da una coppia di delfini<sup>552</sup> (fig. 52).

Spesso la coppia dell'erote e del delfino era associata in qualità di attributo all'immagine di Afrodite in cui la dea fuoriesce e appare dal mare, come la raffigurò Apelle nel suo celebre affresco<sup>553</sup>: appena uscita dalle acque, la dea in piedi è colta nell'atto di stringersi i capelli con le mani. In tal senso G. Becatti<sup>554</sup> ha osservato che il motivo del delfino con un Erote doveva accompagnare le statue in cui la dea è concepita come Ἀναδυομένη e dea marina a partire dal IV

---

*peripheria*), in *LIMC* III, 1986, pp. 942-952; BLANC, GURY 1986, pp. 942 ss.; F. GRAF, s.v. *Eros*, in *DNP* 4, 1998, cc. 90-92.

<sup>545</sup> PI. *Frg.* 122, 4-5; 128; B. 9, 72-73; PAUS. 9, 27, 2.

<sup>546</sup> SIMON. *Frg.* 575.

<sup>547</sup> SAPPH. *Frg.* 198.

<sup>548</sup> HERMARY, CASSIMATIS, VOLLKOMMER 1986, pp. 867 s., n° 157.

<sup>549</sup> *IBIDEM*, p. 868, nn° 158 e 160. Simile una terracotta figurata da Myrina. *IBIDEM*, p. 869, n° 180 a.

<sup>550</sup> *IBIDEM*, p. 868, nn° 159 e 162. Impugna uno strumento a corda non meglio precisato anche nel rilievo in terracotta della c.d. «Coppa di Calès». *IBIDEM*, p. 869, n° 166.

<sup>551</sup> Visibile anche in una matrice in terracotta del II sec. a.C. *IBIDEM*, p. 868, nn° 163 e 167.

<sup>552</sup> Anche su due pavimenti musivi di due luoghi e tempi diversi, come la «Casa dei delfini» a Delo (fine età ellenistica) e una casa paleocristiana di Efeso. *IBIDEM*, p. 868 ss., nn° 164 e 186

<sup>553</sup> Collocato prima nel tempio di Asclepio a Coe e poi trasferito nel foro di Cesare. STR. 14, 2, 19; PLIN., *H. N.*, 35, 91.

<sup>554</sup> G. BECATTI, *Ninfe e divinità marine. Ricerche mitologiche, iconografiche e stilistiche*, Roma 1971, pp. 24 ss.

sec. a.C. e che fecero da modello a copie di vario tipo e utilizzo, per esempio in ninfei, fontane e terme.

Oltre che a simili soluzioni<sup>555</sup> l'arte romana documenta l'immagine dell'erote a cavallo di un delfino anche nell'ambito ufficiale. Per esempio sul *retro* di un denario aureo di *L. Lucretius Trio*<sup>556</sup> (76 a.C.) o di *Mn. Cordius Rufus*<sup>557</sup> (46 a.C., fig. 53) in cui appare al verso anche il profilo di Venere.

Anche ai piedi dell'Augusto di Prima Porta<sup>558</sup> (fig. 54) Eros è ritratto in funzione di puntello al marmo. È in groppa a un delfino mentre si regge con la destra a una pinna e con la sinistra alzata impugnava forse un attributo<sup>559</sup>, ora non più conservato, rivolgendo lo sguardo verso il viso del *princeps*.

E. Simon e H. Kähler<sup>560</sup> osservarono, già negli anni '50, come il gruppo dell'erote su delfino è un elemento essenziale per la comprensione della raffigurazione del *princeps* da ricollegarsi al significato del fregio cosmogonico della corazza e, più in generale, del marmo.

Infatti, in particolare Simon<sup>561</sup> notava che il putto è diametralmente opposto e corrispondente alla coppia di figure femminili che, poste in alto destra, identificava nell'Aurora quella alata, mentre

---

<sup>555</sup> Nell'atrio della Casa dei Vettii a Pompei si vede anche un erote che si destreggia buffamente su di un granchio condotto con le briglie. Nei fregi della sala (q) è impegnato, attraverso la moltiplicazione della sua stessa immagine, in diverse scene tra le quali la caccia, la corsa dei carri trainati da cerbiatti, un corteo dionisiaco, la viticoltura e altre attività lavorative di vario genere. BLANC, GURY 1986, p. 1005, nn° 419 e 422; pp. 1017 ss., nn° 533, 536, 538, 543 e 546; SAMPAOLO 1994 a, pp. 478 s., figg. 16 e 18; pp. 547 ss., figg. 128-134 e 139-143, 145-14; pp. 550 ss., figg. 139-143; pp. 560 ss., figg. 151 e 157. In un mosaico di *Uthina* (Oudna, Tunisia) il dio è in piedi sul dorso di un delfino e impugna nella mano sinistra un tridente. BLANC, GURY 1986, p. 1003, n° 399.

<sup>556</sup> Al verso la testa di Nettuno di profilo, con corona di alloro e tridente sulle spalle. CRAWFORD 1974, p. 404, n° 390, 2, tav. 49, fig. 14; BLANC, GURY 1986, p. 1003, n° 405. Analoga al *retro* è l'immagine impressa su una lucerna di terracotta (I-II sec. d.C.) conservata al Museo nazionale di Copenhagen. BLANC, GURY 1986, p. 1003, n° 404.

<sup>557</sup> Al verso la testa di profilo destro di una divinità femminile, con tiara, orecchini e collana, identificata in Venere. CRAWFORD 1974, pp. 473-475, n° 463, 3, tav. 54, fig. 21; BLANC, GURY 1986, p. 1003, n° 405 a.

<sup>558</sup> A causa della vasta bibliografia sull'Augusto di Prima Porta si segnalano soltanto alcuni degli studi sull'opera: E. LOWEY, *Zum Augustus von Prima Porta*, in *MDAI(R)* XLII, 1927, pp. 203 ss.; SIMON 1957, pp. 46 ss.; SIMON, 1959, pp. 3 ss.; KÄHLER 1959, pp. 11 ss.; REBBUFFAT 1961, pp. 161 ss.; BASTET 1966, pp. 77 ss.; HÖLSCHER 1988, pp. 386-387 (n° 215, *Augustustatue von Prima Porta*); ZANKER 1989, pp. 201 ss.

<sup>559</sup> Secondo E. Simon reggeva un frustino. SIMON 1959, pp. 14 s.

<sup>560</sup> KÄHLER 1959, p. 18.

l'altra, trasportata sulle spalle di questa e con una fiaccola, nella dea Venere intesa come divinità della luce e in relazione al suo astro che era apparso al figlio in fuga da Troia e all'apoteosi di Cesare, segno della fortuna della sua stirpe.

Attraverso queste raffigurazioni si sarebbe voluto dunque includere Augusto e il suo successo diplomatico sui Parti sotto la protezione e gli auspici di Venere. Secondo Simon<sup>562</sup> la dea è richiamata anche dal delfino stesso che ne ricorda i natali marini e alluderebbe con la figura dell'Erote<sup>563</sup> alla pace sul mare garantita dalla stessa dea e instaurata da Augusto con il trionfo navale del 31 a.C. riportato a Azio contro Antonio e l'Egitto di Cleopatra sotto la protezione di Apollo<sup>564</sup>.

Analoghe raffigurazioni sono conservate nelle lastre fittili del tipo Campana da Roma. Alcuni frammenti mostrano eroti a cavallo di delfini affrontati ai lati di una maschera che ricordano, in alcuni casi, il putto dell'Augusto di Prima Porta. Infatti sono caratterizzati da un'identica postura con un braccio sollevato e in pugno una verga<sup>565</sup>, o anche per l'accostamento a Nereidi seminude trasportate in groppa da ippocampi<sup>566</sup>.

Altresì secondo lo studio di M. C. Vittori e R. Zaccagnini<sup>567</sup> questi esempi appena citati trovano ulteriori confronti con i materiali fittili della decorazione della villa di Livia a Prima Porta. I

---

<sup>561</sup> SIMON 1957, pp. 52-56; SIMON 1959, pp. 11-12 e 15. Riconoscimento non accettato da tutti gli studiosi. Per esempio Kähler interpreta le due figure come le personificazioni dell'Aurora assieme alla stella del mattino. KÄHLER 1959, p. 17. M. R. Rebuffat parla della personificazione della Notte su Aurora che versa da un vaso la rugiada del mattino. REBBUFFAT 1961, pp. 164 ss.

<sup>562</sup> Preceduta in verità da A. MAVIGLIA, *Gli attributi dei sostegni nella statuaria antica*, in *MDAIR* XXVIII, 1913, p. 73. Posizione più prudente in LOEWY 1927, pp. 216 s.

<sup>563</sup> Nell'interpretazione di Simon e Kähler sarebbe da identificarsi in Gaio Cesare, nato nello stesso anno della restituzione delle *insigna* di Crasso e, tre anni dopo, designato dal *princeps* suo erede, assieme al fratello Lucio, volendo significare la prosecuzione della stirpe di Venere. In questo secondo la statua fornirebbe quindi anche un elemento datante, oltre che all'episodio partico. SIMON 1957, pp. 64 s. SIMON 1959, pp. 15 s.; KÄHLER 1959, p. 18. P. Zanker ritiene azzardato riconoscerci il nipote di Augusto. ZANKER 1989, p. 204.

<sup>564</sup> Sulla corazza è raffigurato anche Apollo con una cetra mentre cavalca un grifo verso destra dov'è la dea Diana con la faretra, che aveva prestato soccorso a Ottaviano in occasione dell'altra vittoriosa battaglia navale a Naucolo (36 a.C.) contro Sex. Pompeo, su un cervo che corre verso sinistra. SIMON 1959, pp. 10 e 15.

<sup>565</sup> ROHDEN 1911, pp. 24 ss., figg. 39-41 e tav. LVIII.

<sup>566</sup> *IBIDEM*, pp. 29 ss. e 284, tav. CXXXIII, fig. 1.

<sup>567</sup> VITTORI, ZACCAGNINI 2001, p. 112, n° 62, fig. 126.

frammenti scoperti nella dimora di campagna della sposa di Augusto mostrerebbero appunto scene di tiaso marino con Nereidi su mostri del mare e forse anche scortate da eroti<sup>568</sup>.

Nel gruppo di nereide con mostro marino posto alla sinistra dell'eroe si osserva che la nereide<sup>569</sup> sembra ritratta nuda e di tre quarti mentre si aggrappa al collo del suo rapitore con la mano destra e muove le gambe, distendendo la destra e sollevando la sinistra. L'animale risulta di difficile identificazione, ma è caratterizzato chiaramente da un muso allungato, zampe sottili forse di tipo equino e da una coda che termina con un tridente.

Si possono citare alcuni confronti provenienti dalle case di Pompei che mostrano tuttavia alcune divergenze di postura e di attributi dei due protagonisti del gruppo.

Nel cubicolo (parete orientale) della Casa di *M. Lucretius* si trova un quadro oggi evanido ma riprodotto in un acquarello ottocentesco<sup>570</sup> (fig. 55) che forse si può considerare l'immagine più interessante per un utile raffronto con la nostra. Era visibile una nereide che, adagiata sul fianco di un ippocampo, si aggrappava con la mano sinistra alle redini del suo destriero rivolto verso destra. Nuda, in posizione frontale con le gambe distese e incrociate, la dea marina era caratterizzata da un mantello che, trattenuto con la destra alzata sul capo, le si gonfia alle spalle.

Nello zoccolo a fondo nero dell'ambiente (26) della Casa di Meleagro si possono osservare, invece, diverse coppie costituite dalle figure di nereide e mostro marino<sup>571</sup> (toro, ippocampo, *ketos*, delfino e pantera marina) che presentano, tuttavia, posture del tutto differenti non solo rispetto al nostro frammento ma anche all'esempio appena descritto. Infatti la nereide appare seduta sull'ippocampo e sul *ketos*, che forse la stringe con le sue spire, mentre si aggrappa al fianco del toro o a una pinna del delfino e probabilmente monta a cavallo sulla pantera. Inoltre, nei primi due casi è avvolta in vita e intorno alle gambe da una veste, invece negli altri un mantello le scende lungo la schiena o il fianco.

---

<sup>568</sup> Come osservano i due studiosi italiani si tratta di un soggetto figurativo molto comune e non sia ascrivibile a un preciso programma decorativo. Non si può fare a meno di non notare la curiosa comune provenienza con alcuni gocciolatoi in terracotta a protome canina, anch'essi non inusuali tra la fine del I sec. a.C. e il I sec. d.C. in Italia e specialmente a Roma. VITTORI, ZACCAGNINI 2001, p. 103.

<sup>569</sup> Sul mito e sull'iconografia SICHTERMANN 1963, pp. 421 ss.; SZABADOS 1992, pp. 785 ss.; BARRINGER 1998, pp. 24 ss.; A. AMBÜHL, s.v. *Nereiden*, in *DNP* 8, 2000, cc. 845-847.

<sup>570</sup> BRAGANTINI 1999 c, pp. 162-163, figg. 32-33.

<sup>571</sup> *IBIDEM*, pp. 748 ss., figg. 184, 186, 193, 198 e 203.

Forse per meglio comprendere la posizione assunta dalla nostra nereide si possono osservare due disegni che riportano altrettanti quadretti pompeiani con il ratto di Europa da parte del toro di Zeus<sup>572</sup>.

L'uno (fig. 56), ubicato nella parete meridionale del triclinio della Casa delle Danzatrici<sup>573</sup>, mostra la giovane ritratta allo stesso modo della nostra nereide: è di spalle mentre sbatte i piedi nell'acqua e abbraccia intorno al collo l'animale che, nuotando verso sinistra, volge lo sguardo verso di lei. L'altro (fig. 57), un tempo visibile nella parete meridionale del cubicolo (6 A) della Casa del Poeta tragico<sup>574</sup>, riproduce Europa che, nuda e di tre quarti con un mantello svolazzante alle sue spalle, nuota verso destra al fianco del toro che accarezza con la mano destra sul muso rivolto verso di lei<sup>575</sup>.

In entrambi i casi sembra di vedervi una composizione corrispondente a quella adottata per la realizzazione della coppia della nostra nereide stretta al mostro marino che le volge lo sguardo.

Nonostante le differenze con le altre nereidi e questa somiglianza iconografica con il gruppo di Europa e il toro di Zeus, si potrebbe affermare che la coppia del tiaso marino è caratterizzata da quel contrasto costituito dall'associazione del mostro con la sua bella che è propria dell'iconografia: il *ketos* si presenta nelle sue forme ruvide e mostruose di fronte al corpo morbido e nudo della Nereide che l'asseconda e lo stuzzica con il suo abbraccio<sup>576</sup>.

Le dee del mare hanno ricoperto già nell'arte greca<sup>577</sup> il duplice significato di accompagnatrici del defunto verso le Isole dei Beati e della sposa in un corteo nuziale marino<sup>578</sup>.

Per quanto riguarda il primo si deve ricordare che le nereidi<sup>579</sup> avevano accompagnato Achille in diversi momenti della sua gloria a Troia. Innanzitutto fecero da scorta, forse volando o in groppa a delfini, a lui e alla sua flotta dei Mirmidoni fino alla costa nemica. In seguito, dopo la morte di Patroclo, che si era sostituito in battaglia all'amico sottraendogli di nascosto le armi, la madre o le nereidi stesse portarono all'eroe una nuova panoplia forgiata da Efesto e lo assisterono nella

---

<sup>572</sup> Sull'iconografia di Europa R. PINCELLI, *s.v. Europa*, in *EAA* III, 1960, pp. 542-545; ROBERTSON 1988, pp. 76 ss.

<sup>573</sup> BRAGANTINI 1993 b, p. 255, fig. 48.

<sup>574</sup> PARISE BADONI 1993, pp. 594-596, fig. 129.

<sup>575</sup> Altri esempi simili in ROBERTSON 1988, pp. 84-85, nn° 136 e 140.

<sup>576</sup> ZANKER 1998, p. 578.

<sup>577</sup> *Supra*, nota 569. Si consideri anche il vasto catalogo di documenti figurati alla fine del saggio della studiosa americana. A. AMBÜHL, *s.v. Nereiden*, in *DNP* 8, 2000, cc. 845-847.

<sup>578</sup> CABRERA BONET 2003, pp. 118 s. Riassumerebbe questi due significati il mito di Europa. BARRINGER 1998, pp. 95 ss.

<sup>579</sup> Si veda per il loro ruolo in associazione con Achille nelle fonti *IBIDEM*, pp. 19 ss. e 49 ss.

vestizione per lo scontro finale. Infine, quando Achille era morto ferito da Paride, le dee del mare intonarono lamenti funebri in suo onore e, poi, lo scortarono a Leuke, l'isola dei Beati, su cui avrebbe regnato assieme alla sua sposa Elena e sarebbe stato venerato.

Secondo J. M. Barringer<sup>580</sup> Achille si stagiava, consapevole del suo fato, come esempio di coraggio con la scelta di morire in battaglia per avere in cambio la più grande fama che un uomo potesse ricevere. Le Nereidi, che erano state le sue ancelle in alcuni degli episodi della sua vita eroica, costituivano il modello più appropriato, nella letteratura e nell'arte, per alludere alla morte idealizzata e al viaggio dal mondo dei vivi a quello dei morti. Nella religione greca esse erano intese, infatti, in qualità di divinità protettrici dei naviganti, e il trapasso di un uomo, equiparato a un viaggio dell'anima attraverso un mare pericoloso così come era la navigazione per il Ponto Eusino verso l'Isola dei Beati, era affidato a loro in qualità di tutrici del defunto ma anche di coloro che rimanevano in vita a piangere la perdita del caro<sup>581</sup>.

In relazione al loro significato nuziale si deve considerare anche il matrimonio, ovvero il passaggio della fanciulla dalla condizione di nubile a quella di sposa nel quale le nereidi non appaiono soltanto come semplici assistenti della sua vestizione ma proprio in qualità di accompagnatrici nuziali<sup>582</sup>.

In questo caso gioca un ruolo centrale la madre dell'eroe omerico, Teti<sup>583</sup>, come possibile archetipo. Era stato stabilito da Zeus che la nereide sposasse contro la sua volontà Peleo per evitare che il figlio da lei generato, secondo una profezia di Themis, lo spodestasse dal trono. Dopoché fu sottomessa dal re di Ftia, nonostante avesse cercato di resistergli trasformandosi in diversi animali e nel fuoco, si unì a lui dando alla luce Achille<sup>584</sup>.

In favore di una simile interpretazione più che lo studio del mito e della letteratura sembra venire in soccorso la documentazione vascolare greca<sup>585</sup>. Ancora Barringer<sup>586</sup>, anche sulla scorta di uno studio di R. Seaford<sup>587</sup>, spiega che le Nereidi raffigurate nella danza nel ratto di Teti da parte di Peleo erano equiparate con le loro movenze e i comportamenti alle vergini di Artemide. a sua volta

---

<sup>580</sup> BARRINGER 1998, pp. 44 ss.

<sup>581</sup> *IBIDEM*, pp. 54 ss.

<sup>582</sup> CABRERA BONET 2003, p. 119.

<sup>583</sup> E. PARIBENI, *s.v. Teti*, in *EAA VII*, 1966, pp. 775-779; K. WALDNER, *s.v. Thetis*, in *DNP* 12, 1, 2002, cc. 458-459.

<sup>584</sup> D. SIEGEL, *s.v. Achilleus*, in *DNP* 1, 1996, cc. 76-80.

<sup>585</sup> Si veda BARRINGER 1998, pp. 69 ss. ma anche CABRERA BONET 2003, pp. 111 ss.

<sup>586</sup> BARRINGER 1998, pp. 89 ss.

<sup>587</sup> R. SEAFORD, *The Eleventh Ode of Bacchylides: Hera, Artemis, and the Absence of Dionysos*, in *JHS* 108, 1988, pp. 125-128.



la dea avrebbe un ruolo analogo a quello di Dioniso a capo del suo tiaso. Da ciò risulterebbe l'assimilazione tra le dee del mare e le menadi stesse.

Le Nereidi assistono infatti come testimoni al rapimento della sorella Teti che attraverso le sue metamorfosi, inutili tentativi per evitare la sottomissione al suo pretendente, simboleggia la condizione selvaggia, o «esterna all'ambito sociale», della fanciulla non maritata. A causa della loro appartenenza a un ambito selvaggio, dovuto alla loro verginità, le Nereidi possono essere avvicinate alle menadi di Dioniso, che sono ridotte allo stato ferino dall'invasamento prodotto dal dio. Infine, la danza, altra loro caratteristica nelle immagini vascolari, sarebbe anche frutto dell'assenza di una chiara distinzione tra le dee del mare e le ninfe di Dioniso così da tratteggiarle simili nei movimenti e nei comportamenti<sup>588</sup>.

Il tritone<sup>589</sup>, posto nell'estremità destra del frammento, è raffigurato con il capo forse dotato di chele e un busto umano nudo, mentre è privo del perizoma di alghe che spesso gli cinge la vita, le estremità inferiori non sono propriamente equine ma quasi a forma di pinna e la coda è anguiforme con spirali e di pesce. È rivolto con lo sguardo verso destra dove si sviluppa la sua coda e sembra, in base alla posizione delle spalle, impugnare con ambo le mani una bucina<sup>590</sup> orientata verso il basso.

Uno dei migliori confronti per il nostro esempio è certamente la raffigurazione del dio marino (fig. 59) nel fregio rosso dell'*oecus* verde della Casa del Menandro a Pompei<sup>591</sup>: appare girato sul lato sinistro mentre suona la bucina rivolta verso il basso. La stessa posizione del suo strumento è visibile nel rilievo laterale di un sarcofago di Capua<sup>592</sup> (inizi del II sec. d.C., fig. 60) nel quale una coppia di tritoni sono raffigurati di profilo e affrontati. Questi ultimi sembrano simili al nostro anche per il tipo di zampe inferiori, osservabili ugualmente nel fregio del mausoleo di *Glanum* (fig. 61) e quello di un manico di un piatto d'argento di Bourdonneau<sup>593</sup>.

A riguardo dei suoi possibili significati, al di là del fatto che la sua popolare immagine fosse ormai generalizzata e logorata dall'uso, si può ricordare F. Queyrel<sup>594</sup> che ha evidenziato la

---

<sup>588</sup> BARRINGER 1998, pp. 90-92.

<sup>589</sup> Sull'iconografia PARIBENI 1966, pp. 989-993; GIANOLIO 1997, pp. 73 ss.; BRIZZI 2008, pp. 284 ss.; N. ICARD-GIANOLIO, A.-V. SZABADOS, *s.v. Tritones*, in *LIMC. Supplementum 2009*, 2009, pp. 484-488. Sul mito A. AMBÜHL, *s.v. Triton*, in *DNP* 12, 1, 2002, cc. 833-834.

<sup>590</sup> È il suo attributo caratteristico attraverso cui scatenava le tempeste. VERG., *Aen.* 10, 209-212; Ov., *Met.* 1, 330-342. Il timoniere di Enea, Miseno, volle sfidare in una gara con la bucina Tritone che lo buttò in acqua uccidendolo. VERG., *Aen.* 6, 162-174.

<sup>591</sup> LING 1990 a, p. 313, fig. 112.

<sup>592</sup> GIANOLIO 1997, p. 76, n° 33.

<sup>593</sup> *IBIDEM*, pp. 76 e 81, nn° 31, 33 e 92 a.

<sup>594</sup> QUEYREL 2005, p. 168.

simmetria tra le lotte di Tritone e Dioniso contro i Giganti nella facciata occidentale del Grande fregio dell'Altare di Pergamo. Il dio del mare è inserito nell'avancorpo nord in un contesto marino in cui si trova in corrispondenza alla madre Anfitrite, mentre il dio del vino accompagnato da due satiri in quello sud è associato a Semele. Secondo lo studioso francese<sup>595</sup> e F. Brizzi<sup>596</sup> questa disposizione rivelerebbe uno schema costituito dalla coppia madre-figlio dietro il quale si celerebbe soprattutto l'allusione a Eumene II e ad Apollinide, sua madre che, dopo la morte, fu divinizzata al pari di Semele<sup>597</sup>.

Si rivelerebbe inoltre un'ulteriore tratto comune di Dioniso e Tritone<sup>598</sup>: il loro legame con il mondo funerario. Infatti Lottano contro i Giganti sul lato rivolto a occidente, direzione associata all'Ade e dove erano collocati i Campi Elisi, e i loro elementi caratteristici, il mare e il vino, erano considerati nel mondo greco mediatori del passaggio a uno stato che si poneva al di là della vita umana, l'ebbrezza e la morte<sup>599</sup>.

Partendo dalla lettura del saggio di A. Coppola<sup>600</sup> sui possibili collegamenti tra i Troiani e il lago Tritonide, si potrebbe provare a instaurare rapporti tra gli Eneadi e il tritone.

Coppola ricorda appunto che Erodoto<sup>601</sup> riporta la notizia secondo cui i *Maxues*, parte della popolazione di aratori della Libia che vivevano a ovest del mitico lago Tritonide, «*φασὶ δὲ οὗτοι*

---

<sup>595</sup> QUEYREL 2005, p. 128.

<sup>596</sup> BRIZZI 2008, p. 291.

<sup>597</sup> Dioniso era considerato divinità tutelare degli Attalidi dopo la vittoria di Tmolos e i suoi culti si diffusero nel regno orientale a partire proprio dal II sec. a.C. È l'unica divinità che è raffigurata sia nel grande che nel piccolo fregio di Telefo secondo i suoi legami con il mitico fondatore di Pergamo. QUEYREL 2005, pp. 85-92; BRIZZI 2008, p. 291.

<sup>598</sup> Pausania (PAUS. 9, 20.4) racconta che alcune donne di Tanagra, mentre facevano dei bagni in mare prima di adempiere a riti dionisiaci, erano state assalite da Tritone che, scatenando la reazione del loro dio, fu ucciso per mano di Dioniso stesso. Secondo Brizzi questo episodio potrebbe aver assunto un valore specifico per la posizione simmetrica e opposta delle due divinità nel grande fregio dell'Altare di Pergamo. BRIZZI 2008, p. 292. E. Paribeni ricorda che il Tritone di Tanagra, dove aveva sede un suo culto, era persecutore di donne e che una volta, addormentato sulla spiaggia poiché ebro di vino, fu decapitato da un abitante del posto. PARIBENI 1966, p. 992.

<sup>599</sup> La morte che poteva essere procurata ai naviganti dalle tempeste scatenata da Tritone con la sua bucina era tra le più temute perché non consentiva la sepoltura dei defunti. S. GEORGOUDI, *La mer, la mort et le discours des épigrammes funéraires*, in *AION* 10, 1988, pp. 53-61; Nel fregio pergamenico sono presenti anche altre divinità legate agli Inferi: Poseidone, le Gorgoni, le Moire, Efesto, Enyo e Hermes. BRIZZI 2008, p. 292.

<sup>600</sup> COPPOLA 1999, pp. 121 ss.

<sup>601</sup> HDT. 4, 191, 1.

εἶναι τῶν ἐκ Τροίης ἀνδρῶν»<sup>602</sup>. Questa presenza è comprensibile soltanto all'interno della propaganda di Atene che mirava a «troianizzare» le genti dei territori occidentali dell'Africa, verso le quali desiderava estendere i suoi traffici commerciali già prima del 407 a.C., anno dell'alleanza con Cartagine, per renderli più familiari al mondo greco<sup>603</sup>.

Si può inglobare il lago Tritonide nei miti troiani attraverso anche ulteriori elementi mitografici<sup>604</sup>.

Il Palladio era stato creato proprio presso quelle rive lacustri<sup>605</sup> dove, secondo Erodoto<sup>606</sup>, sarebbe nata dall'unione tra Poseidone e il lago stesso, e poi venerata anche la dea Atena. Il suo epiteto di *Tritonia* lo prova e lo avvalorava visto che lo si impiegava per riferirsi a lei quando era immaginata con l'egida. Da ciò ne derivava che anche la sua iconografia di dea così armata era stata concepita presso il lago Tritonide. La figura di Atena risulta per tanto analoga alla classica immagine del Palladio e, conseguentemente, anche al suo celebre simulacro di Lavinio riconosciuto proprio nella *Tritonia*.

Infine, al di là di questa eventualità, tornato al fregio, tra il Romolo teriomorfo e il gruppo della nereide sul mostro marino sembrerebbe disposta almeno un'altra figura che non è, però,

---

<sup>602</sup> A riguardo dei collegamenti con l'Africa e la stirpe troiana si ricordino i tre cippi etruschi scoperti in Tunisia che parlano di «confini dei Dardani». Questi ultimi sono da identificarsi, secondo Coppola, con gli stessi Etruschi che affermavano legami parentali con Dardano di Corinto che, secondo la tradizione greca, era di Feano vale a dire un altro luogo dove si collocava il lago Tritonide (PAUS. 8. 14. 4.). La collocazione delle iscrizioni in terra africana sarebbe da collegarsi, oltre che alla presenza dell'avo Atlante, con la volontà di relazionarsi con la Libia sede del lago Tritonide e dei comuni antenati troiani. In questo quadro di contatti secolari in Africa potrebbero essere sorte le prime leggende dei Troiani a Cartagine e il soggiorno di Enea presso Didone. Virgilio, come Nevio, potrebbe averle conosciute come potrebbe farlo pensare non solo il celebre episodio amoroso dei libri I e IV dell'*Eneide*, ma anche il riferimento che Aceste, l'eroe troiano che diede ospitalità ai Troiani in fuga in Sicilia, vestiva «*pelle libystidis ursae*» (VERG., *Aen.* 5, 37). COPPOLA 1999, pp. 137-138.

<sup>603</sup> *IBIDEM*, pp. 132 ss. In tal senso l'appropriazione anche da parte del mito degli Argonauti dello stesso fantastico lago (HDT. 4, 179) e l'ampia rappresentazione di tritoni sulla ceramica attica dell'ultimo terzo del VI sec. a.C. con la figura di Tritone in lotta contro Eracle al posto di Nereo fu impiegata per alludere alle vittorie navali soprattutto di Salamina e anche di Capo Sigeo. *IBIDEM*, pp. 135 s. La localizzazione del lago nelle fonti antiche è non è ben stabilita come la stessa Libia. *IBIDEM*, pp. 121 ss.

<sup>604</sup> *IBIDEM*, pp. 136 ss.

<sup>605</sup> APOLLOD. 3, 144-145.

<sup>606</sup> HDT. 4, 180.

chiaramente identificabile a causa dello stato di conservazione dell'intonaco e che, se fosse accettata la sua presenza, si posizionerebbe prima del gruppo della nereide con mostro marino<sup>607</sup>.

Se non si tratta di lesioni della superficie del frammento che inducono all'errore, in base alle tracce di colore sembra di intravedervi un altro animale acquatico che sarebbe coerente con il resto della raffigurazione marina: forse è un pesce, o un altro delfino, che nuota verso sinistra puntando il muso verso il basso alla stessa maniera dell'altro con erote rispetto al quale, se confermata la sua raffigurazione, sarebbe in posizione simmetrica.

In generale il nostro fregio marino si discosta con le figure appena descritte e da altri esempi pompeiani.

Si prenda per esempio la predella della parete orientale dell'*oecus* (11) della Casa di Adone ferito (fig. 58) che, ammirabile in due disegni dell'Ottocento<sup>608</sup>, mostra su fondo nero una vivace e dinamica teoria di mitici personaggi del mare. Questi si dirigono verso sinistra dove su uno scoglio è inginocchiato un erote proteso verso di loro oppure impegnato nella pesca. A capo del corteo sono un ippocampo e un amorino seduto sulla groppa dell'animale acquatico che osservano la coppia di un centauro marino, o un tritone, e nereide che li segue. Il mostro, caratterizzato da zampe equine e dalla bucina sollevata con la mano sinistra, volge il suo sguardo alle sue spalle per guardare la nereide. Questa è seduta sulle sue spire che terminano in un tridente. Sono seguiti da un erote su un delfino che guizza verso il basso e da un altro putto impegnato nella pesca su di un'aragosta.

Il nostro tiaso marino si contraddistingue da quest'ultimo esempio pompeiano per l'accostamento paratattico delle figure: benché siano tutte inserite nello stesso riquadro, risultano una accostata all'altra senza particolari legami iconografici o scenici. L'unico elemento che gli accomuna è, chiaramente, il mare da cui traggono la vita o nel quale vivono tutte le figure descritte.

Secondo P. Cabrera Bonet<sup>609</sup> l'elemento marino, luogo di nascita di antiche e nuove divinità trascendentali e della creazione, di vita e morte, come Dioniso, Afrodite e Eros *epidelphinos*, è uno spazio ambiguo che si contrappone a quello della terraferma con la sua natura mutevole, sempre in

---

<sup>607</sup> Si noti che più a sinistra, in direzione di Romolo, è visibile un'ulteriore macchia di consistenza e colore diverso. Facevano parte assieme alle altre appena citate di una figura di maggiore dimensioni ?

<sup>608</sup> Attualmente la predella è quasi del tutto evanida. Un disegno a colori di A. Abbate inverte l'ordine di movimento del tiaso facendolo dirigere verso destra. SAMPAOLO 1993 b, pp. 414-416, figg. 16 e 18 a-b. Un'ulteriore confronto sarebbe stato offerto forse da un quadro della parete meridionale del triclinio della Casa dei Cubicoli floreali o del frutteto (I, 9, 5), ma se ne conserva soltanto un brandello lungo la cornice a sinistra. M. DE VOS, *I, 9, 5, Casa del Frutteto o dei Cubicoli floreali. Schede 109051142-3*, in I. BRAGANTINI, M. DE VOS, F. PARISE BADONI (edd.), *Pitture e Pavimenti di Pompei. Parte I*, Roma 1981, p. 99; M. DE VOS, *I, 9, 5, Casa dei Cubicoli floreali o del Frutteto*, in, *PPM II*, 1981, p. 50, fig. 71.

<sup>609</sup> CABRERA BONET 2003, pp. 123 ss.

moto e indomita. Quest'indole, che non può essere imbrigliata dalle nozioni del tempo e di forma, seduce e spaventa l'Uomo diventandone benefattore e pericolo mortale<sup>610</sup> con le voci dei suoi abitanti come Nereo e le Sirene o delle conchiglie, delle quali il suono annuncia le nozze marine o le imprese terribili dei Giganti e di Tritone. È un mondo parallelo al di là di quello dei mortali, con regole proprie e popolato da esseri marini ibridi che ne incarnano la sua molteplice essenza nell'ordine cosmico.

L'idea del mare all'interno dell'iconografia della nereide rapita dall'essere marino innamorato affascina, secondo P. Zanker<sup>611</sup>, lo spettatore perché caricata di un'atmosfera erotica e allusiva: Afrodite nacque dal mare fecondato da Urano e, a partire dall'arte ellenistica, le nereidi sono incluse nel suo dominio e da lei traggono quella bellezza che ammalia e addomestica gli ibridi marini trasformandoli in mansueti cantori romantici oppure in violenti mostri rapaci delusi nelle loro aspirazioni d'amore.

Più in generale il significato dell'iconografia del tiaso del mare alluderebbe, secondo Barringer<sup>612</sup>, all'immortalità e alla vita beata dopo la morte che era assegnato già alle immagini delle Nereidi in qualità di assistenti di Achille nella consegna delle armi e di accompagnatrici dell'eroe omerico all'Isola dei Beati e che aveva in comune con la processione dionisiaca formata da Satiri e Ninfe sua controparte terrestre. Il comune significato escatologico non sarebbe frutto di una mera sostituzione o sovrapposizione tra i due cortei ma una corrispondenza ideologica all'interno dell'ambito marino che ha numerose testimonianze nella ceramica figurata greca dell'Italia meridionale, dove attecchirono con grande diffusione i culti eleusini e i misteri dionisiaci<sup>613</sup>. Significativo è in tal senso l'*Inno orfico*<sup>614</sup> nel quale si ricorda che le dee del mare celebravano i misteri dionisiaci a cavallo delle onde ed erano state le prime a svelare i riti dei culti di Dioniso e Persefone<sup>615</sup>.

---

<sup>610</sup> Si veda anche il saggio di S. GEORGOUDI citato alla nota 599.

<sup>611</sup> ZANKER 1998, pp. 578 s.

<sup>612</sup> BARRINGER 1998, pp. 147 ss.

<sup>613</sup> J. M. Barringer ricorda che nell'*Ione* di Euripide (E., *Ion.* 1080) le Nereidi inscenano danze in onore degli iniziati dei culti eleusini, caratterizzati dagli stessi fini del culto dionisiaco. Anche le urla «*Iakch*» o «*Iakche*» dei candidati all'introduzione ai misteri di Eleusi richiamano ancora Dioniso poiché *Iakchos* era un epiteto del dio. *IBIDEM*, pp. 149-151.

<sup>614</sup> *Orph.*, H. 24.

<sup>615</sup> BARRINGER 1998, p. 151.

A partire dalla prima età ellenistica il corteo di mitici personaggi marini era stato utilizzato per celebrare i trionfi navali in quanto simbolo di vittoria e portatori di pace e prosperità cui fu attribuita grande importanza nell'arte romana<sup>616</sup>.

Già dopo la vittoria su Sex. Pompeo a Naucolo e soprattutto dopo quella di Azio, Ottaviano aveva promosso un programma artistico<sup>617</sup> di facile e immediata comprensione che trovò ampia diffusione nella monetazione, nella glittica e nell'arte privata, e richiamava il trionfo e il dominio del mondo da parte del futuro *princeps* attraverso le raffigurazioni di intere navi o loro parti, prime fra tutte i *rostra* delle imbarcazioni avversarie affondate, o le mitiche creature che popolano il mare, innanzitutto il tritone ma anche il delfino, alle quali era associata spesso la dea Vittoria sul globo terracqueo. Scopo di una simile operazione comunicativa era, oltre che ricordare il trionfo di Azio che chiudeva le guerre civili, affermare e celebrare il primato della Civiltà, impersonata da Roma, sulla barbarie orientale simbolizzata dai nemici dei Romani e di Ottaviano, l'Egitto di Cleopatra e lo stesso Marco Antonio, e l'avvento di una nuova perenne era di armonia e fortuna<sup>618</sup>.

---

<sup>616</sup> Precoce testimonianza ellenistica sarebbe rappresentata dal «monumento dei tori» di Demetrio Poliorcete con una decorazione di mitici personaggi del mare e forse la consegna delle armi da parte di Teti ad Achille a Delos. Per T. Hölscher A Roma un primo esempio sarebbe l'«ara di Domizio Enobarbo» HÖLSCHER 1979, pp. 339 s. Sui rilievi dell'altare, SZABADOS 1992, p. 815, n° 423. Breve sintesi dei problemi e delle ipotesi sulla loro realizzazione in R. WÜNSCHE, *II. 18. La cosiddetta Ara di Domitius Ahenobarbus*, in E. LA ROCCA, C. PARISI PRESICCE (edd.), *I giorni di Roma. L'età della conquista* (catalogo della mostra, Roma 2010), Milano 2010, pp. 284-285. Fondamentale lo studio di F. COARELLI, *L'«ara di Domizio Enobarbo» e la cultura artistica in Roma nel II sec. a.C.*, in *Darch* 3, 1968, pp. 302-368. Si ricordi la proposta di datare il monumento agli inizi dell'età augustea e di attribuirlo a Ottaviano e Agrippa in S. SCHMID, *et in consulatu sexto censum populi conlega M. Agrippa egi. Ein neuer Vorschlag zum Kontext der Santacroce-Reliefs*, in *Boreas* 30/31, 2007/2008, pp. 41-71. Invece in L. A. SCATOZZA HÖRICH, *Il mito di Achille e Gneo Domizio Enobarbo*, in E. GASPARRI, G. GRECO, R. PIEROBON BENOIT (edd.), *Dall'immagine alla storia. Studi per ricordare Stefania Adamo Muscettola*, Pozzuoli 2010, pp. 209-223, si riconduce il fregio agli interessi culturali e politici degli Enobarbi nell'Eolide, si data i fregi dell'ara nella prima metà del II sec. a.C. e ci s'interroga anche sul riutilizzo successivo dei marmi.

<sup>617</sup> HÖLSCHER 1985, pp. 84 ss.; ZANKER 1989, pp. 88 ss. 104 s.

<sup>618</sup> La vittoria aziaca fu caricata, quindi, di numerosi significati che ebbero il loro modello nelle mitiche battaglie di Atene, soprattutto Salamina, nelle quali gli ateniesi, o i loro eroi, erano stati contrapposti e vittoriosi su genti orientali incolte, le Amazzoni, e tiranniche, i Persiani, che ne minacciavano l'esistenza. La lotta contro le Amazzoni fu ripreso significativamente nel fregio del tempio di Apollo sosiano a celebrazione del triplice trionfo sull'Illiria, di Azio e di Alessandria. HÖLSCHER 1979, p. 347; HÖLSCHER 1985, pp. 88 s.; ZANKER 1989, pp. 75 ss.

In base a queste considerazioni generali si può avanzare l'ipotesi che il nostro frammento possa inserirsi nel contesto della gioia dionisiaca. Infatti manifesterebbe nel suo complesso l'idea e il desiderio di allegria e godimento che all'osservatore antico dovevano essere evocate da immagini come la nereide con il mostro marino e anche il dio dell'Amore su delfino.

Questi erano simboli sì antichi ma diventati consueti nell'arte ellenistica per determinare e suscitare sentimenti e aspirazioni personali proprie della sfera più intima dell'individuo, come l'amore, il piacere e il loro appagamento, negli osservatori che ne condividevano le motivazioni originarie, la mentalità e il contesto sociale realizzando in questo modo un dialogo fatto di sguardi, citazioni e pure allusioni con le opere stesse e i committenti<sup>619</sup>.

L'unione delle iconografie teriomorfe e itifalliche dei mitici progenitori dei Romani con l'immagine di una Venere nimбата e il tiaso marino potrebbe essere coerente con uno spirito di meditazione sui desideri personali e d'intrattenimento spensierato. Posti probabilmente a capo di due cortei marini gli Eneidi e Romolo, anche con le prerogative di *exempla pietatis et virtutis* conferite loro dall'ideologia augustea<sup>620</sup>, li si sarebbe invitati a condividere la gioia di vivere e a preservare, ora mutati in cani e dotati di fallo priapeo, la soddisfazione dei desideri di felicità e voluttà garantite dal 31 a.C. grazie al trionfo di Ottaviano ad Azio<sup>621</sup>.

In fondo, se si volesse partecipare al gioco di fantasia e di erudizione cui induceva l'arte ellenistica, Enea e Romolo potrebbero essere stati intesi sotto un'altra luce.

Com'è noto l'eroe troiano aveva portato in salvo i suoi cari e i Penati dalla distruzione di Troia ma nel corso dell'evacuazione della sua gente aveva perso tra le macerie della città in fiamme la moglie Creusa. Sebbene fosse legato a lei da un profondo e devoto amore, Enea conobbe nel corso della sua peregrinazione altre due donne fatali, Didone e Lavinia, che, soprattutto la prima, avrebbero potuto rappresentare agli occhi dei benpensanti romani due relazioni extraconiugali malgrado sostenute in maniera diversa dagli dei per la futura gloria di Roma. Al contrario, la diretta visione di Romolo *tropaiophoros* avrebbe richiamato il celebre episodio del ratto delle Sabine<sup>622</sup>, in

---

<sup>619</sup> ZANKER 1998, p. 596.

<sup>620</sup> ZANKER 1989, pp. 215 ss.; DARDENAY 2010, pp. 80 ss.

<sup>621</sup> Si prenda in esame il saggio P. CALVANI, *Mort et fécondité dans la propagande augustéenne à travers l'œuvre d'Horace*, in F. JOUAN (ed.), *Mort et fécondité dans les mythologies* (Actes du colloque de Poitiers, 1983), Paris 1986, pp. 93-100. Si può intendere la poesia di Orazio come specchio del nuovo clima di fiducia e prosperità instaurata da Ottaviano grazie alla sua opera riformatrice anche dei culti della vegetazione dei quali le divinità (Silvano, Priapo, Venere intesa come dea dell'abbondanza), Fauno, Cerere e soprattutto Libero/Bacco) sono spesso invocate dal poeta in riferimento a immagini campestri di pace, laboriosità e produttività dell'uomo e della natura.

<sup>622</sup> LIV. I, 9. PLUT., *Rom.*, 14, 2-7 e 15, 7.

occasione dei giochi in onore di Nettuno equestre nei *Consualia*, architettato da Romolo per popolare e garantire nuove generazioni all'Urbe appena fondata.

Attraverso queste citazioni un osservatore romano del I sec. d.C. avrebbe potuto intendere i due eroi in modo del tutto discorde dai valori morali e religiosi secondo i quali erano stati proposti dalla «propaganda» augustea. Enea, che si aveva salvato la famiglia e i *sacra* ma che anche aveva trovato nuove spose dopo aver perso la prima a Troia<sup>623</sup>, e Romolo, che aveva trionfato sul capo dei suoi nemici per continuare a mantenere a Roma le donne rapite<sup>624</sup>, diventano così i capostipiti dei traditori e delle relazioni illegittime e promiscue in pieno contrasto con le leggi morali e sul matrimonio, e con gli ideali alla base delle loro iconografie volute alcuni decenni prima dal *princeps*.

Soltanto attraverso una simile lettura sembra che le immagini di Enea, Ascanio e Anchise, come di Romolo, teriomorfi e itifallici all'interno di un fregio marino e dionisiaco avrebbero potuto veicolare messaggi più sarcastici in riferimento alla vita sociale del I sec. d.C.

---

<sup>623</sup> Si pensi alla descrizione che Didone fa di Enea nella lettera proposta da Ovidio nelle *Heroides* (VII). L'eroe è dipinto come un crudele amante che abbandona l'amata dopo averla ingannata e che usa come arma di seduzione la menzogna del salvataggio dei Penati, dell'anziano padre portato in spalla e del destino dettatogli dagli dei. Prima di lei era stata vittima dell'egoismo di Enea la sposa Creusa, abbandonata senza scrupolo dall'eroe per le vie di Troia in fiamme.

<sup>624</sup> Ovidio racconta che Romolo, dopo il trionfo su Acrone, era amareggiato poiché aveva ottenuto come risultato della sua impresa soltanto una guerra e, in più, le donne non rimanevano incinte lasciando la città senza nuove generazioni. Allora, un giorno, le donne assieme ai mariti andarono a pregare in un bosco sacro alla dea Giunone la quale consigliò di accoppiarsi con un caprone. Un augure etrusco interpretò, allora, che si dovesse percuotere con la pelle di un caprone le spalle delle donne. Nove mesi dopo il rito nacquero i figli delle coppie. Ov., *Fast.* 2, 429-448.



*La fuga di Enea, Anchise e Ascanio nella «maison des chevaux»<sup>625</sup> di Cartagine*

Nel mosaico della c.d. «*maison des chevaux*» di Cartagine (fig. 62) l'iconografia della fuga di Enea con il padre e il figlio da Troia rappresenta una delle tante iconografie classiche raffigurate accanto a un cavallo. Queste immagini formano un singolare binomio che risulta non sempre di chiara lettura.

I principali studi<sup>626</sup> che concernono la scena della fuga sono soprattutto tre. La pubblicazione dell'intero apparato dei mosaici della casa a opera di J. W. Salomonson, *La mosaïque aux chevaux de l'antiquarium de Carthage* (Roma 1965) e i due testi di A. Dardenay, *Les mythes fondateurs de Rome* (Paris 2010) e *Images des Fondateurs. D'Énée à Romulus* (Paris 2012), frutto del suo dottorato sulle iconografie dei *Primordia Urbis Romae*. Oltre che la descrizione, Salomonson offre la prima interpretazione dell'iconografia abbinata a un cavallo, mentre Dardenay evidenzia la polisemia delle immagini del mito classico nel contesto domestico.

*La «maison des chevaux»*

La *domus*<sup>627</sup> (fig. 63) era incentrata molto probabilmente attorno a un peristilio dalla forma allungata secondo l'orientamento nord-sud<sup>628</sup>. In questo spazio sono stati individuati anche una

---

<sup>625</sup> Nella storia dell'arte è celebre un altro importante esempio di decorazione incentrata sul cavallo. Questa è la *sala «dei cavalli»* di Palazzo Te (XVI sec.) a Mantova, prima parte dell'appartamento di Federico Gonzaga. Tra scene ispirate alle fatiche di Eracle, figure del mito classico e squarci paesaggistici si stagliano con la loro stazza e regalità alcuni ritratti di destrieri appartenuti alle scuderie dei duchi di Mantova. Anche qui, come in molti esempi del mosaico romano, i cavalli sono chiamati per nome: *Morel Favorito, Glorioso, Bataglia e Dario*. L'amore per quest'animale da parte dei signori della città è riaffermato anche in altre loro residenze. U. BAZZOTTI, *Palazzo Te a Mantova*, Modena 2012, pp. 146 ss.

<sup>626</sup> La nostra immagine è ricordata anche in CANCIANI 1981 a, p. 388, n° 100 e in SPANNAGEL 1999, in particolare nel catalogo p. 383, n° A62. Invece non è menzionata in AICHHOLZER 1983.

<sup>627</sup> Ubicata nell'*insula* compresa tra il cardo I e II a ovest e i decumani II e III a nord sulla collina di Giunone. PICARD 1965, pp. 59 ss.; SALOMONSON 1965, pp. 9 s. e 16, figg. 1-2; PICARD 1968, pp. 173 s.; NICOLET, BESCHAOUCH 1991, pp. 471 s.; RINALDI 2003, p. 152.

<sup>628</sup> La sua planimetria, oggetto di un'ampia discussione, è in gran parte incompleta. Prima ricostruzione globale dei resti dell'intera area in A. LÉZINE, *Architecture romaine d'Afrique. Recherches et mises au point*, Paris 1961, pp. 45-55, fig. 16. La recensione di questo studio e la controanalisi di G. CH. PICARD, *L'architecture romaine en Afrique du Nord*, in *RA*, 1964, II, pp. 177-188, hanno stabilito è considerata la migliore ricostruzione delle rovine. Inoltre, a Picard risale il primo tentativo di mettere in relazione il mosaico dei cavalli con quello che riporta l'incitamento al *Populus Veneti*. Più in generale RINALDI 2003, pp. 152 ss. con la bibliografia completa delle precedenti ipotesi.

fontana, a nord-est, mentre a sud-est una cisterna interrata con pozzo per l'approvvigionamento idrico<sup>629</sup>. È stato ipotizzato che l'ingresso della casa fosse ubicato a est<sup>630</sup>.

Sul lato nord-ovest del cortile si affacciava l'ambiente del nostro mosaico, verosimilmente un *oecus*, preceduto da una soglia mosaicata. In prossimità dell'angolo nord-est è stata riconosciuta un'altra sala identificata in base alla decorazione pavimentale in un *triclinium*<sup>631</sup>. Infine, più di recente, a questi due vani limitrofi al peristilio è stato aggiunto un ulteriore ubicato a nord-ovest. Occupa una posizione pressoché parallela all'*oecus* ed è dotato di un'abside dove il pavimento ha una leggera pendenza e una bassa pedana così da farlo identificare da parte di S. P. Ellis<sup>632</sup> in uno *stibadium*.

In generale, l'area del nostro mosaico era collocata a un livello più in basso rispetto a un'altra costruzione<sup>633</sup>, scoperta nel 1920-1921. Quest'ultima era dotata di un'ampia sala rettangolare con colonne di granito grigio sormontate da capitelli di marmo e di un'altra di cui sono stati ritrovati grandi blocchi in *opus concretum* e la decorazione musiva appartenenti a un soffitto a volta. Anche qui il pavimento era abbellito da un mosaico ottagonale con l'iscrizione *Felix / populus / Veneti* (fig. 64) circondata dal motivo vegetale di tre steli di grano, che fuoriescono da quattro crateri disposti negli angoli del pavimento<sup>634</sup>.

Secondo G. Ch. Picard l'edificio<sup>635</sup> si estendeva da nord-est a sud-ovest e su più livelli intorno a un peristilio rettangolare allungato su cui si aprivano la stanza del mosaico dei cavalli e anche il

---

<sup>629</sup> Per quest'ultimo PICARD 1965, p. 91. Si veda lo studio tipologico in M. CASAGRANDE, *I pozzi e le cisterne*, in BULLO, GHEDINI 2003, pp. 249-257.

<sup>630</sup> NICOLET, BESCHAOUCH 1991, p. 479.

<sup>631</sup> Secondo G. Ch. Picard non faceva parte dell'edificio fin dall'origine. PICARD 1965, p. 71; PICARD 1968, p. 174. Al contrario per J. W. Salomonson non c'è certezza della sua appartenenza, anche tarda, alla casa. SALOMONSON 1965, pp. 17 s. e 28. Infine Per R. Rebuffat esisteva un'altra abitazione cui attribuirlo.

<sup>632</sup> ELLIS 1997, p. 46.

<sup>633</sup> SALOMONSON 1965, pp. 10 ss.; NICOLET, BESCHAOUCH 1991, pp. 477 ss.

<sup>634</sup> SALOMONSON 1965, pp. 14 e 152, tav. VIII, fig. 1; NICOLET, BESCHAOUCH 1991, pp. 479 ss., figg. 6a-8b.

<sup>635</sup> PICARD 1965, p. 92. Tuttavia Salomonson che riteneva l'inesistenza di relazioni tra gli edifici. In particolare, quello con i resti del soffitto a volta, posto a sud, sarebbe da datarsi al II sec. d.C. per le somiglianze con il *frigidarium* delle terme di Antonino. La datazione a quel periodo anche della decorazione musiva delle volte, consistente in busti di ninfe entro ghirlande di alloro, e la distanza tra l'area del peristilio e del triclinio avvalorerebbero l'ipotesi dell'appartenenza dei due vani a distinte costruzioni. SALOMONSON 1965, pp. 15 ss. Invece Picard ha ipotizzato l'appartenenza degli ambienti del mosaico con i cavalli, del colonnato e del soffitto voltato a un unico complesso dalle dimensioni imponenti del IV sec. d.C. grazie ai rapporti murari delle costruzioni e degli ambienti circostanti il cortile nonostante le loro differenze

triclinio. A una quota superiore di circa cinque metri, a sud, era un ampio ambiente rettangolare ripartito in navate da un doppio colonnato. A questi si affiancava l'ambiente voltato con il mosaico inneggiante il *populus Veneti*, vale a dire la scuderia degli azzurri<sup>636</sup>, e fu annesso il *triclinium*, cui era stato modificato l'orientamento verso nord per poterlo utilizzare<sup>637</sup>. Nell'area a ovest dell'*oecus* complesso abitativo era, infine, un'altra sala da pranzo absidata<sup>638</sup>.

Sotto il profilo tipologico delle dimore tunisine tracciato da M. Novello la Casa del mosaico dei cavalli, associata al triclinio con il pavimento decorato dalle immagini delle Stagioni<sup>639</sup>, rientra nel consistente gruppo delle dimore a pianta centrale caratterizzate da un peristilio scoperto, porticato e mosaicato su quattro lati<sup>640</sup>. Inoltre, presenta ulteriori elementi caratterizzanti il peristilio nelle *domus* romane in Africa come la fontana<sup>641</sup> e il c.d. *carré de triclinium*<sup>642</sup>, vale a dire la decorazione musiva figurata che guidava l'ospite all'interno dello spazio a corte.

---

altimetriche. Infine, ancora secondo Picard, anche il mosaico del soffitto della sala a volte è del IV sec. d.C. su base stilistica. PICARD 1964, p. 180; PICARD 1965, pp. 91 s.; PICARD 1968, pp. 173-174. L'ipotesi di Picard è accolta in NICOLET, BESCHAOUCH 1991, pp. 477 e 479.

<sup>636</sup> Le altre erano la bianca (*albata*), la rossa (*russata*) e la verde (*prasina*). Esse erano il vero oggetto del tifo e non tanto i cavalli, ch'èppure erano famosi presso gli appassionati, e gli aurighi i quali prestavano i loro servigi alla scuderia che li pagava meglio. LUSCHI 1991, p. 234.

<sup>637</sup> L'aggiunta di un nuovo vano sarebbe dovuta, secondo Picard, all'allargamento del terrazzamento su cui era costruito il settore meridionale del peristilio. PICARD 1968, p. 174. Si veda lo studio tipologico dei *triclinia* delle case romane in Nord Africa in BULLO 2003, pp. 72-76.

<sup>638</sup> ELLIS 1997, pp. 46 s., figg. 1-2. Secondo S. Bullo questo vano rappresenta uno dei due casi certi di *stibadium* documentati dalle abitazioni romane nella provincia africana. BULLO 2003, p. 82.

<sup>639</sup> *Infra*, pp. 118 s.

<sup>640</sup> NOVELLO 2003, pp. 48 s. e p. 62, tabella 1.

<sup>641</sup> *IBIDEM*, pp. 50 ss. Il tipo della fontana a nord-est nel peristilio è con la sua forma semicircolare tra le più attestate nelle case romane tunisine, come mostra uno studio di A. R. Ghiotto su questi apparati ornamentali. È una chiara testimonianza del prestigio della *domus* e va messo in relazione con uno degli ambienti di rappresentanza e d'incontro del padrone con i suoi ospiti. Infatti, al di là degli aspetti pratici, l'acqua con i suoi giochi costituiva uno degli espedienti finalizzati all'esibizione di ricchezza e all'affermazione di adesione ai modelli sociali e culturali propriamente romani. GHIOTTO 2003, pp. 236 ss. e 247; tabella 1. Nel nostro caso, sebbene la fontana non sia in asse con nessuno dei vani di rappresentanza noti, si può ipotizzare che l'ambiente con cui essa si relazionasse di più fosse la sala del mosaico dei cavalli vista la loro vicinanza. Sembra da escludersi il *triclinium* a causa della sua distanza che non avrebbe permesso una fruizione diretta e agevole della fontana. A ciò forse si potrebbe aggiungere l'orientamento dello stesso bacino. Questa vasca mostra una raffigurazione musiva del IV sec. d.C., una scena di pesca (fig. 67) intrapresa da due putti alati di nome *Navigius* e *Naccara* su altrettante barche. Secondo Picard avrebbe

Secondo Picard<sup>643</sup> si tratterebbe allora di un vasto luogo di adunanza per banchetti o più, in generale, per la vita associata. In particolare, si potrebbe essere una *statio* utilizzata, come fa intendere l'iscrizione del mosaico della sala voltata, dai membri della fazione degli azzurri, una delle quattro scuderie del circo. Il pavimento decorato con immagini di cavalli dell'*oecus* confermerebbe questa ipotesi. Infatti numerosi animali sono bardati con filamenti azzurri e di questo colore sono vestiti diversi personaggi, mentre altri puledri e altre figure di rosso alludono alla formazione alleata.

Oltre che al celebre «mosaico con i cavalli» dell'*oecus* sono venuti alla luce altri pavimenti decorati che testimoniano gli interessi e le occupazioni predilette, soprattutto ludiche, dei proprietari della dimora.

Nel portico, al di là di un semplice mosaico a tessere nere e bianche nel lato orientale, si ammirano nelle altre ali soprattutto scene di *venetiones* ambientate negli anfiteatri<sup>644</sup> (fig. 65) all'interno di esagoni formati da ghirlande gialle e verdi (IV sec. d.C.).

L'ambiente ubicato nell'area nord-est rispetto al peristilio fungeva da triclinio come si comprende dalla sua pavimentazione.

Infatti, lungo i lati, dove si disponevano a "U" le *klinai* per i commensali, si articola una decorazione geometrica. Al centro, dove invece si lasciava libero uno spazio a "T"<sup>645</sup>, si osserva una serie di sei medaglioni circolari<sup>646</sup> con corone di alloro (fig. 68) con i busti delle quattro Stagioni e

---

avuto un significato beneaugurante che richiama due personaggi omonimi dei proprietari. SALOMONSON 1965, pp. 19 ss.; PICARD 1965, pp. 68 ss. Secondo Kondoleon una simile decorazione sarebbe rientrata in quei giochi allusivi che le immagini domestiche animano con il fine di evidenziare il rango sociale, la munificenza e gli agi del padrone e della sua famiglia. KONDOLEON 2009, pp. 106 s. In pratica il committente avrebbe voluto evocare il ruolo occupato dall'itticoltura nel tenore di vita alla casa e nella sua condizione sociale.

<sup>642</sup> NOVELLO 2003, p. 58.

<sup>643</sup> PICARD 1965, p. 91. Al contrario è più prudente la posizione di Salomonson che parla di un curioso caso della presenza di due mosaici ascrivibile all'ambito delle corse di cavalli in due vani disgiunti e con datazioni differenti. SALOMONSON 1965, p. 14.

<sup>644</sup> *IBIDEM*, pp. 24 ss.; PICARD 1965, p. 61.

<sup>645</sup> SALOMONSON 1965, p. 20; PICARD 1965, p. 71.

<sup>646</sup> Negli spazi liberi tra le due file di medaglioni sono state raffigurate ulteriori figure in tre pannelli con i lati concavi. In quello superiore (fig. 69 b) è ritratto Aion nudo con il corno dell'abbondanza e una corona turrata all'interno del cerchio dello zodiaco. All'esterno, in corrispondenza degli angoli del pannello, sono disposti grappoli d'uva, arbusti, spighe e altri elementi vegetali. SALOMONSON 1965, pp. 29 ss. e 162, tav. XVIII, figg. 1-6; PICARD 1965, p. 75. In quello centrale (fig. 69 a) è la scena di toilette di Venere assistita da due eroti, di nome *Vernaculus* e *Primitiva*, ai quali si aggiungono alle due estremità laterali due colombe,

due volatili fiancheggiati da due spighe di grano, un'anatra e un pavone descritto con la sua ampia coda a forma di ruota<sup>647</sup>.

G. Ch. Picard ha ipotizzato che i pannelli figurati e gli elementi vegetali e animali esprimessero un sentimento religioso che, imbevuto di credenze romane e superstizioni locali, evocava le forze della Natura per ottenerne prosperità in eterno<sup>648</sup>.

La soglia e i lati dell'*oecus*, l'ambiente con il nostro mosaico, manifestano analoghe occupazioni a quelle visibili lungo i lati del peristilio. In entrambi i casi sono state riprodotte, infatti, altre due scene di caccia ma di distinto genere.

Nel primo è inscenata una classica grande scena di caccia a leoni, tigri, pantere e antilopi intrapresa da un gruppo di uomini, a piedi o a cavallo, nel paesaggio selvatico africano<sup>649</sup> (figg. 66 a-b). Nel secondo (figg. 70 a-b) si osservano invece numerosi cacciatori di giovane aspetto, vestiti da *bestiari gladiatores*, impegnati in lotte con fiere dalla taglia proporzionata alla loro e con volatili all'interno di un agone anfiteatrale<sup>650</sup>. Secondo Picard<sup>651</sup> quest'ultima raffigurazione sarebbe ispirata agli *Iuvenalia*, caccie allestite negli anfiteatri cittadini alle quali, tra il III e il IV sec., prendevano parte i giovani dell'aristocrazia locale.

#### *Il «mosaico dei cavalli»*

Il mosaico con le raffigurazioni di cavalli (fig. 62), posto al centro dell'*oecus*, era costituito in origine da centonovant'otto pannelli quadrangolari che, disposti su diciotto righe e undici colonne, alternano un motivo geometrico o raffigurazioni. Quest'ultime consistono, nella maggior parte dei quarantotto dei sessant'uno/due riquadri conservati, in un destriero stante di profilo destro o sinistro accompagnato da celebri iconografie o scene di vario genere costituendo una sorta di *emblema*<sup>652</sup>.

---

animali dedicate alla dea. *IBIDEM*, p. 75. Nel riquadro inferiore (fig. 69 c) è raffigurata una figura maschile dalla pelle scura e nuda, forse uno stregone etiope o Pan, che compie un sacrificio presso un altare su cui arde il fuoco. SALOMONSON 1965, p. 31; PICARD 1965, p. 77.

<sup>647</sup> SALOMONSON 1965, pp. 29, 160-161 e 163, tav. XVI, fig. 4, tav. XVII, figg. 1-5, e tav. XIX, figg. 1-3; PICARD 1965, p. 71.

<sup>648</sup> PICARD 1965, pp. 72 s. e 77.

<sup>649</sup> SALOMONSON 1965, pp. 26-28; PICARD 1965, pp. 61-62.

<sup>650</sup> SALOMONSON 1965, pp. 32 ss., tavv. XXXII-XXXIII.

<sup>651</sup> PICARD 1965, pp. 77 ss.

<sup>652</sup> SALOMONSON 1965, pp. 94-126. In altri sei riquadri, di cui uno lacunoso, sono visibili le raffigurazioni di due protagonisti degli spettacoli circensi. In quattro pannelli, disposti alle estremità della quinta e settima fascia dall'alto, si osservano altrettante figure maschili. Queste, identiche ad altre raffigurate in diversi mosaici con puledri e scene di circo, indossano una corta tunica con due fasce verticali sulla parte anteriore e stretta in vita e pantaloni mentre tengono in una mano un'anfora. Salomonson vi riconosce gli *spansores*

Per questa ragione il pavimento dell'*oecus*, nel suo insieme, si configura come un eccezionale mosaico-catalogo di animali, come lo definisce Salomonson<sup>653</sup>, più in particolare di cavalli da corsa raffigurati in modo anonimo a differenza di tanti altri affini e allo stesso tempo singolare.

Infatti, in simili raffigurazioni di cavalli si associa spesso, oltre che la marchiatura del suo proprietario sulla coscia dell'animale visibile anche sugli esemplari del nostro pavimento, il nome del destriero.

Un mosaico di Thugga, conservato al Bardo, ricorda il trionfo dell'auriga Eros della fazione verde (*prasina*) alla conduzione della quadriga formata, tra gli altri, da *Amandus* e *Frunitus*. In base a quanto ricordato da K. M. D. Dunbabin il mosaico potrebbe avere un significato simbolico evocante il percorso del carro del Sole trainato dai cavalli contraddistinti dagli attributi delle Stagioni<sup>654</sup>.

Un'analogia ipotesi di lettura è scartata per mancanza di prove dalla studiosa canadese per un altro pavimento di Sousse (fig. 71). Questo, caratterizzato da una decorazione vegetale affine all'esemplare della sala voltata, presenta un anonimo conducente con un giubbotto azzurro e una palma in un medaglione circolare al centro. I suoi quattro destrieri sono ritratti all'interno di altrettante tabelle disposte nei lati con anche il loro nome iscritto. Si chiamano *Pantarcus*, *Aureus*, *Terdiacus* e *Mapraeron*<sup>655</sup>.

Al mondo delle gare appartenevano di sicuro i quattro cavalli del c.d. «*mosaico delle fazioni del circo*»<sup>656</sup> (fig. 72). Gli animali sono condotti, infatti, da stallieri che indossano divise con i colori

---

delle quattro fazioni del circo. SALOMONSON 1965, pp. 55-57; 94, 106 e 113-116, nn° 2, 20, 24, 30 e 34; figg. 24, 34 e 38; tav. XL, figg. 2-6. Sono identificati da C. Gh. Picard nei direttori di corsa oppure nei commentatori delle gare che, grazie allo strumento che hanno in mano – una sorta di amplificatore della voce in terracotta –, impartivano gli ordini ai concorrenti o illustravano dal vivo le fasi, le gesta sportive e gli incidenti agli spettatori seduti sugli spalti. PICARD 1965, p. 84. Nel quinto pannello Salomonson identifica l'immagine di un auriga della fazione dei rossi che incede con passo di corsa verso destra. Questi è di profilo destro, indossa l'uniforme da gara, un corsetto di pizzo, e porta una lunga palma appoggiata alla spalla destra. A sinistra, in secondo piano, un'ulteriore figura con una tunica verde e di più ridotte dimensioni si dirige verso sinistra alzando la mano destra e stringendo a sinistra una brocca cilindrica decorata da due strisce rosse. SALOMONSON 1965, pp. 94, 106 e 113-116, n° 1, tav. XL, fig. 1; PICARD 1965, p. 84.

<sup>653</sup> SALOMONSON 1965, p. 90.

<sup>654</sup> DUBANBIN 1978, pp. 97 s., tav. XXXIV, fig. 88.

<sup>655</sup> *IBIDEM*, p. 99, tav. XXXIV, fig. 89.

<sup>656</sup> *IBIDEM*, p. 95, tav. XXXII, fig. 83.

delle quattro scuderie protagoniste delle gare e i loro nomi sono scritti sopra il loro dorso: *Pupillus*, *Amator*, *Cupido* e *Aura*<sup>657</sup>.

Confronto più pertinente al nostro per il tipo di esecuzione e per la somiglianza dei riquadri, seppure privo d'iconografie religiose, mitiche o delle professioni umane, risulta il pavimento scoperto a Torre de Palma<sup>658</sup> (Portogallo, fig. 74).

Cinque pannelli quadrangolari, simili a quelli della «*maison des chevaux*», sono inseriti all'interno di una decorazione geometrica realizzata dal motivo della corda intrecciata e mostrano altrettanti destrieri. In alcuni esemplari è ben visibile su una coscia anche una marchiatura figurata e tutti sono ornati da una palma sulla fronte. Accanto ad ognuno si legge il nome: *Hiberus*, *Leneus*, *Lenobatis*, *Inacus* e *Pelops*.

Sembra, dunque, che nel mosaico cartaginese si sia preferito evocare il nome dell'animale non attraverso un'iscrizione nel pavimento ma attraverso l'associazione di una celebre immagine del mito<sup>659</sup> o della religione antica<sup>660</sup> oppure con un'attività umana di vario genere<sup>661</sup>, talvolta non facili da interpretare e da inserire in una precisa categoria.

In questo modo si hanno, in realtà, due archivi d'immagini: a quello dei cavalli si affianca, infatti, quello d'iconografie mitologiche, religiose e di occupazioni umane<sup>662</sup>.

In pratica sembra che attraverso questo accostamento si sia voluto creare tra il padrone della casa e i suoi ospiti un gioco simile a un *quiz* o a un *enigma*<sup>663</sup>, che consisteva nell'indovinare attraverso immagini più o meno famose dell'arte classica proprio il nome di ogni singolo cavallo.

Tuttavia, come evidenziano Cl. Nicolet e A. Beschouch<sup>664</sup>, non è sempre facile determinare il nome dell'animale poiché l'iconografia che lo accompagna può far pensare a più denominazioni. I due studiosi evidenziano quest'ambiguità con l'*emblemata* con Eracle e il cervo di Cerinea (fig. 75).

---

<sup>657</sup> In quattro medaglioni della Casa di *Sorothus* a Sousse (fig. 73) a ornamento di un mosaico con un paesaggio roccioso, piccoli edifici e cavalle e puledri al pascolo, si osserva una coppia di cavalli affrontati davanti a un'alta palma. Anche in questo caso i loro nomi sono ben leggibili: *Amor* e *Dominator*, *Adorandus* e *Crinitus*, *Ferox* e *Pegasus*. Quelli rivolti a destra portano sulla coscia la marchiatura *Sorothi*, che dà il nome all'abitazione. In un altro mosaico della casa andato distrutto erano raffigurati *Patricius*, *Ipparchus*, *Campus* e *Dilectus*. DUBANBIN 1978, pp. 93 ss., tav. XXXI, fig. 82.

<sup>658</sup> J. LANCHÀ, C. BELOTO, *Chevaux Vainqueurs. Une mosaïque romaine de Torre de Palma. Portugal*, Paris 1994, pp. 9 ss., figg. 1, 3 6 a-e.

<sup>659</sup> SALOMONSON 1965, pp. 65 ss.

<sup>660</sup> *IBIDEM*, pp. 59 ss.

<sup>661</sup> *IBIDEM*, pp. 72 ss.

<sup>662</sup> PICARD 1965, pp. 80 ss.

<sup>663</sup> *IBIDEM*, pp. 94 s.

<sup>664</sup> NICOLET, BESCHOUCH 1991, p. 476.

Il destriero avrebbe potuto portare il nome dell'eroe in una delle due varianti *Hercules* o *Herculeus* oppure *Cervus*<sup>665</sup>.

Un altro pannello alquanto problematico risulta quello del cavallo marchiato con le lettere *S A P* (fig. 76 a) davanti al quale appare un uomo vestito di corta tunica a maniche lunghe con decorazioni rosse e a sinistra un mobile (fig. 76 b), forse un tavolino, cui sono disposte tre serie di quattro cerchi<sup>666</sup>.

Secondo quanto riportato da Cl. Nicolet<sup>667</sup>, W. Seston aveva ipotizzato che s'intendesse raffigurare l'addetto all'estrazione delle *sortes* e l'*urna versatilis*, l'apparecchio utilizzato per girare i bussolotti. Da questa ipotesi potremmo dedurre che il nome che gli ospiti dovevano indovinare fosse, forse, *Fortuna*, *Fortunatus* o *Sors*.

Al contrario Salomonson<sup>668</sup> vi aveva intravvisto la raffigurazione di una non meglio specificata attività umana che, per Picard<sup>669</sup>, doveva avere a che fare con la contabilità. I cerchi disposti sul tavolo sarebbero serviti, in realtà, per ordinare le monete e, dunque, l'uomo era un funzionario delle finanze che distribuiva danari in occasioni delle feste circensi.

Tuttavia risulta difficile immaginare in quest'ultima ipotesi un nome coerente con i nomi più noti dei cavalli<sup>670</sup>. Si potrebbe immaginare che questo esemplare fece guadagnare molti danari al suo proprietario oppure che avesse avuto un costo cospicuo. Comunque si deve ammettere che risultano entrambe queste possibilità indimostrabili e anche fantasiose rispetto ai nominativi attestati.

Cl. Nicolet<sup>671</sup> ha proposto di vedere nel tavolino una specie di vetrina della serie di ben dodici corone vinte dal cavallo nella sua carriera agonistica. A sostegno di questa ipotesi ha proposto diversi confronti: una stele funeraria di un atleta di Patras (fig. 77) o una base di Delos mostrano file di corone che ricordano la carriera vincente anche di un atleta defunto preceduto da un erote che regge una palma. Oppure anche alcune monete e medaglioni le esibiscono in funzione di supporto o di contenitore delle palme della vittoria, quando le corone sono impilate l'una sull'altra.

---

<sup>665</sup> NICOLET, BESCHAOUCH 1991, p. 476.

<sup>666</sup> SALOMONSON 1965, pp. 98 s., fig. 11; tav. LVI, fig. 3.

<sup>667</sup> NICOLET, BESCHAOUCH 1991, p. 486.

<sup>668</sup> SALOMONSON 1965, p. 99.

<sup>669</sup> PICARD 1965, p. 83.

<sup>670</sup> Si veda in generale la lista di appellativi di destrieri attestati nell'area occidentale dell'Impero romano nel repertorio in DARDER LISSÓN, pp. 34 ss.

<sup>671</sup> NICOLET, BESCHAOUCH 1991, pp. 500 ss.



In tal senso, sebbene a questo punto non si comprenda in modo chiaro chi rappresenti l'uomo raffigurato accanto al destriero, come propone A. Beschouch<sup>672</sup> si potrebbe immaginare che il nome da indovinare suonasse simile a *Polystephanos*<sup>673</sup>.

#### *Ipotesi per il pannello della fuga di Enea, Anchise e Ascanio da Troia*

Analoghi ragionamenti sembra che si debbano avanzare per il riquadro del cavallo associato alla fuga di Enea con i suoi cari da Troia.

J. W. Salomonson ha ipotizzato che il nome potesse essere Enea sulla base di confronti epigrafici che richiamano i nomi di cavalli. Infatti, al nome *Dardanus* documentato da iscrizioni, in questo caso si potrebbe sostituire quello dell'eroe discendente dell'antico fondatore di Troia e originario della regione dei Dardanelli<sup>674</sup>.

In tal senso è stata accolta questa ipotesi da M. Darder Lissón nel suo studio sull'onomastica equina sotto la voce *Δαρδανος*<sup>675</sup>. La denominazione avrebbe richiamato l'origine dell'animale che sarebbe stato forse anche *troianus* o *phryges*, entrambe definizioni non elencate sotto gli appellativi etnici<sup>676</sup>.

A. Dardenay<sup>677</sup> predilige i nomi *Fugitivus* o *Profugus* che si attaglierebbero meglio all'immagine degli antenati troiani e all'episodio mitologico rappresentato. Per la studiosa francese l'iconografia va letta, «*par sa polysémie et son caractère de référent explicite et immédiatement intelligible*»,

---

<sup>672</sup> A. BESCHOUCH, *Encore « la mosaïque des chevaux » de Carthage: à propos de Polystephanus, le coursier aux multiples victoires*, in *CRAI* 140, 4, 1996, p. 1320.

<sup>673</sup> Tuttavia si noti che il cavallo non sembra il destinatario delle corone della vittoria ma piuttosto l'auriga. Nel suo studio sull'evoluzione sui premi del circo nel Tardo Impero, N. Duval evidenzia che nel mosaico della lotta tra Eros e Pan e della gara musicale di Piazza Armerina un tavolo con le palme della vittoria, le corone di fiori e le corone di metallo spettanti ai vincitori. N. DUVAL, *Le prix du cirque dans l'Antiquité tardive*, in C. LANDES, *Le cirque et les courses de chars Rome-Byzance. Catalogue de l'Exposition*, Lattes 1990, pp. 135-146. Le forme di queste ultime, riprodotte in mosaici coevi dell'Africa settentrionale ma non in modo esclusivo, ci fanno ricordare gli esemplari visti dall'alto sul tavolo vicino al cavallo marchiato *S A P*. In questo modo avrebbe anche un senso la figura dell'uomo accanto all'animale, considerati pure i colori che indossa. Potremmo dedurre che si trattava della coppia cavallo-auriga plurivincitrice della fazione rossa, però sarebbe l'unico caso di una simile raffigurazione.

<sup>674</sup> Nella sua maledizione finale Didone chiama Enea «*crudelis Dardanus*». VERG., *Aen.* 4, 662.

<sup>675</sup> DARDER LISSON 1996, pp. 104 s.

<sup>676</sup> *IBIDEM*, pp. 38 s.

<sup>677</sup> DARDENAY 2010, p. 206. Ipotesi ribadita in DARDENAY 2012 b, p. 40.

senza intravedervi ancora una volta un diretto riferimento di lealismo al potere imperiale sulla falsa riga di quanto già affermato da P. Zanker<sup>678</sup>.

I nomi proposti da Dardenay ben si adattano quindi per un cavallo da corsa se si esaminano i nomi dei destrieri catalogati da M. Darder Lisson<sup>679</sup>.

Nel caso dell'appellativo mitologico *Aeneas* o *Anchises* andrebbero a colmare una lacuna del catalogo a differenza di *Ascanius* attestato a livello epigrafico<sup>680</sup>. Il cavallo raffigurato potrebbe trattarsi pure di un campione che ha dato i natali ad altri importanti e vincenti corsieri così come dall'unione di Anchise e Venere nacque Enea padre di Ascanio e progenitore dei Romani e della prima dinastia imperiale romana. Potrebbe lasciare perplessi, però, una denominazione derivata da uno dei tre personaggi a causa dell'esclusione degli altri due.

La denominazione di *fugitivus* o anche di *profugus* rientrerebbe nel repertorio stilato dalla studiosa spagnola proprio sotto la voce maggiormente attestata, vale a dire l'agilità del cavallo<sup>681</sup>. Si tratterebbero allora di un cavallo dotato di particolari qualità velocistiche e rispecchierebbe le aspettative di vittoria del suo cocchiere e della scuderia. Vale a dire a fuggire via e a prendere la testa della corsa distanziando i suoi rivali.

In relazione all'immagine dell'eroe troiano potrebbe suonare però difettoso il termine *fugitivus* sotto il significato di rapidità. Infatti, si dovrebbe credere che la fuga di Enea non fu per nulla veloce. L'eroe, gravato dal peso del padre sulle spalle e dal dover condurre anche il giovane figlio per mano, non avrà potuto di certo correre svelto, ma semmai si sarà mosso lento o impacciato e prudente anche per cercare di schivare i pericoli delle strade cittadine invase dai Greci.

La lettura di una parte dei versi di Virgilio<sup>682</sup> che descrivono la scena per bocca dello stesso eroe ammette una simile congettura in una certa misura. Possiamo sentirgli raccontare appunto l'incitamento del padre Anchise a fuggire via più in fretta all'avvicinarsi del pericolo delle armi

---

<sup>678</sup> Zanker aveva osservato che immagini così intrise di valore politico, una volta entrate nella sfera privata, perdevano qualunque richiamo all'ambito ufficiale a causa della loro reiterata riproduzione nelle case. Esse erano caricate, difatti, di aggiuntivi significati più personali da parte dei loro committenti. ZANKER 2002, p. 82.

<sup>679</sup> Secondo le numerose testimonianze (per esempio da mosaici, documenti ceramici, contornati e *tabulae defixiones*) sono raggruppati nella sua lista appellativi legati all'origine, all'indole, all'aspetto o ad altro ancora spesso allusi attraverso il nome di un personaggio del mito.

<sup>680</sup> SALOMONSON 1965, pp. 85-86 e 101.

<sup>681</sup> Poco più di un quarto dei nomi attestati. DARDER LISSÓN 1996, pp. 33 e 40 s.

<sup>682</sup> VERG., *Aen.* 2, 725 ss.

greche e poi: «*Hic mihi nescio quod trepido male numen amicum / confusam eripuit mentem. Namque avia cursu / dum sequor et nota excedo regione viarum...*»<sup>683</sup>.

Attribuire la definizione di «fuggiasco» a Enea e alla sua stirpe fuori dal contesto del mito ufficiale sarebbe stato forse offensivo o almeno provocatorio.

Avrebbe potuto alludere così all'eventuale viltà dell'eroe che abbandonò la patria in preda al nemico senza combattere fino alla morte e, per tanto, lo rappresenterebbe come un disertore<sup>684</sup>. A favore della definizione di esule parlerebbe in ogni caso Virgilio che, proprio nell'attacco dell'*Eneide*, presenta Enea come il «*profugus*» che era arrivato ai lidi di *Lavinium*<sup>685</sup> per evocare, fin dall'inizio, la fondazione di una delle due metropoli di Roma da parte degli antenati troiani.

Al di là di ciò e puntando l'attenzione sul cavallo la definizione di fuggitivo e profugo a un cavallo potrebbe essere intesa, oltre che a sotto le qualità velocistiche, forse anche per l'indole. Si sarebbe potuto trattare di un animale con la tendenza a disubbidire agli ordini del suo conducente e, quindi, che si contraddistingueva per la sua natura bizzarra o indocile.

Tuttavia si deve ammettere che un siffatto termine non è documentato nel gruppo che si riferisce al carattere dei cavalli, che costituisce la quinta serie per attestazioni e conta numerosi nomi concernenti l'impetuosità dell'animale<sup>686</sup>.

Si potrebbe provare inoltre a cercare altre possibili e verosimili soluzioni al *rebus* del nostro riquadro riflettendo sui significati più immediati che l'immagine trasmetteva da sempre nell'arte romana.

Per esempio, il primo sorge abbinando al cavallo il sentimento umano che, come la tradizione letteraria prevalente e la propaganda imperiale romana avevano raccontato, condusse l'eroe troiano ad abbandonare la patria per mettere in salvo la sua famiglia e i *sacra*.

Si sarebbe potuto chiamare dunque *Pius* che costituirebbe un *apax*, oppure, se lo si ritenesse per un cavallo insolito e suonasse troppo altisonante oltre che inadatto, più semplicemente *Amor* o *Amator*. Entrambe queste ipotesi sarebbero da accogliere in base alla lettura della denominazione di

---

<sup>683</sup> VERG., *Aen.* 2, 735-737.

<sup>684</sup> Tale interpretazione si metterebbe in relazione con i versi di Sofocle, secondo cui Enea lasciò Troia prima della caduta della città. S. Fr. 373 PEARSON. Questa notizia è riferita anche da Dionigi di Alicarnasso che ricorda, oltre che la leggenda similmente a com'è poi stata tramandata, pure la consegna dell'eroe da parte sua ai Greci a causa del suo odio per la stirpe di Priamo secondo Menokrates di Xanthos. A ciò lo storico aggiunge un'altra versione secondo cui Enea non si trovava in città al momento della conquista poiché era stato inviato da Priamo a capo di un contingente in Frigia. D. H. 1, 48, 2-4.

<sup>685</sup> VERG., *Aen.* 1, 2.

<sup>686</sup> DARDIER LISSÓN 1996, pp. 33 e 36 s.

un esemplare dei medaglioni della Casa di *Sorothus*<sup>687</sup>, attestato anche dallo studio di Darder Lissón<sup>688</sup>, oppure nel «mosaico delle fazioni del circo» di Sousse<sup>689</sup>.

In sintonia con questi ultimi significati, ma tralasciando le categorie onomastiche attestate per cavalli, si potrebbe continuare a cercare eventuali spiegazioni in relazione alla fuga e suoi protagonisti nel campo della letteratura così da dimostrare una certa verosimiglianza dell'ipotesi che Salomonson aveva immaginato.

All'origine della caduta di Troia causata dallo stratagemma del cavallo ligneo vi erano i *periuria* di Laomedonte<sup>690</sup> nei confronti di Apollo e Poseidone ma anche di Ercole.

Il figlio di Ilo, fondatore di Troia e padre tra gli altri di Priamo, aveva promesso loro come ricompensa i cavalli di Zeus ma, a lavoro compiuto, si era rifiutato di pagare il suo debito. Allora, fu punito da Apollo con la peste che invase la città e da Poseidone con un mostro marino che divorava gli uomini e sotto la cui minaccia fu costretta Esione, figlia del re.

Laomedonte chiamò in soccorso Ercole per liberare la giovane promettendogli di dargli i cavalli già assicurati agli dei. Anche in questo caso, una volta ucciso il mostro, il re non mantenne la promessa e, perciò, fu ucciso dall'eroe con tutti i suoi figli ad eccezione di uno, Priamo, che succedette al padre sul trono di Troia<sup>691</sup>.

Inoltre, la fuga di Enea con Anchise e Ascanio da Troia è connessa fatalmente, come ricorda Enea a Didone nella prima parte del II libro dell'*Eneide*, all'ingresso in città del cavallo ligneo dei Greci, l'astuta macchina di Ulisse per far accedere gli Achei entro le mura della rocca.

Virgilio<sup>692</sup> lo presenta come un cavallo dalle proporzioni giganti e interpretato alla maniera di un *donum exitiale Minervae* da cui bisogna guardarsi secondo l'ammonimento di Laocoonte. Ciò nonostante, i Troiani fanno accedere la *fatalis machina* all'interno delle mura sordi, infine, anche all'ultimo vaticinio di Cassandra. La morte del sacerdote troiano e di uno dei figli suoi assaliti da due serpenti è uno dei *mostra* che inducono Enea, dopo aver combattuto strenuamente, ad abbandonare la patria e di recarsi sul monte Ida con la sua famiglia e gli esuli Troiani<sup>693</sup>.

---

<sup>687</sup> *Supra*, nota 657.

<sup>688</sup> DARDER LISSÓN 1996, p. 33.

<sup>689</sup> *Supra*, pp. 120 s.

<sup>690</sup> GUNNING, s.v. *Laomedon*, in *RE* XIII, 1, cc. 750-754.

<sup>691</sup> Mentre la figlia Esione fu data in sposa a Telamone, il primo ad arrampicarsi sulle mura di Troia. HOM., *Il.* 5, 265-267 e 638-642; 7, 452-453; 20, 147; 21, 441 ss.

<sup>692</sup> VERG., *Aen.* 2, 15; 31; 40 ss., e 234-249.

<sup>693</sup> Secondo l'*Ilioupersis* di Arikminos in PROCL., *Chr.* 241-251.

Ultimo suggestivo evento che potrebbe richiamare alla mente un legame fra l'immagine della fuga dei Troiani e il cavallo è alla fine dei giochi funebri in onore di Anchise a Drepano<sup>694</sup>.

Su invito di Enea si svolge un carosello equestre<sup>695</sup> di giovani armati che inscenano battaglie, fughe e corse di vario tipo, anticipazione del *lusus Troiae*<sup>696</sup>, alla cui guida è chiamato Ascanio. Questi monta un cavallo sidonio, dono e pegno di amore della regina di Cartagine Didone, e conduce tre schiere dei giovani cavalieri troiani i cui capitani rievocavano gli antenati nei ricordi del popolo troiano.

Come ricorda Virgilio<sup>697</sup>, lo stesso gioco equestre, sarà ripetuto da Ascanio dopo la fondazione di Alba Longa e insegnato ai giovani fino a tramandarlo a Roma che ne conservò la cerimonia.

All'origine di tutti questi episodi assieme e forse anche con il pannello del mosaico dei cavalli di Cartagine vi è probabilmente un altro racconto concernente il cavallo e ch'è carico di significati nel mito di Enea.

Infatti, come S. Cuoppolo<sup>698</sup> sostiene, l'illustrazione della genealogia dei suoi cavalli da parte di Enea nel V libro dell'*Iliade*<sup>699</sup>, paragonabile a una breve esegesi della stirpe di Dardano esposta dall'eroe a Diomede nel ventesimo libro del poema<sup>700</sup>, spiegherebbe il trasferimento del potere dai

---

<sup>694</sup> VERG., *Aen.* 5, 545-603.

<sup>695</sup> Si veda per un breve commento a questo passo del libro quinto dell'*Eneide* WÖRNER 1884-1886 a, cc. 171-172; WÖRNER 1884-1886 b, c. 339; WÖRNER 1884-1886 c, cc. 612-613; MONACO 1957, pp. 35 e 110 ss.; E. FLORES, s.v. *Anchise*, in *EVI*, 1984, pp. 158-160, p. 160; DELLA CORTE 1987, pp. 250-252.

<sup>696</sup> È ricordato genericamente da G. Ch. Picard a proposito dei mosaici con scene di caccia da parte di giovani che decorano i bordi del pavimento dell'*oecus*. PICARD 1965, p. 78.

<sup>697</sup> VERG., *Aen.* 5, 596-602.

<sup>698</sup> CUOPPOLO 2010, pp. 109 ss.

<sup>699</sup> In particolare HOM., *Il.* 5, 265-273 e 20, 215-240.

<sup>700</sup> L'antenato dell'eroe troiano, Erittonio, figlio di Dardano e progenitore dei Troiani, era considerato il più ricco fra gli uomini perché possedeva tremila cavalle dalle quali dodici puledre nacquero dal matrimonio con Borea. HOM., *Il.* 20, 215-240. Cuoppolo sostiene che i passi concernenti le genealogie di corsieri legati alla stirpe e alle origini di Enea siano tracce letterarie di tradizioni relative al diritto al trono di Troia da parte della discendenza di Dardano. Questa, appartenente alla regione della Troade che aveva nel monte Ida il suo centro, era distinta da quella propriamente troiana e capeggiata da Priamo ed Ettore. A loro volta queste evocazioni sarebbero legate alla profezia di Poseidone (HOM., *Il.* 20, 307) sul futuro regno glorioso di Enea che è, però, destinato a fuggire dalla patria senza colpa. Ai fini delle ricostruzioni filologiche-letterarie, questi passi dei libri V e XX dell'*Iliade* assieme all'*Ilioupersis* di Arictino e alla «Piccola Iliade» sarebbe frutto di un'elaborazione ionica di età arcaica e di un'altra antitetica di matrice eolica sorte nello scontro tra Ioni ed Eoli per il controllo dell'area. In questa logica sono da leggersi, quindi, i passi del V libro relativi al ratto dei cavalli di Enea da parte Diomede. Sarebbero sorti al fine di negare la dignità regale a Enea che

discendenti di Ilo, il fondatore della città antenato di Priamo ed Ettore, a quelli di Assarco, capostipite della gente di Anchise ed Enea.

I cavalli dell'eroe troiano, che gli erano stati rubati da Diomede<sup>701</sup> suo avversario in una battaglia, appartenevano alla stirpe di quelli che Zeus aveva donato a Troo per avere Ganimede ed erano della stessa razza dei destrieri promessi da Laomedonte ad Apollo e Poseidone in cambio dei loro servigi nella costruzione delle mura troiane e causa scatenante la prima *Ilioupersis* ad opera degli dei stessi e di Ercole. Una volta l'astuto Anchise li aveva sottratti, infatti, a Laomedonte ospitandoli nelle sue stalle, dove nacquero altri sei dei quali quattro rimasero di suo possesso, mentre diede gli altri due al figlio<sup>702</sup>.

Se si ammettessero questi episodi provenienti dai poemi di Omero e di Virgilio per la comprensione della natura del cavallo associato all'iconografia della fuga di Enea con la sua famiglia da Troia troveremmo forse un suggerimento.

Senza particolari giochi di fantasia e astruse interpretazioni iconologiche ma in coerenza con le denominazione di equini attestate e con quanto si è già in qualche modo proposto, si potrebbe ipotizzare allora un cavallo di origini troiane. Era chiamato magari *equus Troiae* così da evocarne la nascita ma, allo stesso tempo, da coinvolgere i visitatori della casa in un gioco di rimandi letterari con citazioni del mito della caduta di Troia.

O più semplicemente, ma sempre in sintonia con quanto ora suggerito e nel solco dell'ipotesi di Salomonson e dello studio di M. Darder Lissón, si può immaginare che sia stata affibbiata al campione una definizione virgiliana come *Dardanus* o *Phryges* oppure, perché no?, *Troianus*.

In fondo primi due appellativi sono usati dal poeta per chiamare gli esuli di Troia in numerose passi dell'*Eneide*<sup>703</sup> in modo alternativo a quelli di carattere geografico che rimandano più precisamente alla Troade<sup>704</sup>.

---

l'avrebbe fondata non tanto sull'inganno ma sulla forza. In questo contesto si inseriscono, poi, anche la morte di Scamandro e il salvataggio del Palladio che erano concepiti come elementi necessari per la fondazione di una nuova Troia sotto una diversa stirpe regale. CUOPPOLO 2010, pp. 111 e 118 ss.

<sup>701</sup> HOM., *Il.* 5, 319-327; 7, 105-108 e 22, 290-292.

<sup>702</sup> HOM., *Il.* 5, 268-273.

<sup>703</sup> *Dardani* in VERG., *Aen.* 1, 560; 2, 72, 445 e 618; 3, 596; 5, 119, 386, 576 e 622; 6, 85 e 481; 8, 120 e 10, 4. *Phryges* in VERG., *Aen.* 1, 468; 2, 68, 191 e 344; 4, 140; 7, 294, 358, 430 e 579; 9, 134, 599, 617 e 635; 10, 255 e 11, 403.

<sup>704</sup> Secondo le diverse varianti *Troiani*, *Troadés*, *Troes*, *Troiugenae* in VERG., *Aen.* 1, 38 e 299; 2, 48, 252 e 325; 4, 124, 165 e 626; 5, 688; 7, 301, 359, 422, 476 e 547; 8, 397; 9, 39, 128, 149, 248, 510 e 756; 10, 28 e 260; 11, 421, 585, 826, 834 e 836.

Allora, si può fantasticare che il cavallo rappresentato in associazione con l'iconografia della fuga di Enea, Anchise e Ascanio sia stato forse un esemplare foriero di vittorie e antenato di altri campioni nella storia universale del circo romano.

Tuttavia, una volta considerate le numerose associazioni tra un cavallo e un celebre episodio del mito, non può non sorgere l'idea che il ricco proprietario della *maison* volesse in realtà alludere a un'altra particolare peculiarità sua e dei suoi ospiti: la *paideia*.

Infatti, sulla falsariga dello studio di S. Scott *The power of images in the late Roman houses* a proposito del ruolo crescente avuto dall'istruzione classica per definire lo *status* sociale, si potrebbe ipotizzare che dietro a ogni iconografia vi sia la volontà di esibire la cultura e l'appartenenza agli alti ranghi provinciali dei proprietari<sup>705</sup>.

In conclusione, on base al complesso dei mosaici scoperti nel vano e negli ambienti limitrofi, in generale sembra che il pavimento dei cavalli appartenga, come aveva sostenuto J. W. Salomonson<sup>706</sup>, a una ricca *domus* del IV sec. d.C. abitata da personaggi di alto rango sociale, magari proprio da sostenitori o il reggente degli azzurri.

In ogni caso, intorno al peristilio sembra che tra il III sec. e il IV sec. d.C., età durante la quale si osserva un notevole sviluppo edilizio indice della crescita economica della Zeugitana maggiore rispetto alla Bizacena com'è evidenziato da F. Ghedini<sup>707</sup>, ruotasse la vita di un'abitazione di prestigio. Appartenuta a un proprietario di rango sociale medio-alto, era stata allestita e decorata, almeno per quanto si possa dire limitatamente a proposito del quartiere del peristilio, per inscenarvi le cerimonie di rappresentanza e di ospitalità accogliendo un numero consistente di visitatori in almeno tre ambienti che, stando alla decorazione musiva, denotano in due casi una certa loro rilevanza nell'uso domestico<sup>708</sup>.

Le scene di caccia all'aperto e nell'anfiteatro, visibili nel peristilio, nella soglia e anche lungo i lati del triclinio rivelano, infatti, spirito e interessi analoghi a quelli delle corse del circo secondo il piano socio-politico dell'ipotetico committente.

Entrambi i temi esprimevano, secondo C. Kondoleon<sup>709</sup>, il messaggio di *romanitas* con l'intento di esaltare il proprietario, o la famiglia, della casa in qualità di patrocinatore di spettacoli pubblici unici per genere e grandiosità come, per l'appunto, le *ventiones* nell'anfiteatro o le corse dei carri

---

<sup>705</sup> SCOTT 1997, pp. 53 ss.

<sup>706</sup> SALOMONSON 1965, pp. 90 s.; PICARD 1965, pp. 95 ss.

<sup>707</sup> F. GHEDINI, *La casa romana in Tunisia tra tradizione e innovazione*, in BULLO, GHEDINI 2003, pp. 339 s.

<sup>708</sup> BULLO 2003, pp. 86 ss. e tabella 7 a, p. 100. Più in generale M. NOVELLO, *Il ruolo dell'apparato decorativo nella caratterizzazione funzionale dello spazio abitativo*, in BULLO, GHEDINI 2003, pp. 356-360.

<sup>709</sup> KONDOLEON 2009, pp. 105 ss.

nel circo. In pratica la decorazione musiva, caratterizzata da dettagli realistici desunti non solo dal repertorio degli artigiani ma anche dal ricordo delle esibizioni alle quali si era assistito, faceva rivivere nella memoria e nelle parole degli ospiti della casa la pubblica liberalità di colui che ne aveva una volta promossi con sfarzo e originalità<sup>710</sup>.

Questa messa in scena domestica non rappresentava, quindi, un mero gioco del pensiero mnemonico o una sorta di *album* dei ricordi. Si trattava di un mezzo di trasmissione fornito dall'arte che faceva rivivere senza fine, probabilmente, proprio un preciso avvenimento ludico<sup>711</sup>. Allo stesso tempo contribuiva a sostenere e a esaltare lo *status* sociale e le ambizioni politiche del munifico padrone di casa che era stato in grado di offrire non solo ai suoi intimi ma anche alla città piaceri e svago<sup>712</sup>.

---

<sup>710</sup> Breve sintesi sul significato dell'organizzazione delle corse circensi presso i Romani in LUSCHI 1991, pp. 230 ss.

<sup>711</sup> In tal senso avrebbe un'ulteriore conferma l'ipotesi di *Iuvenalia*, avanzata da Picard, relativa alle scene di *venationes* lungo i bordi del «mosaico dei cavalli». PICARD 1965, p. 78.

<sup>712</sup> KONDOLEON 2009, pp. 108 ss.



*Lo schema iconografico della fuga di Enea, Anchise e Ascanio con i sacra da Troia*

Prima di procedere all'esame degli esemplari funerari, si desidera far osservare come i documenti dell'ambito privato non presentino un'identica composizione dei tre protagonisti della nostra immagine. Infatti si possono riscontrare alcune variazioni di posizione e postura che, in alcuni casi, risultano significative per una comprensione del loro modello iconografico.

Questo aspetto compositivo del gruppo di Enea, Anchise e Ascanio è stato messo in luce soprattutto per gli esemplari dell'ambito funerario con speciale attenzione a Enea e Anchise che sono costantemente conservati, sebbene in varie condizioni, a differenza di Ascanio, spesso mutilo o completamente perduto.

In questa esame occupano una posizione centrale i gruppi germanici venuti alla luce a Köln<sup>713</sup>.

Infatti, il primo a rilevare differenze dello schema iconografico è stato M. Ihm<sup>714</sup> che, alla fine dell'Ottocento, aveva confrontato i frammenti del gruppo statuario «Köln 2», scoperto in quel periodo sotto il chiostro del Museum Wallraf-Richartz, principalmente con il gruppo mutilo conservato presso l'Università di Wien<sup>715</sup>, noto anch'esso da poco tempo. Lo studioso tedesco aveva evidenziato come Anchise nel nuovo esemplare non poggi la mano destra sulla spalla del figlio, come in quello viennese, ma regga la cista contenente i *sacra*.

L'approccio di classificazione iconografica era stato ripreso poco dopo quando A. Brüning<sup>716</sup> aveva pubblicato un nuovo gruppo funerario di Köln, «Köln 1», scoperto non molto lontano dal luogo di ritrovamento del precedente. Brüning ipotizzò l'esistenza nell'ambito della statuaria germanica di due schemi compositivi di Anchise a seconda che poggi la mano destra sulla spalla di Enea (c.d. gruppo A) oppure tenga la cista dei Penati (gruppo B).

Agli inizi del Novecento J. Klinkerberg<sup>717</sup> aveva pubblicato un terzo monumento funerario, «Köln 3», che si distinguerebbe da ambo i gruppi così da inserirsi in una categoria di mezzo. Infatti,

---

<sup>713</sup> Per comodità espositiva si chiamano in modo abbreviato gli esemplari di Köln e di *Intercisa* con il nome della città d'origine e i numeri ordinali (1, 2, 3) secondo l'ordine del catalogo stilato in base alla datazione dei documenti. «Köln 1» = il gruppo scoperto tra l'angolo della Händel e Richard-Wagnerstraße e conservato a Bonn; «Köln 2» = il gruppo scoperto nella Chlodwigplatz; «Köln 3» = scoperto nella Luxemburgerstraße; «*Intercisa* 1» = l'esemplare scoperto nel 1903 e conservato a Budapest; «*Intercisa* 2» = l'esemplare scoperto nel 1930 e conservato a Székesfehérvár.

<sup>714</sup> IHM 1892, pp. 70 s.

<sup>715</sup> La sua appartenenza al gruppo B riproposta in KENNER 1961-1963, p. 47. Mostra strette relazioni compositive con il rilievo di Acqui. DARDENAY 2012 b, p. 39.

<sup>716</sup> BRÜNING 1894, pp. 50 ss.

<sup>717</sup> KLINKERBERG 1902, pp. 112 ss.

benché presenti una generale somiglianza con l'esemplare «Köln 2», questo esemplare ha dimensioni ridotte a differenza dei precedenti, un impianto più dritto rispetto al «Köln 1» e un aspetto più maturo di Enea.

Negli anni '70 del secolo scorso P. Noelke<sup>718</sup> ha riordinato tutti i gruppi funerari germanici, (oltre che da Köln, da Trier, Stuttgart-Bad Cannstatt e Altrip) ma anche gli altri di diverso genere, provenienza e ambiente secondo la tipologia di Brüning e li ha studiati, sotto il profilo stilistico-antiquario, per assegnare una datazione a quelli in migliori condizioni di conservazione<sup>719</sup>.

Nel 2012, in un esame allargato a tutta la documentazione della nostra iconografia, A. Dardenay<sup>720</sup> ha ripreso la catalogazione secondo il principio della disposizione della mano destra di Anchise rispetto alla spalla di Enea e alla cista aggiungendovi la peculiarità della posizione della testa dell'anziano padre. Infatti, la studiosa francese osserva che essa ha due differenti sistemazioni rispetto a quella dell'eroe troiano, cioè può presentarsi sovrastante (tipo I) o accostata (tipo II).

Di seguito una tabella riassume le due classificazioni di P. Noelke e di A. Dardenay riguardante i documenti privati secondo i criteri di Brüning e della stessa Dardenay.

Gruppe	Type	Esemplari dell'ambito privato (secondo la numerazione del catalogo)															
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
A	I								+				-			atypique	-
	II		+		+	+							-	+			
B	I							+					-				-
	II	+		+			+			+	+	+	-		+		-

Tabella 2. Classificazione dei gruppi statuari dell'ambito privato secondo il rapporto tra le figure di Enea e Anchise.

1: la c.d. «Parodia»; 2: statuetta di terracotta di Pompei; 3: mosaico di Cartagine; 4: altare funerario di Acqui Terme; 5: frammento di Wien; 6: «Intercisa 1»; 7: «Intercisa 2»; 8: frammento del sarcofago di *Ancyra*; 9: «Köln 1»; 10: «Köln 2»; 11: statua stele di *Gorsium*; 12: testa di Köln; 13: «Köln 3»; 14: statua rilievo di Stuttgart Bad Cannstatt; 15: statua rilievo di Trier; 16: rilievo di Altrip.

(A): mano destra di Anchise sulla spalla di Enea; (B) mano destra di Anchise sulla cista. BRÜNING 1894, pp. 50 ss.; NOELKE 1976, pp. 427 ss. (I): testa di Anchise che sovrasta quella di Enea; (II): testa di Anchise accostata a quella di Enea. DARDENAY 2012 b, p. 14. (+): attestazione dello schema; (-): nessuna definizione dello schema a causa dello stato di conservazione del gruppo statuario o del rilievo.

<sup>718</sup> NOELKE 1976, pp. 427 ss.

<sup>719</sup> La classificazione di P. Noelke è ripresa in KEMPCHEN 1995, p. 94.

<sup>720</sup> Si tenga a mente che A. Dardenay inverte l'assegnazione delle lettere che distinguono i due gruppi della classificazione tedesca. DARDENAY 2012 b, p. 14. In realtà la studiosa francese aggiunge una terza possibilità sulla disposizione della mano di Anchise, vale a dire in movimento al posto di appoggiarla sulla spalla di Enea. Nei documenti dell'ambito privato di età imperiale qui considerati non appare quest'ulteriore caratteristica.

Nella sua analisi A. Dardenay<sup>721</sup> evidenzia l'estrema rarità del gruppo B e del tipo I, cui si ascrive, unico tra i nostri documenti, il rilievo «*Intercisa 2*» (n° 7, fig. 81 b). I più diffusi sono lo schema I A, visibile nell'ambito privato però soltanto nel sarcofago di *Ancyra* (n° 8, fig. 82 a) ma soprattutto su lucerne, monete e intagli, e i II A / B su rilievi e statue a tutto tondo, nella pittura e nel mosaico come ancora su lucerne, monete e intagli<sup>722</sup>.

Inoltre è interessante osservare ulteriori dettagli nelle diverse disposizioni di Anchise seduto sulla spalla sinistra di Enea nei nostri esemplari. Infatti, egli è raffigurato di profilo destro soltanto nella c.d. «Parodia» di Pompei, mentre nella maggior parte degli esemplari privati è visibile quasi di tre quarti. Nella statua-rilievo di *Gorsium* (n° 11, fig. 83 b) e nei gruppi di «Köln 3» (n° 13, fig. 84 a), Stuttgart-Bad Cannstatt (n° 14, fig. 84 b) e Trier (n° 15, fig. 85) è invece in posizione frontale. A ciò si aggiunga che in alcuni casi l'anziano padre tende ad abbassarsi verso Enea, come negli esemplari di Wien (n° 5, fig. 80 b) e *Ancyra* (n° 8, fig. 82 a), o ad assumere una posizione obliqua rispetto al figlio, nei rilievi di *Gorsium* (n° 11, fig. 83 b) con Enea piegato a destra, e di «*Intercisa 2*» (n° 7, fig. 81 b). Queste due particolari posture di Anchise non sembrano determinare, comunque, la sistemazione della sua mano destra sulla spalla di Enea.

I due tipi supplementari di Dardenay presentano un'ulteriore interessante elemento caratterizzante se s'incluse nell'esame anche la testa di Ascanio. Si può rilevare appunto che le teste di tutti e tre i personaggi sono disposte nella quasi totalità dei documenti figurati pertinenti al secondo tipo lungo una diagonale (figg. 78-81) che le unisce passando in prossimità della spalla destra di Enea.

Tra i nostri esemplari fa eccezione a questa regola il gruppo del sarcofago a colonne di *Ancyra* (n° 8, fig. 82 a) nel quale si può tracciare una linea spezzata aperta che congiunge in senso verticale la testa di Anchise con quella di Enea unita, a sua volta, al capo di Ascanio da un'altra una obliqua<sup>723</sup>. Sembra che facesse eccezione alla regola dell'asse unitario delle teste dei tre personaggi

---

<sup>721</sup> DARDENAY 2012 b, p. 43.

<sup>722</sup> La generale diffusione del gruppo I su lucerne, monete e intagli è spiegata da Dardenay dall'influenza degli intagli sulle prime che ne hanno adottato il modello iconografico che ben si adattava alla loro comune forma tondeggiante. In questo modo si è sviluppata una delle caratteristiche interne delle loro immagini, cioè lo sviluppo verticale dei tre personaggi che occupano efficacemente il campo figurato. *IBIDEM*, pp. 43 s.

<sup>723</sup> Tuttavia si deve dire che non si tratta di casi isolati. Infatti, il rilievo del *Sebasteion* di Aphrodisias, che comprende oltre che Ascanio anche la dea Afrodite in volo alle spalle dei suoi cari, il rilievo della *tensa* di Budapest, un sesterzio dell'età di Antonino Pio, numerose paste vitree e lucerne, e lo schiniere di Fort Louis mostrano un'identica disposizione dei Troiani in fuga. Questi documenti sono datati in gran parte tra il II e il III sec. d.C. SPANNAGEL 1999, pp. 384 e 388 ss., nn° A 66; A 84; A 90-A 92, A 109-A 111; A 121-A 122; A

anche il gruppo «Köln 3» (n° 13, fig. 84 a) nel quale la testa di Enea è quasi alla stessa altezza di quella di Anchise fuoriuscendo, quindi, dalla retta così da segnare un'altra linea spezzata<sup>724</sup>.

Si potrebbero individuare ora altre caratterizzazioni del gruppo spostando l'attenzione dal binomio di Anchise-Enea, costante in tutta la documentazione artistica, a quello di Enea-Ascanio, peculiare dell'iconografia di tradizione romana, conservato in nove su sedici esemplari dell'ambito privato e in sei su tredici di quello funerario. In questo modo si può osservare:

α) la direzione dello sguardo di Enea a seconda che sia rivolto in avanti (x), alle spalle in direzione di Ascanio (y) e in alto verso Anchise (z);

β) la posizione più o meno ravvicinata di Ascanio che può apparire alle spalle (x) o al fianco del padre (y);

N°	(α) direzione dello sguardo di Enea			(β) posizione più o meno ravvicinata di Ascanio	
	(x) in avanti	(y) in dietro verso Ascanio	(z) in alto verso Anchise	(x) alle spalle di Enea	(y) al fianco di Enea
1		+		+	
2	verso lo spettatore				+
3	-	-	-	+	
4	-	-	-		+
6		+		+	
7		+		+	
9	+				+
10	+			+	
11	-	-	-		+
13			+		+?

Tabella 3 a. Classificazione dei documenti privati secondo il maggiore o minore rapporto stringente tra Enea e Ascanio.

1: la c.d. «Parodia»; 2: statuetta di terracotta di Pompei; 3: mosaico di Cartagine; 4: altare funerario di Acqui Terme; 6: «Intercisa 1»; 7: «Intercisa 2»; 9: «Köln 1»; 10: «Köln 2»; 11: statua stele di *Gorsium*; 13: «Köln 3».

(+): attestazione dello schema; (-): nessuna definizione dello schema a causa dello stato di conservazione del gruppo statuariale o del rilievo.

Inoltre si potrebbero aggiungere altri tre caratteristiche riguardanti alle braccia e le manidei due personaggi:

γ) la disposizione del braccio destro di Enea allungato (x) o piegato (y), indietro (1) o al fianco (2);

δ) il braccio sinistro di Ascanio sollevato a mezz'altezza (x) o in alto (y);

126; A 131; A 138-A 141, tavv. 4, figg. 1-3; 5; 8-10, e 5, figg. 1-7; DARDENAY 2012 b, pp. 21, 35, 41 s., 212, 217-221, 224, 234-236 e 238; nn° E6, E25-E41, E53, E81-E84 e E91, figg. 3 a, 7, 11-12, 26, 28 e 29.

<sup>724</sup> Forse anche il gruppo di Stuttgart-Bad Cannstatt (n° 14, fig. 84 b) ma non se ne può essere certi dato lo stato scomposto delle figure di Enea e Anchise.

ε) la presa per mano (x) o l'impugnatura all'altezza del polso (y) di Ascanio da parte di Enea.

Nella tabella sottostante sono riassunte le suddette caratteristiche del binomio Enea-Ascanio in dieci documenti su sedici che ne permettono l'osservazione.

N°	(γ) disposizione del braccio destro di Enea				(δ) posizione del braccio sinistro di Ascanio		(ε) presa di Ascanio da parte di Enea	
	(x) allungato		(y) piegato		(x) a mezza altezza	(y) in alto	(x) per mano	(y) all'altezza del polso
	(x <sup>1</sup> ) indietro	(x <sup>2</sup> ) al fianco	(y <sup>1</sup> ) indietro	(y <sup>2</sup> ) al fianco				
1	+				+		+	
2				+	+			+
3	+				+		+	
4				+	+			+
6			+			+	+	
7			+			+?	+?	
9	+?				+?	-	-	-
10				+	+		+?	
11				+		+		+
13		+?			+?	-	-	-

Tabella 3 b. Classificazione dei documenti privati secondo il maggiore o minore rapporto stringente tra Enea e Ascanio secondo la posizione delle loro braccia.

1: la c.d. Parodia; 2: statuetta di terracotta di Pompei; 3: mosaico di Cartagine; 4: altare funerario di Acqui Terme; 6: «*Intercisa 1*»; 7: «*Intercisa 2*»; 9: «Köln 1»; 10: «Köln 2»; 11: statua stele di *Gorsium*; 13: «Köln 3».

(+): attestazione dello schema; (-): nessuna definizione dello schema a causa dello stato di conservazione del gruppo statuariao o del rilievo.

L'osservazione della vicinanza di Enea e Ascanio più o meno stretta fa emergere un particolare effetto all'interno dello schema iconografico che, al di là di un risultato più compatto del gruppo dei tre fuggiaschi dovuto al genere artistico (rilievo o statua), sembra influire nel senso di movimento dei protagonisti ai quali si voleva di certo conferire.

Nella maggior parte dei casi privati (figg. 78-79 e 81) Ascanio segue a distanza il padre che quasi lo trascina via dalla città in fiamme. Ciò non si verifica forse in almeno due casi: la statua-stele di *Gorsium* (n° 11, fig. 83 b), nel quale è pressoché affiancato, e il gruppo statuariao «Köln 3» (n° 13, fig. 84 a), in cui non è chiara la posizione del giovane. A questi si potrebbe aggiungere il rilievo di Acqui (n° 4, fig. 80 a) che mostra una simile disposizione dei soggetti, sebbene l'effetto di moto sia trasmesso dalla posizione delle gambe di Ascanio e dalla sua veste che ondeggia per il loro incedere.

In ogni modo nei primi due casi il giovane è quasi attaccato al fianco del padre conferendo un senso verticale della loro raffigurazione che appare per tal motivo più statica rispetto alle altre note. In queste i due sono disposti, infatti, lunga una linea orizzontale, che si palesa nel braccio sinistro di Ascanio allungato, e una verticale, su cui fanno perno Enea stesso e, chiaramente, Anchise.

Alla raffigurazione della fuga di Enea con Anchise e Ascanio da Troia di Acqui (n° 4, fig. 80 a) sembra porsi in stretto collegamento, come già notato<sup>725</sup>, con il frammento di Wien (n° 5, fig. 80 b) da attribuirsi forse a un altro altare funerario<sup>726</sup> o un sarcofago di provenienza microasiatica<sup>727</sup>. Nonostante appartengano al gruppo A e al tipo II, entrambi presentano, però, alcune differenti caratterizzazioni della figura Anchise.

Nel gruppo viennese Anchise, trattenuto sulla parte alta della coscia dalla mano sinistra del figlio, tiene le ginocchia maggiormente discostate e sembra incrociare le gambe portando la destra in avanti così da distendere la veste che è corsa da due ampie pieghe. Al contrario, nell'altare di Acqui in cui è tenuto seduto sulla spalla sinistra sopra al ginocchio da Enea, ha le gambe parallele e la veste che le avvolge è particolarmente frustrata. Il velo che scende dal suo capo gli incornicia il volto e gli cade sul petto a differenza della figura torinese in cui gli cade sulle spalle lasciando libero il viso. Infine trasporta la cista dei Penati più aderente al corpo stringendola di lato con la sinistra.

Ulteriori aspetti che contraddistinguono il gruppo viennese non si possono affermare a causa dello stato di conservazione. L'assenza della figura di Ascanio può essere considerata un danno rilevante al fine dell'ipotesi di una possibile relazione di modelli con l'altare delle due Petronia.

L'assegnazione del frammento di Wien alla produzione microasiatica allo stato attuale resta un'ipotesi poiché il confronto iconografico con l'esemplare turco di *Ancyra* (n° 8, fig. 82 a), la sola immagine privata proveniente da quell'aerea, ne evidenzia la diversità di schema compositiva che lo fa assegnare, unico tra i nostri documenti, al gruppo A tipo I.

Un legame tra l'immagine di Acqui Terme (n° 4, fig. 80 a) e il rilievo «*Intercisa 1*» (n° 6, fig. 81 a) è offerto dalla figura di Ascanio. In entrambi i rilievi il figlio di Enea è vestito con il suo consueto costume frigio e tiene il *pedum* nel pugno destro come in tutti i documenti conosciuti finora. Tuttavia questi ultimi due sono accomunanti, e si distinguono dagli altri che conservano il giovane principe troiano, per il breve passo (figg. 80 a e 81 a) che egli compie portando in avanti la gamba destra e sollevando il tallone sinistro. Questo stesso movimento delle gambe di Ascanio sembra ripetersi nell'affresco pompeiano della c.d. «Parodia» (n° 1, fig. 78 a) e in quello di Metz. Divergono, invece, per lo spazio compreso tra il giovane e il padre come per la posizione delle loro braccia e il tipo di presa da parte di Enea.

A proposito di questi ultimi due elementi descrittivi di Enea e Ascanio il rilievo cisalpino (fig. 80 a) ha un altro chiaro parallelo riscontrabile nella statua stele di *Gorsium* (n° 11, fig. 83 b). Anche in questo caso la rappresentazione risulta infatti alquanto schiacciata palesando la specificità del

---

<sup>725</sup> BRÜNING 1894, pp. 50 ss.; DARDENAY 2012 b, p. 39.

<sup>726</sup> KENNER 1961-1963, p. 47.

<sup>727</sup> KOCH 1982, p. 134, nota 1.

braccio destro piegato di Enea che impugna il polso sinistro del figlio sollevato all'altezza del bacino.

Nell'ambito privato risulta invece pressoché unica la disposizione delle loro braccia visibile nel menzionato esemplare «*Intercisa 1*» (fig. 81 a), che potrebbe essere stato riprodotto forse anche nell'esemplare «*Köln 1*» (n° 9, fig. 82 b). In questo ultimo esempio la posizione del braccio di Enea sembra far pensare che l'arto sinistro di Ascanio fosse tenuto verso l'alto ma non ve n'è prova certa. La *tensa* di Budepest è con molta probabilità il migliore confronto di questa posizione alzata del braccio del giovane che, a differenza, del rilievo di *Gorsium* (n° 11, fig. 83 b) ha i piedi pari come se fosse stante, compie una ampia falcata con la gamba sinistra così da farli allungare la destra in dietro. Questo movimento costringe Enea ad aiutarlo con vigore nell'avanzamento.

Si deve ricordare però che A. Dardenay ha definito altri dettagli iconografici generali per i singoli componenti della nostra iconografia importanti a livello descrittivo.

Enea, raffigurato come un guerriero senza armi, indossa una corazza di due fogge diverse, una tipicamente romana con una o due serie di *ptéryges* in rilievi e statue, e una ellenistica, già diffusa prima nella produzione figurata italica, in intagli e in gran parte della documentazione numismatica ma anche nella pittura<sup>728</sup>. Le lucerne mostrano entrambe le configurazioni. Il secondo tipo di corazza potrebbe provare, secondo Dardenay<sup>729</sup>, l'esistenza di un modello pittorico ellenistico della scena che fu impiegato da Cesare per la *tabula* dei suoi antenati in occasione del suo trionfo come dimostrerebbe la monetazione del 46 a.C.

Anchise, l'altra figura cardine dell'iconografia, appare quasi identica e costante come un vegliardo avvolto nelle sue vesti e *capite velato*, simile ai magistrati o ai sacerdoti impegnati nei sacrifici e impersonando le funzioni sociali del *pater familias*<sup>730</sup>. Suo attributo è la cista dentro la

---

<sup>728</sup> Altri segni distintivi di Enea sono l'assenza di armi e con il capo scoperto. Fanno eccezione il gruppo «*Köln 3*» (n° 13), che mostra l'eroe con un elmo corinzio con pennacchio per rendere la somiglianza con un soldato e la diffusione nell'ambito sepolcrale, e il mosaico di Cartagine (n° 3), nel quale Enea indossa un berretto frigio. Inoltre è quasi sempre glabro. *IBIDEM*, pp. 44 s. Tuttavia, a proposito di queste osservazioni, si deve obiettare che in gran parte della documentazione privata e in particolare funeraria non si conserva la testa dell'eroe. Per questo motivo non si può escludere che anche in altri esemplari germanici e panonici fosse dotato di elmo per gli stessi argomenti proposti da Dardenay. A riguardo del mosaico cartaginese non si può dire con chiarezza se porti un berretto frigio, ma in analogia con la pittura, con cui avrebbe condiviso il modello, si potrebbe pensare che fosse privo di copricapo. Infine, sempre limitatamente alla documentazione privata, sembra che Enea abbia sempre la barba, ad eccezione della c.d. «*Parodia*» (n° 1) e forse del mosaico di Cartagine (n° 3).

<sup>729</sup> DARDENAY 2012 b, p. 45.

<sup>730</sup> *IBIDEM*, pp. 51 s.

quale erano stati custoditi gli oggetti sacri da mettere in salvo dalla distruzione di Troia. Il recipiente assume diverse forme nella documentazione romana e nello specifico in quella privata appare soprattutto come un cestino basso con coperchio piatto, diffuso dal I sec. d.C., visibile nell'ara di Acqui (n° 4, fig. 80 a). Ha una forma del tutto piatta, piuttosto rara in generale, nelle statue germaniche e galliche e nei rilievi pannonicici del II sec. tra i quali quelli di Wien (n° 5, fig. 80 b) e *Gorsium* (n° 11, fig. 83 b) hanno però un tipo a ciotola<sup>731</sup>.

Infine Ascanio, che assume un ruolo essenziale nell'ambito romano, appare vestito di un costume fregio con tanto di berretto e *pedum*. Il suo atteggiamento mentre è condotto dal padre è reso secondo due schemi: in uno secondo fa resistenza e si dirige in senso contrario rispetto a Enea oppure nell'altro si fa condurre più docilmente dall'eroe<sup>732</sup>. Nel primo caso, che risulta raro, le figure di Enea e Ascanio assumono una posizione a "V" come palesa il rilievo di Aphrodisias che mostrerebbe l'origine orientale di questo schema in base alla presenza di Afrodite. Nelle province occidentali è praticamente assente, segno della preferenza per una composizione meno carica di emotività<sup>733</sup>.

Questi argomenti relativi allo schema iconografico adottato nelle diverse rappresentazioni sono legati in modo stringente al complesso problema del modello originario, quello del foro di Augusto, e della trasmissione dei modelli illustrati successivi.

M. Cadario<sup>734</sup> ha ipotizzato che l'esemplare di Acqui, inserito all'interno di un ciclo di rilievi che trovano confronti nella pittura pompeiana, sia ispirato a prototipi pittorici che, diffusi nelle botteghe dell'Italia dalla fine del I sec. d.C., viaggiarono fino alle frontiere dell'Impero come provano i diversi ritrovamenti germanici e danubiani del II sec. d.C. I rilievi funerari a soggetto mitologico

---

<sup>731</sup> DARDENAY 2012 b, p. 52.

<sup>732</sup> *IBIDEM*, p. 48.

<sup>733</sup> La disposizione a "V" di Enea e Ascanio sembra utilizzata anche nell'affresco di Metz. *IBIDEM*, pp. 48 s. Si noti, inoltre, che la disposizione dei due personaggi potrebbe essere stata determinata dal tipo e dalle dimensioni del supporto. Per esempio, l'altare delle due Petronia Grata (n° 4) ma anche «*Intercisa 1*» (n° 6) ha un pannello di dimensioni ridotte ed è delimitato da una cornice costringendo, quindi, l'artista a inserire la raffigurazione entro uno spazio non molto ampio. Non si può affermare lo stesso del gruppo statuario a tutto tondo «*Köln 2*» (n° 10). Infatti, in questo caso sembra prevalere un'attenzione per il dinamismo di Enea e Ascanio. In tal caso appaiono forse proprio secondo la composizione a "V" com'è probabile nel gruppo di *Augusta Emerita* e nell'affresco a rilievo di Strasbourg. Infine la statua-stele di *Gorsium* (n° 11) propone una loro disposizione piatta e frontale. Ci si chiede se, oltre che all'aspetto del genere artistico e del supporto materiale, si sia aggiunto anche il tipo di fruizione che il committente delle singole opere desiderava, o poteva, offrire all'osservatore in base ai modelli che conosceva.

<sup>734</sup> CADARIO 2001, pp. 167-168. Si ricordi che simili collegamenti erano stati proposti anche da NOELKE 1976, pp. 428-429.



dell'area danubiana, dove sono conosciuti tre esempi della nostra iconografia, confermerebbero questa eventualità i rilievi pannonicici con la liberazione di Esione da parte di Ercole con cui la fuga di Enea è in stretta relazione ideale e tematica nell'altare piemontese<sup>735</sup>.

Simili sono le conclusioni alle quali giunge A. Dardenay<sup>736</sup> attraverso l'analisi dei modelli iconografici sottesi nelle singole rappresentazioni della fuga. A proposito dello schema II A, che è il solo impiegato nella pittura e nel mosaico, ella sostiene che l'originale risalisse al gruppo statuario del foro di Augusto. Articolandosi in senso orizzontale e forse almeno in origine esclusivo del genere scultoreo, questo schema era assente sui rilievi prima del II sec. d.C. Notandone, dunque, la sua completa adozione nella statuaria germanica e pannonica Dardenay<sup>737</sup> ipotizza che gli artigiani esecutori di questi esemplari abbiano avuto a disposizione quaderni illustrati appartenenti al genere pittorico.

Infine la rappresentazione con la sovrapposizione delle teste di Anchise e di Enea dimostra «*sous la règne de Commode la même résurgence du type I B (= I A) qu'on avait déjà signalée en Occident*» con l'adozione di un precedente modello ellenistico già in voga durante l'età di Claudio<sup>738</sup>.

Le ulteriori caratterizzazione che sono state messe in evidenza a riguardo la composizione di Enea e Ascanio potrebbero essere considerate forse una superflua scomposizione dell'iconografia dell'ambito privato, considerato anche l'esiguo numero (dieci) di documenti esaminabili. Tuttavia, a nostro giudizio, potrebbero far intravedere altre possibili relazioni artistiche all'interno del gruppo II B e, quindi, ulteriori interpretazioni artistiche della scena da verificare con l'esame delle raffigurazioni su monete, lucerne e intagli.

Infatti, pur rimanendo costante il binomio di origine greca Enea-Anchise, fondato sulla unione più o meno stretta dell'anziano padre con il figlio, si amplia la scena con l'inserimento di Ascanio che stringe un rapporto visivo e anche fisico con Enea. L'eroe si volta, forse nelle maggior parte dei casi, verso il figlio che lo seguiva poco discostato e che era condotto per mano da lui.

Forse gli elementi che caratterizzano questo nuovo aspetto della scena non precisano l'esistenza di diversi modelli ai quali potevano attingere gli artisti, ma di certo segnalano l'esistenza di una serie iconografica molto più eterogenea di quanto si possa credere a una prima osservazione dei documenti. Una simile varietà figurata può aver corrisposto da un lato a necessità pratiche determinate dal tipo di supporto materiale, ma dall'altra anche a esigenze di committenza con

---

<sup>735</sup> Tra i primi a notare queste relazioni tra le due immagini MANINO 1952-1953, pp. 43 ss.

<sup>736</sup> DARDENAY 2012 b, p. 44.

<sup>737</sup> *IBIDEM*, p. 44.

<sup>738</sup> Visibile anche su una serie di pietre incise e sul rilievo di Aphrodisias però estremamente raro nelle province d'Occidente. *IBIDEM*, p. 42.

l'impiego degli stessi strumenti visivi alla base del binomio Enea-Anchise di tradizione greca. Infatti, anche dal binomio Enea-Ascanio emerge lo stesso desiderio di descrivere l'intensità dei rapporti familiari e l'affetto tra gli Eneadi.

*I MONUMENTI FUNERARI DELLA GALLIA CISALPINA E DELLE PROVINCE RENO-DANUBIANE: PIETAS E ROMANITAS*

Nell'ambito funerario l'iconografia della fuga dei progenitori dei Romani da Troia è attestata, allo stato attuale, da tredici documenti tutti provenienti da aree esterne da Roma, in particolare dalle *Germaniae* (cartina 1), e datati tra il II e il III secolo d.C.

Oltre che alle prime pubblicazioni dei singoli documenti, gli studi su questi monumenti che portano l'immagine di Enea in fuga con i sue due cari da Troia sono diversi sebbene spesso riguardino un singolo o gruppi provenienti dalla stessa provincia o, più in generale, dal contesto provinciale. Di seguito si segnalano alcuni dei principali studi che si è preso in esame.

A riguardo dell'ara funeraria delle due Petronia Grata i tre studi di L. Manino<sup>739</sup>, A. Frova<sup>740</sup> e M. Cadario<sup>741</sup>, in tempi diversi nello scorso secolo, hanno illustrato le scene raffigurate nei pannelli per indagarne i modelli iconografici e letterari sottesi alla loro origine.

Gli esemplari provenienti dalle territorio germanico sono stati indagati nel loro insieme in particolare da P. Noelke<sup>742</sup>. Egli ne ha dato, innanzitutto, una puntuale descrizione con confronti statuari al fine di fornire una datazione, e poi, adottando la classificazione iconografica proposta anni prima da A. Brüning<sup>743</sup>, li ha raggruppati per delineare parentele con gli altri documenti noti di altre aree dell'Impero e generi artistici e modelli.

A questi si deve aggiungere le monografie di A. Dardenay<sup>744</sup> che comprende pressoché tutti i documenti funerari nei suoi due studi sulle iconografie dei *Primordia Urbis Romae* al fine di indagare soprattutto i significati iconologici.

In generale ogni scritto offre, in ogni caso, interessanti interpretazioni del messaggio funerario che la committenza desiderava trasmettere ai cari ancora in vita attraverso l'adozione della nostra iconografia. Solitamente è avanzata l'ipotesi che si volesse manifestare il sentimento di *pietas* verso il defunto e di amore familiare che perdura oltre la morte.

---

<sup>739</sup> MANINO 1952-1953, pp. 32 ss.

<sup>740</sup> FROVA 1986, pp. 173 ss.

<sup>741</sup> CADARIO 2001, pp. 151 ss.

<sup>742</sup> NOELKE 1976, pp. 409 ss.

<sup>743</sup> BRÜNING 1894, pp. 50 ss.

<sup>744</sup> DARDENAY 2010 e DARDENAY 2012 b.

### *L'altare funerario delle due liberte Petronia Grata*

Su uno dei fianchi dell'ara funeraria per le due liberte di nome Petronia Grata, scoperta ad *Aquae Statiellae* (l'odierna Acqui Terme) nel territorio di *Iulia Augusta Taurinorum* (Torino), si osserva l'iconografia della fuga nella sua quasi completa integrità. In questo monumento è possibile analizzarla per la terza volta associata ad altre immagini pertinenti al mito classico, che risulta, tuttavia, fatto piuttosto unico nell'ambito funerario.

In primo luogo l'immagine di Enea si caratterizza per una posizione frontale e poco mossa rispetto alla tradizione romana precedente in cui si vede l'eroe compiere un ampio passo in avanti ben marcato. Il senso di movimento è espresso appunto attraverso la postura delle gambe leggermente flesse sulle ginocchia, dalla posizione del piede destro e di quella del busto.

Una visione diretta sembra accordata anche al viso del padre Anchise che, trasportato dal figlio, regge la cista dei Penati con la mano sinistra mentre con l'altra si regge alla spalla destra di questi. Tale particolare disposizione è spiegata con il desiderio di evidenziare a livello iconografico il rapporto padre-figlio rispetto al salvataggio dei Penati<sup>745</sup>.

Il senso di movimento di Ascanio è evidenziato dall'ondeggiamento delle pieghe della sua corta tunica. È stretto all'altezza del polso sinistro dal padre come, secondo A. Cadario<sup>746</sup>, è documentato in un aureo di Antonino Pio<sup>747</sup> nel quale, possiamo aggiungere, si ripete anche la stessa postura di Anchise. La sua immagine è caratterizzata, come ha osservato A. Dardenay<sup>748</sup>, da un nodo isiaco sul petto a simboleggiare l'immortalità del defunto.

Infine, si noti come le teste di Enea, di Anchise e di Ascanio sono disposte sullo stesso asse diagonale come a segnare l'unione familiare che è accresciuta pure dalla parziale vicinanza di quelle dell'eroe e dell'anziano padre e dalla decisa impugnatura per il polso del giovane da parte di Enea<sup>749</sup>.

Come già anticipato, la scena è inserita all'interno di un ciclo figurato scandito negli altri lati del monumento da tre episodi della saga di Ercole durante la spedizione degli Argonauti<sup>750</sup>.

Sulla fronte, sotto l'epitaffio<sup>751</sup>, è raffigurato il rapimento di Ila da parte delle ninfe mentre riempie la sua brocca<sup>752</sup>; sul retro, la figlia di Laomedonte, Esione, è incatenata sotto la minaccia del

---

<sup>745</sup> CADARIO 2001, p. 162.

<sup>746</sup> *IBIDEM*, p. 162.

<sup>747</sup> CANCIANI 1981 a, p. 390, n° 135.

<sup>748</sup> DARDENAY 2010, p. 171.

<sup>749</sup> NOELKE 1976, pp. 27 s.; DARDENAY 2012 b, pp. 14 e 39.

<sup>750</sup> MANINO 1952-1953, pp. 34 ss.; NOELKE 1976, p. 435; FROVA 1986, pp. 174 ss.; CADARIO 2001, pp. 165-166.

<sup>751</sup> CIL 5, 7521.

mostro marino, inviato da Poseidone per punire i *peniuria* del padre, in attesa della liberazione di Eracle<sup>753</sup>. Sul lato destro, opposto alla fuga dei Troiani, si assiste probabilmente allo sradicamento di una *pinus pinea*, tipico della flora del Mediterraneo, da parte del figlio di Zeus per sostituire il remo della nave Argo spezzato durante una gara con i compagni della spedizione<sup>754</sup>.

L. Manino<sup>755</sup>, autore della prima analisi critica del monumento, vi aveva scorto un'«*apparente discontinuità della decorazione*» spiegandola come il frutto dell'influenza dell'arte del II sec. d.C. Infatti in questo periodo sarebbe sorta una tendenza artistica che combinava, da un lato, i motivi propri dell'arte greca (i rilievi del mito erculeo) in auge dall'età di Adriano e, dall'altro, quelli propriamente romani (la fuga di Enea) riscoperti in occasione della celebrazione del nono centenario della fondazione di Roma festeggiato sotto Antonino Pio.

---

<sup>752</sup> MANINO 1952-1953, pp. 34 s.; CADARIO 2001, pp. 162 s. Si veda sull'iconografia J. H. OAKLEY, s.v. *Ila*, in *LIMC* V, 1990, pp. 574-579. H. Heymann aveva proposto in forma dubitativa l'interpretazione del pannello in uno scontro tra Ercole e Ippolita. HEYMANN 1879, p. 35. La scena è stata spiegata da Manino, che notò per primo la presenza della brocca, l'anomala impugnatura dell'ipotetica clava da parte dell'eroe e l'inconsueta raffigurazione dalla vita in su dell'Amazzone. Si veda sulle immagini di Ercole in lotta con le Amazzoni, J. BOARDMAN, s.v. *Herakles. K. Herakles and the Amazons*, in *LIMC* V, 1990, p. 72, nn° 2455-2459; P. DEVAMBEZ, A. KAUFMANN-SAMARAS, s.v. *Amazones. A. Amazones et Héraklès*, in *LIMC* I, 1981, pp. 1-167, pp. 587-597. È da rifiutarsi allora anche l'identificazione di Auge sorpresa da Ercole mentre lava il peplo di Atena avanzata da A. Frova e accolta da L. Mercado. FROVA 1986, pp. 173 s.; MERCANDO 1998, p. 333. Per l'iconografia di Auge C. BAUCHHENS-THÜRIEDL, s.v. *Auge*, in *LIMC* III, 1986, pp. 45-51. Per le raffigurazioni di *Ila* nella pittura pompeiana si veda anche CORALINI 2001, p. 76.

<sup>753</sup> HEYMANN 1879, p. 35; MANINO 1952-1953, pp. 36 s.; FROVA 1986, pp. 175 s.; MERCANDO 1998, p. 333; CADARIO 2001, pp. 163 s. Si veda sull'iconografia OAKLEY 1997 a, pp. 623-629, confronti interessanti per la disposizione dei personaggi e la figura dell'eroina sono i rilievi nn° 22-33 e lo stucco n° 41. Per gli affreschi pompeiani con il mito di Esione si veda CORALINI 2001, p. 78.

<sup>754</sup> Si tratta di un'eccezionale raffigurazione di questo episodio che non trova confronti altrove. FROVA 1986, pp. 175 s.; MERCANDO 1998, p. 333; CADARIO 2001, pp. 164 s. Al contrario Heymann aveva proposto che l'eroe stringesse l'albero delle Esperidi. HEYMANN 1879, p. 35. Due ipotesi alternative sono formulate da L. Manino. Secondo la prima Eurizione, il servo di Gerione, sradica il pino per impedire il furto della mandria del suo padrone da parte di Ercole, che è alluso dalla clava e dalla *leonté* raffigurate nell'angolo destro secondo lo stesso stratagemma figurato del rilievo con Esione incatenata. Nella seconda ipotesi Eracle stesso è raffigurato, dopo aver adagiato la sua panoplia, nel momento di sradicare un albero per la sua pira funeraria. MANINO 1952-1953, pp. 37 s. Argomenti che smantellano le ricostruzioni di Heymann e Manino in CADARIO 2001, pp. 164 s.

<sup>755</sup> MANINO 1952-1953, pp. 49 s.

Le scene nel loro complesso erano accomunate, secondo lo studioso italiano, da un significato simbolico e da un linguaggio evocativo e sintetico pertinenti alle espressioni artistiche provinciali, «uno dei tanti effetti di quella koinè artistica che abbracciava tutto l'impero, nell'ambito della quale modesti artigiani quasi sempre anonimi riproducevano scene intiere o particolari di sculture e quasi universalmente noti»<sup>756</sup>.

Il loro accostamento in una stessa ara funeraria era saldato, per Manino<sup>757</sup>, dal significato ultimo delle vicende degli eroi raffigurati. Queste potevano esprimere un ipotetico messaggio funerario di accompagnamento del defunto e di alleviamento dell'afflizione dei familiari. L'anima del defunto poteva affrontare senza timori il viaggio verso l'Aldilà superando prove terribili e ottenendo alla fine del suo percorso un'esistenza di beatitudine.

In tempi più recenti la singolarità dell'accostamento delle scene con il mito di Ercole e la nostra iconografia era stata rimarcata da A. Frova<sup>758</sup>. Anch'egli aveva spiegato l'associazione dei due eroi ipotizzando un contenuto escatologico della fuga degli antenati troiani attraverso il paragone della peregrinazione dei Troiani al superamento delle diverse gravi prove di Ercole.

Secondo M. Cadario<sup>759</sup> emergono al contrario chiare e persuasive relazioni artistiche e tematiche tra i quattro riquadri. Infatti questi risultano legati con coerenza letteraria e artistica fra loro a coppie secondo un preciso e consapevole programma figurato.

Gli episodi rappresentati sulla fronte, sul lato destro e sul retro mostrano, in breve, le ultime imprese di Ercole raccontate nelle *Argonautiche* di Apollodoro tra le quali una è in relazione con la distruzione di Troia allusa anche dalla scena della fuga sul lato sinistro. I loro modelli sarebbero da ricercarsi nell'arte ellenistica e in particolare nella pittura che mostra un'analoga organizzazione, per esempio, nelle pareti della *domus* pompeiana di D. Ottavio Quarzio (II 2, 2)<sup>760</sup>. Ciò nonostante le

---

<sup>756</sup> MANINO 1952-1953, p. 40.

<sup>757</sup> *IBIDEM*, p. 40.

<sup>758</sup> FROVA 1986, pp. 173 e 176 s. L'archeologo italiano richiama l'ipotesi di M. Odasso, autrice di una tesi presso la Scuola di Perfezionamento in Archeologia di Genova, secondo cui l'ara presenterebbe difformità di lavorazione fra i quattro pannelli dovute a due momenti distinti di lavorazione. In un primo tempo si sarebbe eseguito a Roma il rilievo degli Eneadi con la sua cornice, mentre gli altri tre con l'iscrizione nel luogo di ritrovamento dove si sarebbe assemblato il monumento funerario. Frova rifiuta però questa eventualità riflettendo piuttosto sulla perizia delle maestranze che si alternarono all'interno della stessa bottega nel corso della realizzazione dei pannelli.

<sup>759</sup> CADARIO 2001, pp. 164 s. Al contrario A. Frova notava come fossero singolare vedere assieme le iconografie di Ercole con la fuga dei Troiani. FROVA 1986, p. 173.

<sup>760</sup> CADARIO 2001, p. 166. Probabilmente il confronto proposto da Cadario è uno dei migliori possibili. Infatti, nell'*oecus* (h) della casa pompeiana si articola lungo le pareti est, nord e sud un ciclo incentrato sulle due *Ilioupersis*, quella a opera di Ercole (est), durante la quale è ambientato l'episodio di Esione, e quella

singole scene del monumento funerario dimostrano, secondo l'analisi di Cadario<sup>761</sup>, un certo grado d'innovazione artistica rispetto agli schemi iconografici documentati in altri esempi. Ciò significa forse che gli artigiani eseguivano innovazioni per ricevere il favore della committenza o soddisfarne le richieste.

Inoltre, il nostro ciclo figurato a rilievo sarebbe stato elaborato sotto l'influenza della letteratura romana. Infatti, il poeta Valerio Flacco, vissuto nel corso del I sec. d.C., dovette dare una forma unitaria e continua ai tre episodi nella saga erculea negli *Argonautica*, poco prima della realizzazione del monumento funebre<sup>762</sup>.

Come si ricorderà, non si tratta dell'unico caso in cui l'iconografia della fuga di Enea, Anchise e Ascanio non è stata associata a Romolo *tropaiophoros* come nel Foro di Augusto a Roma e nella facciata della bottega pompeiana di F. Ululitremolo. Alcuni frammenti di un affresco a rilievo dell'abbandono di Troia da parte degli antenati (fine I sec. d.C.) a Strasbourg sarebbero appartenuti, secondo la ricostruzione di R. Forrer<sup>763</sup>, allo stesso ambiente di un albergo di lusso in cui campeggiava anche un quadro di Ercole in lotta contro Ippolita.

Secondo A. Dardenay<sup>764</sup> la combinazione di Enea ed Eracle sarebbe da comprendersi nel merito delle loro prerogative mitologiche contestualizzate in ambito provinciale e militare. I committenti di questi quadri a rilievo, come gli avventori dell'ostello di *Argentorate*, si sarebbero potuti immedesimare in Enea che fugge da Troia perché come lui avevano lasciato la patria per compiere il destino imperiale di Roma secondo la volontà degli dei. Similmente avrebbero potuto scorgere in Ercole, impegnato nel combattimento contro la regina delle Amazzoni, assimilate a un popolo barbarico, la loro stessa missione civilizzatrice nei territori del basso-Reno.

In base all'analisi dei rilievi dell'altare e alle loro relazioni emerge il significato funerario che le immagini dovevano veicolare nelle intenzioni della committente. I due riquadri dei lati principali parlano della morte, quella di Ila rapito dalle ninfe mentre Ercole si era allontanato per trovare un albero per la sostituzione del remo della nave; invece quelli dei fianchi, relativi alla prima e

---

narrata nell'*Iliade* (nord e sud). M. DE VOS, s.v. II 2, 2. *Casa di Q. Octavius Quartio*, in *PPM* III, 1991, pp. 42-108. Si veda anche CORALINI 2001, pp. 78 ss. e 165 ss., n° P.038.

<sup>761</sup> CADARIO 2001, p. 167.

<sup>762</sup> Lo studioso italiano ricorda che Ercole ed Enea erano spesso affiancati nella letteratura augustea e, in particolare, che entrambi erano stati perseguitati da Giunone per Virgilio, mentre per Valerio Flacco la dea aveva favorito il rapimento di Ila in sfregio a Ercole. *IBIDEM*, pp. 165 s.

<sup>763</sup> FORRER 1927, p. 436; DARDENAY 2001, pp. 41-48; DARDENAY 2010, pp. 201 s.; DARDENAY 2012 a, pp. 143 ss.; DARDENAY 2012 b, p. 30.

<sup>764</sup> DARDENAY 2001, p. 49.

all'ultima distruzione di Troia, si riferiscono a due simili condotte generose da parte di figli nei confronti dei loro padri che si erano sottoposti a dure prove previste dai disegni divini<sup>765</sup>.

È stato ipotizzato da P. Zanker<sup>766</sup> e M. Cadario<sup>767</sup> che nell'insieme della decorazione funeraria e soprattutto nell'iconografia della fuga di Enea da Troia vi sia, quindi, il desiderio di esaltare il sentimento di amore familiare che legava le due defunte, madre e figlia, che si potevano identificare o rispecchiare nella condotta dei personaggi ritratti.

Il rilievo della morte di Ila<sup>768</sup>, verosimilmente posto non a caso nel lato principale dell'altare e sotto l'iscrizione funeraria, allude alla perdita del congiunto e, allo stesso tempo, all'immortalità e all'esistenza ultraterrena beata verso cui le ninfe, simboleggiate nell'immagine da una con il busto nudo come in una sorta di «offerta erotica», scortavano il defunto.

Attraverso la raffigurazione pressoché nuda e legata sotto la minacciata del mostro in attesa della liberazione di Eracle, alluso soltanto dalla sua panoplia risposta a destra<sup>769</sup>, si è voluto mettere in

---

<sup>765</sup> CADARIO 2001, p. 166. Su numerosi monumenti funerari di Germania, Pannonia e Norico è riprodotta la stessa scena del sacrificio di Esione anche se vi è la raffigurazione di Ercole sempre con l'intenzione di indicarla come modello di comportamento filiale. MANINO 1952-1953, pp. 42 ss.; NOELKE 1976, pp. 435-436; FROVA 1986, p. 175; CADARIO 2001, pp. 163-164. Medesimo significato di Esione ed Enea ammesso anche da DOHRN 1967-1968, pp. 96 ss.

<sup>766</sup> ZANKER 2002, p. 80.

<sup>767</sup> CADARIO 2001, p. 167. L'interpretazione di M. Cadario si fonda sul processo d'identificazione tra defunti e committenti con i miti rappresentati nelle immagini funerarie teorizzato da P. Zanker. Si veda ZANKER 2002, pp. 112-114.

<sup>768</sup> CADARIO 2001, p. 167.

<sup>769</sup> Tra i migliori confronti di questa scena è un rilievo di *Intercisa*. Sebbene si osservi la scena completa di tutti e tre i personaggi e, in particolare, Ercole sia destra in luogo della clava e della *leonté* del riquadro cisalpino, sembra che lo schema compositivo richiami proprio l'altare di Acqui. Negli altri esemplari la posizione dell'eroe è infatti a sinistra e non è rispettata anche in sarcofago di Köln dove appare al centro. In ambo i casi Esione campeggia al centro ma nel rilievo pannonico è stante con i piedi uniti per i calcagni e le braccia sollevate a mezz'altezza e non allargate. Una veste le scende dalla spalla destra passando lungo il fianco per poi coprirle la coscia destra ma nel secondo la sua capigliatura è priva di uno chignon o di un abbellimento sul capo. Ultimo dato di parentela tra il monumento cisalpino e la stele pannonica è il mostro marino che minaccia la giovane: in ambo i casi è come accucciato a sinistra mentre si protende con il muso proteso in alto digrignando le fauci. Negli altri pannelli noti appare grande e dispiega in lungo o in verticale le sue spire e la coda. È chiaro, quindi, il tentativo di esaltare la figura femminile. OAKLEY 1997 a, p. 626 n° 28.

luce l'atteggiamento generoso di Esione che, simile a quello di Enea salvatore del padre e del figlio nonché dei Penati dalla distruzione di Troia, la rende *exemplum virtutis erga parentem*<sup>770</sup>.

Dardenay<sup>771</sup> intravede infine la forte presenza del sentimento di devozione filiale anche nel nodo isiaco visibile sul petto di Ascanio. Simbolo d'immortalità nella religione romana, esso evoca il perdurare dell'amore tra vivi e defunti uguale a quello tra lui e il padre.

L'apparato figurato dell'altare è tutto imperniato, quindi, sui valori più intimi delle defunte e dei loro cari e non sembra essere un caso fortuito che il monumento funerario fosse condiviso da una madre e da una figlia accomunate dallo stesso nome. In pratica l'altare di Acqui sembra sintetizzare e rivelare attraverso le immagini del mito, tra le quali l'iconografia della fuga sembra giocare un ruolo essenziale, la condotta morale e amorosa tenuta in vita reciprocamente dalle due donne<sup>772</sup>.

Osservando la scena di supplizio della figlia di Laomedonte e la fuga di Enea i cari rimasti in vita potevano trovare forse una qualche forma di sollievo dal dolore provocato dalla perdita delle loro congiunte perché consapevoli dell'azione salvifica di Ercole, alluso dai suoi attributi, e del destino di grandezza che sarebbe sorto dalla migrazione degli antenati. A questo significato affettivo si aggiunge la prospettiva d'immortalità dell'anima del defunto grazie all'immagine di Ila ma anche al nodo isiaco posto sul petto di Ascanio<sup>773</sup>. Con questa chiave interpretativa e l'associazione con le immagini del mito di Ercole l'iconografia della fuga di Enea, Anchise e Ascanio si caricherebbe dunque infine di un significato escatologico.

---

<sup>770</sup> CADARIO 2001, p. 167.

<sup>771</sup> DARDENEAY 2010, p. 171.

<sup>772</sup> CADARIO 2001, p. 167.

<sup>773</sup> DARDENAY 2010, p. 171.



### *I monumenti funerari della Germania, Gallia Belgica e della Pannonia*

Allo stato attuale sono conosciute dieci raffigurazioni tra statue e rilievi provenienti dalle Germanie, dalla Gallia Belgica e dalla Pannonia che non appartengono a programmi figurati. Tutte sono inquadrabili tra il II sec. e il III sec. d.C.<sup>774</sup> e venute alla luce da contesti funerari delle città renane di Köln (quattro), Trier (uno), dal campo funerario delle truppe ausiliare di stanza a Stuttgart-Bad Cannstatt (uno) e Altrip (uno) e del campo militare danubiano di *Intercisa* (due) e da *Gorsium* (uno). A questi si aggiungono i frammenti di un sarcofago di Wien, originario forse di Roma, e di *Ancyra*.

Tra gli esemplari germanici ha posto particolari problemi di ricostruzione il gruppo «Köln 2» di *Colonia Claudia ara Agrippinensium* scoperto nella Chlodwigplatz, luogo in cui erano venuti alla luce, tra l'altro, numerosi frammenti appartenenti a diversi monumenti funebri. Tra questi spiccano i resti del sepolcro a *naiskos* di Lucio Poblicio<sup>775</sup>, della *tribus Terentina* e veterano della *V Alaudae*<sup>776</sup>.

---

<sup>774</sup> NOELKE 1976, pp. 413-420.

<sup>775</sup> KÄHLER 1970, pp. 14 ss.; LA BAUME 1971, pp. 373 ss., tavv. VII-XXIV; LA BAUME 1974, pp. 383 ss., tavv. XIII-XX; GALSTERER, GALSTERER 1979, pp. 201 ss.

<sup>776</sup> *L(ucio) Poblicio L(ucii) f(ilio) Tere(tina tribu) | vetera(no) leg(ionis) V Alauda(e) ex testamento | et P[a]ulae f(iliae) et vivis | [ - - - - - coniugi] | [et L(ucio) Poblicio - - - filio ] | [et libertis] | [L(ucio) Poblici]o Modesto L(ucio) P[oblicio... ] | [h(oc)] m(onumentum) h(eredem) [n(on) s(equetur)].* CIL 1<sup>2</sup>, 1351 a. L'iscrizione funeraria non ricorda se il committente abbia ricoperto cariche militari o civili, né la sua città natale né il suo mestiere. Oltre che a lui sono menzionati la figlia, *Paulla*, e altre due figure maschili identificabili in liberti del defunto alle quali forse si aggiungono anche la sposa e un altro figlio. La legione *V Alaudae*, dal nome di origine gallica che si riferiva al copricapo con piume di allodola (*alauda*) indossato dai suoi legionari, fu creata da Giulio Cesare a proprie spese. Sotto Augusto fu inserita nell'esercito regolare e stanziata in *Lusitania* e, in particolare, ad *Augusta Emerita*. In occasione dell'offensiva di Druso nel 12 a.C., o dopo la disfatta di Varo a Teutoburgo nel 9 d.C., fu schierata nei *Castra Vetera* fino al 68. Il monumento funerario presentava un fregio a tema dionisiaco e ghirlande nel dado inferiore, una cella con quattro colonne nella parte anteriore e un tetto a squame. Nella cella erano poste tre statue tra le quali il ritratto con toga del committente defunto. KÄHLER 1970, pp. 17-19, fig. 6; SIGNON 1970, pp. 132 e 135; BECHERT 1971, pp. 77 ss.; LA BAUME 1971, pp. 377-379, tav. VII; GALSTERER B., GALSTERER H. 1979, pp. 202 ss. Sulla legione si veda anche M. C. BISHOP, *Legio V Alaudae and the crested lark*, in *Journal of Roman military Equipment Studies* 1, 1990, pp. 161-164. Un utile confronto per tipo monumentale e decorazione è offerto da un sepolcro di età claudia conservato al Museo di Strasbourg. Il committente è un certo M. Valerio Rufo che, veterano della *II Augusta* e della *tribus Stellatina*, è ritratto come un cittadino romano. L'iscrizione funeraria ricorda che sono ospitati, *pro pietate sua*, anche i suoi due fratelli raffigurati in abbigliamento militare. B. SCHNITZLER, A. SCHMITT ET ALII, *Un exceptionnel mausolée gallo-romain*

Secondo Brüning<sup>777</sup> ma anche di Klinkenberg<sup>778</sup>, La Baume<sup>779</sup> e Precht<sup>780</sup> il gruppo «Köln 2», considerate le sue caratteristiche formali, avrebbe potuto sormontare il tetto della cella del monumento in qualità di statua acroteriale per essere ammirato liberamente nello spazio aereo. In conformità a queste proposte ricostruttive è collocato oggi sulla sommità del sepolcro di Poblicio esposto nel Römisch-Germanische Museum di Köln<sup>781</sup> e i gruppi germanici nel loro insieme sono stati considerati da P. Aichholzer<sup>782</sup> proprio come acroteri di monumenti funerari.

Questa ipotesi risulta alquanto suggestiva e non priva di un qualche fondamento. Infatti, due monete di Caligola e Antonino Pio coniate in occasione del restauro del tempio del divo Augusto<sup>783</sup> mostrano il frontone dell'edificio sacro ornato dal gruppo scultoreo della fuga dei progenitori troiani nell'angolo destro cui corrispondeva sull'altro Romolo con gli *spolia opima*, mentre al centro era una quadriga. Interessante da ricordare che nel sesterzio di Antonino i Troiani procedono verso sinistra, cioè in direzione contraria rispetto al conio di Caligola e alla tradizione artistica romana che conosce un'altra eccezione nell'affresco esterno della bottega di F. Ululitremolo<sup>784</sup>.

Ciò nonostante, non è stata dimostrata mai da nessun dato l'appartenenza del gruppo «Köln 2» all'apparato decorativo della tomba di Poblicio o di qualunque altro monumento funerario. In particolare P. Noelke<sup>785</sup> ha datato gli Eneadi intorno alla metà del II sec. d.C. mentre il sepolcro fu innalzato intorno alla prima metà del I sec. d.C., come fanno ipotizzare l'epigrafe funeraria e le statue del committente esibite nella cella assieme a quelle dei suoi cari<sup>786</sup>.

---

*entre dans collections du musée archéologique de Strasbourg, in La revue des Musées de France. Revue du Louvre*, 55, 4, 2005, pp. 29-35.

<sup>777</sup> BRÜNING 1894, pp. 53 ss.

<sup>778</sup> KLINKENBERG 1902, pp. 113-114.

<sup>779</sup> LA BAUME 1971, p. 384; LA BAUME 1974, pp. 383-385.

<sup>780</sup> PRECHT 1975, pp. 68-71.

<sup>781</sup> G. WOLFF, *Das Römisch-Germanische Köln. Führen zu Museum und Stadt*, Köln 2000, pp. 20 ss., fig. 6.

<sup>782</sup> AICHHOLZER 1983, pp. 25 ss.

<sup>783</sup> NOELKE 1976, pp. 421 s.; KEMPCHEN 1995, p. 95; SPANNAGEL 1999, pp. 368 s., n° A7, tav. 3, figg. 1-2; DARDENAY 2012 b, pp. 20 e 27-29, figg. 10 e 19.

<sup>784</sup> *IBIDEM*, pp. 28 e 35.

<sup>785</sup> Attraverso il confronto con figure di soldati che portano vesti e armi simili a quelle dell'eroe troiano o con matrone assise secondo postere analoghe a quella di Anchise oppure con l'immagine di Ganimede per Ascanio su monumenti germanici del II-III sec. d.C. NOELKE 1976, pp. 415 ss. La datazione e la sua estraneità al monumento sono accettate in CANCIANI 1981 a, p. 390, nn° 149-154; CANCIANI 1985, p. 233; KEMPCHEN 1995, p. 95; SPANNAGEL 1999, p. 365; DARDENAY 2010, pp. 173 s.; DARDENAY 2012 b, p. 39.

<sup>786</sup> AICHHOLZER 1983, pp. 25 ss.

Per questi motivi H. Signon<sup>787</sup> e, soprattutto, P. Noelke<sup>788</sup> hanno ritenuto più probabile che una pigna fosse stata posta a decorazione della cuspide allo stesso modo di tanti altri numerosi sepolcri simili. Secondo Noelke<sup>789</sup>, e più di recente secondo Dardenay<sup>790</sup>, i gruppi statuari germanici della fuga non erano inseriti nella decorazione di un edificio funerario ma erano posti invece all'interno di recinti sepolcrali.

Tra i possibili messaggi che i gruppi germanici dovevano trasmettere nelle intenzioni dei loro committenti si può ricordare l'interpretazione di P. Zanker<sup>791</sup>. Secondo l'archeologo tedesco alla base di una simile iconografia dovevano essere sottesi soprattutto la *pietas* e il legame affettivo tra i vivi e i defunti appartenenti allo stesso gruppo familiare.

Al tempo delle scoperte dei monumenti A. Brüning<sup>792</sup> aveva suggerito che nelle figure di Enea, Anchise e Ascanio che lasciavano Troia portando i *sacra* in salvo nella sfera funeraria vi si potessero identificare quei cittadini che, trasferitesi in terra straniera, desideravano ostentare il loro stile di vita e i loro valori tradizionali di Romani nonostante la lontananza dalla patria. Invece J. Klinkenberg<sup>793</sup> scorgeva nel valore esplicito di *pietas* e di *romanitas* anche un mezzo per esprimere il desiderio di *aeternitas* in favore dell'Impero romano.

Dohrn<sup>794</sup> ha sostenuto anche che si volesse rivendicare l'immortalità dell'anima in relazione con la *pietas* verso i defunti come ricompensa della *virtus* che il committente-defunto aveva mostrato in vita al pari dell'eroe troiano. Infatti, Enea, somigliante nelle sue imprese a Perseo, Bellerofonte ed Ercole, aveva ricevuto dagli dei l'eternità dopo essersi gravato del salvataggio dei suoi cari, dei Penati e anche del suo popolo e aver affrontato innumerevoli prove nel corso della sua peregrinazione verso occidente per andare a fondare un nuovo regno. Viceversa Kenner<sup>795</sup> ha interpretato la fuga dei tre padri come un simbolo della grandezza e dell'imperitura sovranità di Roma sul mondo al pari dell'iconografia della Lupa che allatta Romolo e Remo.

Tuttavia la nostra immagine non trasmette apertamente l'idea d'immortalità dell'anima del defunto. Infatti ciò sembra verosimile soltanto quando essa è accostata ad altre scene con cui

---

<sup>787</sup> SIGNON 1970, p. 134.

<sup>788</sup> Non esclude la possibilità di un gruppo scultoreo costituito da Ganimede ghermito dall'Aquila di Zeus su una pigna come si vede nella Igeler Säule. NOELKE 1976, pp. 420 ss.

<sup>789</sup> *IBIDEM*, pp. 420 ss.

<sup>790</sup> DARDENAY 2010, p. 173; DARDENAY 2012 b, p. 38.

<sup>791</sup> ZANKER 1989, p. 223; ZANKER 2002, pp. 80 e 90.

<sup>792</sup> BRÜNING 1894, p. 55.

<sup>793</sup> KLINKENBERG 1901/1902, p. 113.

<sup>794</sup> DOHRN 1967-1968, p. 99.

<sup>795</sup> KENNER 1961-1963, p. 47.

realizza un compiuto e coerente ciclo figurato. Di questa possibilità è un chiaro esempio l'altare di Acqui Terme. Esso permette di comprendere appunto un tale significato e ruolo della nostra scena mitologica partendo dalla devozione familiare di Enea verso i suoi cari per ammettere, poi, potenziali soluzioni escatologiche esprimibili soltanto in relazione con le altre iconografie di Ercole sugli altri lati del monumento.

Le proposte interpretative di *romanitas* e *pietas* sono valide per ogni immagine della fuga e ben si attagliano anche quando non si conoscano il luogo di ritrovamento, l'ambito di appartenenza o altri elementi che ne consentano una più precisa spiegazione relativa ai messaggi alla base della loro committenza. In realtà si deve dire che per quanto non siano conosciute ulteriori informazioni sulle raffigurazioni germaniche e pannoniche, al di là della loro generale appartenenza a contesti funerari, proprio la loro provenienza provinciale e la loro collocazione cronologica sembrano dire un qualcosa che non è considerato con la dovuta attenzione.

Infatti, sebbene si possa sempre affermare che il tempo abbia distrutto altre, e sicure, testimonianze e che soltanto in futuro con nuove scoperte si potrà magari definire meglio il numero delle attestazioni, emerge che le iconografie private della fuga di Enea, Anchise e Ascanio in ambito funerario siano diffuse prevalentemente lungo il confine reno-danubiano (cartina 2) tra il II sec. e il III sec. d.C., vale a dire al tempo delle prime dinastie di origini provinciali e sostenitrici di un'intensa politica di controllo e di stabilizzazione delle frontiere settentrionali e orientali dell'Impero<sup>796</sup>.

Inoltre, per quanto sia ripetuta pressoché identica e comune a tutta la documentazione nota, la raffigurazione di Enea in qualità di soldato romano<sup>797</sup> è una caratterizzazione dell'eroe che si aggiunge ai dati di provenienza suddetti e fa riflettere sugli ipotetici committenti e la loro posizione sociale.

Le aree di ritrovamento dei nostri documenti funerari sono ai confini della presenza romana, dove il numero dei suoi abitanti consisteva in militari in parte rimarchevole ed essi potevano sentirsi i rappresentanti di una società civilizzata e portatrice di valori morali universali che erano simboleggiati dall'antenato Enea<sup>798</sup>. Questi era un guerriero che aveva combattuto strenuamente in

---

<sup>796</sup> Si veda R. G. WATSON, *Eserciti e confini da Traiano a Settimio Severo*, pp. 387-408; A. MARCONE, *La frontiera del Danubio fra strategia e politica*, pp. 469-490; J. FITZ, *Le province danubiane*, pp. 490-505, in G. CLEMENTE, F. COARELLI, E. GABBA (edd.), *Storia di Roma. 2, L'impero mediterraneo. II, I principi e il mondo*, Torino 1991; G. ZECCHINI, *La politica di Roma in Germania da Cesare agli Antonini*, in *Aevum* 85, 1, 2010, pp. 187-198.

<sup>797</sup> Si veda DARDENAY 2010, p. 174.

<sup>798</sup> In pratica si estende ai gruppi statuari e ai rilievi del II-III sec. d.C. l'interpretazione di A. Dardenay a proposito del quadro a rilievo della fine del I sec. d.C. DARDENAY 2012 a, p. 149.

difesa della patria che dovette abbandonare, però, quando i nemici si erano impossessati della rocca di Troia. Non era partito, tuttavia, in modo vile lasciando la sua gente al proprio destino. Aveva garantito la fuoriuscita di molti e soltanto alla fine si era caricato le spalle del padre anziano e aveva condotto via il figlio salvando anche le immagini sacre degli dei. E, pur avendo perso la sposa nelle fiamme distruttrici della città, si era posto assieme al padre a capo degli esuli troiani seguendo con fiducia il volere degli dei.

Allora, in sintonia con il mito la scena della fuga dell'eroe troiano poteva apparire agli occhi dei committenti quasi la raffigurazione del loro stesso fato soprattutto, poi, se questi fossero stati anche soldati romani. In tal senso potrebbero condurre i frammenti scoperti nel campo funerario dell'insediamento legionario di Stuttgart-Bad Cannstatt<sup>799</sup> e, soprattutto, l'iscrizione funeraria del defunto della statua-stele di *Gorsium*<sup>800</sup>. Essa ricorda la *pietas* senza pari di un anonimo combattente della XIV legione morto nel corso di una spedizione nella regione orientale dell'Impero<sup>801</sup>.

In pratica l'immagine dei Troiani che abbandonano assieme la patria salvando i *sacra* nell'ambito funerario privato avrebbe potuto simboleggiare in modo efficace la missione dell'esercito romano inteso come unità di Romani in armi che combatte per la civiltà nelle aree più estreme e pericolose dell'orbe. Essa avrebbe potuto coniugare, infatti, la vita del singolo soldato, i valori comunitari incarnati da Enea e lo spirito di corpo con il destino imperiale di Roma<sup>802</sup> e con questo significato potrebbe essere stata ospitata nel larario del campo o di ogni soldato come avvenne nel I sec. d.C. nella *domus* di *M. Gavius Rufus*. L'eroe Enea in fuga da Troia sarebbe stato inteso dunque anche quasi come un lare che veglia sul cittadino e il soldato defunto con un valore religioso molto simile alla rappresentazione canina e itifallica della c.d. «Parodia», se si ritiene valida l'ipotesi per cui l'affresco pompeiano fosse priva di qualsiasi intento comico.

I documenti funerari furono realizzati dal I-II sec. d.C., vale a dire in concomitanza con l'ascesa di imperatori di estrazione provinciale che desideravano porsi in stretta relazione con Augusto al fine di legittimare la loro ascesa politica e autorità imperiale. A ciò si aggiunge poi la nuova politica di restaurazione morale di Antonino Pio che, novello Augusto, aveva riparato i templi e risanato i

---

<sup>799</sup> NOELKE 1976, pp. 413 s.; RONKE 2005, p. 205; DARDENAY 2012 b, p. 39.

<sup>800</sup> Antico campo funerario che diventò sede del culto imperiale e dell'assemblea provinciale della Pannonia. D. ADAMESTEANU, s.v. *Fövenypuszta*, in *EAA* III, pp. 728-729; J. FITZ, s.v. *Gorsium*, in *EAA. II suppl.*, II, Roma 1994 pp. 826-827.

<sup>801</sup> GODDART KING 1933, p. 70; DARDENAY 2010, p. 173.

<sup>802</sup> Si veda in generale J. HELGELAND, *Roman Army Religion*, in *ANRW* II, 16.2, 1978, pp. 1470-1508; FITZ 1980, pp. 35 s. Interessante per i culti attestati attraverso la legione X *Gemina*, A. J. DE FURUNDARENA, *La religión del ejército en Hispania, Germania inferior y Pannonia superior a través de la legio X Gemina (siglos I-III)*, in *H. Ant.* XXI, 1997, pp. 255-278.

costumi religiosi e, soprattutto, aveva celebrato il nono centenario della fondazione di Roma<sup>803</sup>. Simboli di quest'attività di restaurazione erano le raffigurazioni degli episodi alle origini dell'Impero coniate sulle monete: la lupa con i Gemelli figli di Marte, la scrofa con i trenta lattonzoli di Lavinio e gli antenati in fuga da Troia<sup>804</sup>.

All'interno di questa cornice storico-politica l'iconografia della fuga degli Eneidi da Troia, dovette diffondersi, secondo Dardenay<sup>805</sup>, soprattutto attraverso il culto dell'imperatore e i festeggiamenti della ricorrenza della fondazione di Roma che si celebrarono in ogni parte dell'Impero.

È curioso dover osservare come la somigliante affermazione delle iconografie della fuga di Enea con i suoi cari da Troia e della lupa che allatta Romolo e Remo nell'ambito funerario lungo il confine reno-danubiano e nella Cisalpina non sia stata spiegata da A. Dardenay<sup>806</sup> allo stesso modo, nonostante il comune valore politico e sociale delle due iconografie e senza evidenziare i noti rapporti tra le aree renana e danubiana.

Eppure, forse, sembrerebbe possibile con le dovute differenze e cautele. Come la stessa Dardenay ricorda sulla scorta degli studi di R. Chevallier<sup>807</sup> su Aquileia e sulla circolazione delle persone e dei beni in queste aree, la città cisalpina funse da «*tête de pont de la romanisation de ces régions*» e condizionò la trasmissione della scena del Lupercale su stele funerarie soprattutto nelle province orientali. Infatti, si deve ammettere che gli argomenti proposti dalla studiosa francese si prestano in modo efficace al commento anche della diffusione dei nostri documenti.

Sebbene l'attestazione di dieci raffigurazioni funerarie della fuga nelle regioni settentrionali dell'Impero (cartina 2) risulti di molto inferiore alla quantità dell'altra iconografia, disegna come un triangolo che ha un vertice nelle *Germaniae* e nella *Gallia Belgica* tra il II sec. d.C. e l'inizio del III sec. d.C., e un altro nella *Pannonia inferior* nel II sec. d.C. mentre il terzo si attesta nella *Gallia Cisalpina* tra il I sec. e il II sec. d.C.<sup>808</sup>.

---

<sup>803</sup> NOELKE 1976, pp. 431 s.; FITZ 1980, p. 37 e soprattutto DARDENAY 2010, pp. 110 ss.

<sup>804</sup> *IBIDEM*, pp. 123 ss. e 171 ss.; DARDENAY 2012 b, pp. 35 s. Secondo Kränzle e Dardenay in questo tempo si sarebbe realizzato il rilievo assegnato alla Basilica *Aemilia* e datato alla fine del I sec. a.C. da M. E. Micheli. *Supra*, pp. 61 ss. Sulle altre iconografie ora menzionate si veda DARDENAY 2012 b, pp. 55 ss. e 77 ss. 133 ss. *Infra*, pp. 659 ss.

<sup>805</sup> DARDENAY 2010, p. 173.

<sup>806</sup> *IBIDEM*, pp. 166-171, fig. 168.

<sup>807</sup> R. CHEVALLIER, *Aquilee et la romanisation de l'Europe*, Paris 1990 e *Le voies romaines*, Paris 1997.

<sup>808</sup> Si ricordi che il frammento di Wien è datato nella prima metà del II sec. d.C. e quello di Ankara tra il 160 e il 180 d.C.

Ad eccezione degli esempi della testa di Köln, Trier e Altrip che non è possibile classificare secondo i criteri proposti da Brüning, Noelke e Dardenay, le immagini della fuga di queste aree si ascrivono nello schema iconografico secondo il quale Anchise tiene con ambo le mani la cista (gruppo B), ad eccezione del rilievo di Torino<sup>809</sup>, e all'esemplare che mostra la testa dell'anziano padre accostata a quella di Enea (tipo II), tranne il rilievo «*Intercisa 2*». Quest'ultimo mostra un aspetto più maturo di Enea analogo al gruppo «Köln 3 da cui si distingue però per il suo sguardo rivolto indietro e non verso il padre Anchise.

A proposito dello schema iconografico adottato, allargando il campo di osservazione ad altri documenti che non appartengono all'ambito privato ma presenti in quest'area geografica sopra tracciata, sembra che anche le due lucerne di Aquileia<sup>810</sup> mostrino il modello II B comune pure lo schiniere di Fort Louis (II-III sec. d.C.). Al contrario la pittura a rilievo di Strasbourg e l'affresco di Metz non possono essere compresi in questa categoria a causa del loro stato di conservazione. Tuttavia non si può escludere che presentassero lo stesso impianto compositivo di Enea e Anchise dell'affresco della *fullonica* pompeiana e del mosaico cartaginese (III sec. d.C.), vale a dire il II A, che è comune anche alla statuetta di terracotta di *M. Gavius Rufus*.

Al di là del ridotto numero di attestazioni in questi territori e della diversità dello schema compositivo del rilievo cisalpino, potrebbe essere avvenuto, quindi, quanto A. Dardenay ammette per l'iconografia della Lupa che allatta Romolo e Remo.

Aquileia potrebbe aver agevolato il passaggio dei modelli iconografici della fuga dall'Italia verso i territori settentrionali dell'Impero, in particolare la vicina Pannonia, mediante le sue botteghe e, soprattutto, gli artigiani itineranti. Questi avrebbero viaggiato attraverso la stessa rete viaria battuta anche dalle legioni per raggiungere le città e i campi dei *limites* dove erano acquisite<sup>811</sup>.

Un possibile asse di trasmissione tra le due aree così lontane tra loro potrebbe essere stata, inoltre, la via Aquileia-Torino, due città collegate non solo attraverso l'asse viario terrestre ma anche la rete fluviale che ha nel fiume Po il principale corso d'acqua della *Cisalpina*<sup>812</sup>. Prova di questo

---

<sup>809</sup> Si potrebbe trattare di una caratterizzazione schematica richiesta da parte della committenza analoga a quella che interessa la scena della liberazione di Esione senza la figura di Ercole alluso con le sue armi. Infatti M. Cadario sostiene che la dipendenza delle raffigurazioni dell'ara funeraria da un ciclo pittorico non comporta una totale aderenza al modello senza la possibilità da parte della committenza di richiedere modifiche al tema. CADARIO 2001, p. 167.

<sup>810</sup> *Supra*, nota 421.

<sup>811</sup> In generale si veda FITZ 1980, pp. 28 ss.

<sup>812</sup> R. BARGNESI, *La testimonianza dell'epigrafia sulla navigazione interna nella cisalpina romana*, in *Rivista archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como* 179, 1997 (1998), pp. 93-108.

legame relativamente al nostro argomento potrebbe essere rappresentato dall'altare delle due *Petronia Grata* di Acqui Terme.

In uno studio sulle stele funerarie romane documentate nel tratto meridionale della «via dell'ambra» tra *Carnuntum* e Šempeter, dove forse iniziava una biforcazione per Aquileia e per la Dalmazia, M. Verzár-Bass<sup>813</sup> evidenzia come la raffigurazione mitologica in un monumento funerario incorniciato con il motivo a girali trovi un eccezionale esempio nella *Cisalpina* proprio nell'altare torinese. Il tipo monumentale e la decorazione avrebbero confronti soltanto nelle province prospicienti all'area adriatica a partire dal II sec. d.C. così come le iconografie della fuga dei Troiani e della liberazione di Esione dell'ara funeraria in rilievi pannonici di quello stesso periodo. Secondo Verzár-Bass si sarebbero utilizzati gli stessi modelli illustrati<sup>814</sup> che testimonierebbero dunque rapporti sociali, commerciali e artistici tra le due aree della Cisalpina e le province del Norico e della Pannonia con la Cisalpina stessa<sup>815</sup>.

A riprova di questa ipotesi Verzár-Bass ricorda inoltre che dal circondario di *Patavium* proviene una stele funeraria dedicata a una *Petronia T. l. Grata* morta nei primi decenni del I sec. d.C.<sup>816</sup> e che nelle *Venetia et Histria*<sup>817</sup> sono conosciuti altri *Petroni Grati* e ad Aquileia, in particolare, è attestata la presenza di una *Petronia* originaria di *Savaria*, centro della Pannonia<sup>818</sup>. Infine in questa

---

<sup>813</sup> VERZÁR-BASS 1996, pp. 261-262.

<sup>814</sup> Si tenga a mente anche l'eccezionale raffigurazione del mito di Esione ed Ercole. *Supra*, pp. 143 ss.

<sup>815</sup> Contatti artistici sono stati ammessi in breve anche in G. A. MANSUELLI, *Apporti da Aquileia alla Cisalpina nella scultura romana*, in *Aquileia nella "Venetia et Histria"*. Atti della XV settimana di Studi Aquileiesi (Aquileia, Grado 1984), (*Antichità Altoadriatiche*, XXVII), Udine 1986, pp. 201-202.

<sup>816</sup> Secondo G. Ciampoltrini la donna avrebbe fatto parte di un cetto agricolo, forse anche mercantile, che raggiunse il benessere economico e sociale in seguito alla redistribuzione delle terre dei primi anni dell'Impero. G. CIAMPOLTRINI, *La stele funerario di Petronia T.L. Grata (CIL V, 3008)*, in *Aquileia nostra* LX, 1989, pp. 291-295.

<sup>817</sup> Altre due epigrafi sono conosciute a Tarvisio. Nella limitrofa *Transpadana*, regio IX, risulta notevole l'attestazione di questa *gens* libertina con ben tredici iscrizioni a Milano. A queste F. Luciani aggiunge un'altra (II sec. d.C.) ora conservata a Tarvisio in base all'analisi onomastica e monumentale. Per questi documenti si veda F. LUCIANI, *Il "medicus" Marcus Petronius Heras da Mediolanum a Tarvisium*, in G. CRESCI MARRONE, A. PISTELLATO (ed.), *Studi in ricordo di Fulviomario Broilo*. Atti del convegno (Venezia 2005), (*Quaderni del Dipartimento di Scienze dell'Antichità e del Vicino Oriente*. Università Ca' Foscari Venezia, 2), Padova 2007, pp. 393-402.

<sup>818</sup> VERZÁR-BASS 1996, p. 262. In generale è documentato a livello epigrafico un'ampia presenza di famiglie Aquileiesi in Pannonia. DE SALVO 2010, p. 82.



provincia sono state scoperte due stele funerarie monumentali (II sec. d.C.) appartenute a Petronio Rufo, a *Scarbantia*, e a M. Petronio Classico Marrucino, dal territorio di *Poetovio*<sup>819</sup>.

Ipotizzata la dipendenza dei rilievi torinesi da modelli pittorici, altresì M. Cadario<sup>820</sup> non ha escluso, sulla falsa riga di Verzár Bass, la circolazione di un comune repertorio figurato all'origine delle raffigurazioni della fuga di Enea con i suoi cari e la liberazione di Esione documentati in entrambe le regioni.

La diffusione delle raffigurazioni mitologiche in Pannonia sarebbe corrisposta a una nuova colonizzazione della seconda metà del II sec. d.C. da parte di Italici cisalpini e, in contemporanea, all'inizio di nuovi sconvolgimenti causati dalle guerre marcomanniche. I nuovi arrivati, che s'insediarono a est del Danubio, dirottarono l'influenza commerciale e artistica di Aquileia e dei nuclei romani di origine cisalpina stanziati da qualche tempo nella provincia verso oriente introducendo nuovi repertori monumentali e iconografici. Tra questi ultimi il soggetto mitologico di matrice greca e classica avrebbe significato per la committenza un'espressione di appartenenza culturale, geografica e sociale in contrapposizione alla nobiltà locale che aveva adottato, invece, i soggetti di carattere romano<sup>821</sup>.

Oltre che al collegamento con la Gallia Cisalpina e in particolare con Aquileia, che fa comprendere la diffusione di alcuni tipi iconografici e artistici nelle province orientali, non si deve trascurare il più importante asse fluviale dell'Impero romano, il Danubio che, a partire dalla fine del I sec. d.C., attraverso gli *agri decumates* si unisce al Reno. La vasta regione attraversata dai due fiumi risultava come omogenea giacché era caratterizzata da un medesimo paesaggio di insediamenti militari che permisero e garantirono il sorgere di un'attività commerciale interna a quei territori ma anche con le terre abitate dalle popolazioni barbariche lungo il *limes*<sup>822</sup>.

In questo contesto di provincia frontaliere può essere circolata, dunque, l'iconografia della fuga di Enea e dei suoi cari da Troia senza ulteriori mediazioni provenienti dal nord Italia ma probabilmente determinate dalle legioni stesse che si spostavano lungo il confine. L'immagine si prestava a manifestare, attraverso la *pietas* familiare e verso gli dei, quel sentimento di appartenenza al mondo romano che, come già sostenuto, era incarnata dal suo eroe fondatore. In lui anche coloro che non militavano sotto le insegne di Roma, e quindi prescindendo dalla caratterizzazione

---

<sup>819</sup> VERZÁR-BASS 1996, pp. 249-250 e 253, figg. 2 e 7. L'archeologa svizzera ricorda anche un passo di Livio (5, 34) secondo cui sussistevano rapporti tra le popolazioni dei Taurini dell'area di *Augusta Taurinorum* con i Taurisci del Norico. *IBIDEM*, p. 262. Sui Taurisci H. GRABL, s.v. *Taurisci*, in *DNP* 12, 2, 2002, col. 54.

<sup>820</sup> CADARIO 2001, p. 168.

<sup>821</sup> FITZ 1980, pp. 35 ss.; VERZÁR-BASS 1996, p. 265.

<sup>822</sup> DE SALVO 2010, p. 80.

guerriera di Enea, potevano immedesimarsi essendosi insediati anche loro nei confini del mondo conosciuto.

Allora, attraverso l'attestazione dell'iconografia della fuga degli Eneadi da Troia, possiamo immaginare relazioni artistiche intessute, in particolare, durante il II sec. d.C. tra le province occidentali delle *Germaniae* e della *Gallia Belgica* e quella centro-orientale della *Pannonia* facilitati dalla circolazione delle truppe romane di stanza in quella parte dell'Impero.

ADDENDUM 1

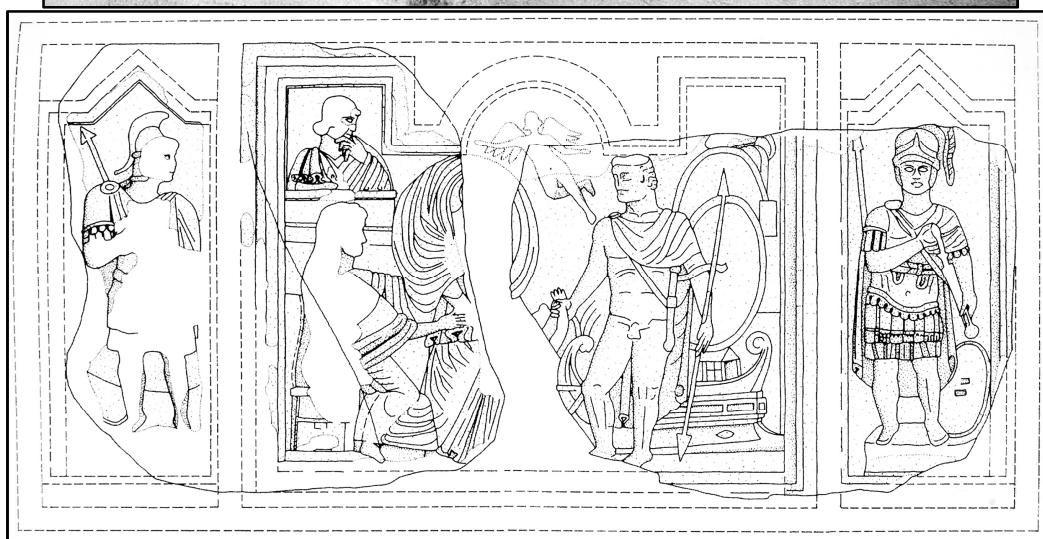
L'ADDIO DI CREUSA ED ENEA ?

DOCUMENTI

AMBITO FUNERARIO

Rilievo

Rilievo da *Flavia Solva (Noricum)*



(GESZTELYI, HARL 2001, pp. 166-167, figg. 1 e 3)

Leibnitz (Steiermark, regione della Stiria), a pochi chilometri da Graz (Austria).

Inglobati nelle mura romane del castello di Seggauberg.

H. 0,213 m; largh. 1,085 m.

Pietra calcarea.

Due frammenti non solidali di una lastra che doveva essere suddivisa in tre settori di cui il centrale era il maggiore ed era occupato da una scena figurata. Le loro superfici sono fortemente corrose e presentano contorni per lo più irregolari. Il frammento di sinistra è privo del lato e

dell'angolo di sinistra come dei margini superiore e inferiore; al centro mostra una lesione che corre obliquamente. Quello di destra manca della parte superiore, presentando un taglio orizzontale regolare del margine destro e inferiore come degli angoli. Dovevano appartenere a un'edicola funeraria di un ufficiale di rango equestre di *Flavia Solva*.

Ai lati del pannello centrale, entro a un campo delimitato da una doppia cornice di cui il lato superiore è a doppio spiovente, risaltano le figure di un soldato in posizione stante. Quello di sinistra è di profilo destro e con il corpo in posizione frontale. Indossa un elmo, una corazza e una tunica a maniche corte e tiene con la mano destra una lancia appoggiata alla spalla. Il soldato di destra è frontale e porta un elmo, una corazza, un mantello e una corta tunica. Ha una lancia alle sue spalle a destra, una spada a sinistra appesa al *cingulum* e uno scudo appoggiato in terra.

Il riquadro centrale è di maggiori dimensioni e forse mostrava una cornice superiore arcuata al centro.

Nel primo frammento si osserva in alto a sinistra il busto di una figura femminile che, di profilo destro e avvolta da un'ampia veste, guarda, probabilmente dagli spalti di alte mura, la scena che si svolge al di sotto.

In basso una donna, seduta su un basso sgabello e con indosso una larga veste manicata, sembra protendere le mani in avanti forse per trattenere un'altra che le sta davanti. Questa, benché fortemente lacunosa, è un'altra figura femminile che, di tre quarti, sembra allungarsi verso destra. Porta un mantello che le svolazza dietro le spalle e sopra il capo.

In alto nel secondo frammento, in corrispondenza della frattura, si vedono le gambe incrociate di un figura maschile nuda e di piccole dimensioni. Questi si potrebbe identificare forse in un erote che vola da destra verso sinistra. Sotto di lui è un uomo pressoché nudo, privo di barba e stante sulla gamba sinistra. Indossa soltanto un mantello allacciato sulla spalla destra e porta una spada allacciata al fianco, una lancia e uno scudo tenuti a sinistra. È rivolto sinistra e sembra tenere con la mano destra un'altra figura di piccole dimensioni completamente perduta al centro.

In basso a destra, in secondo piano, è una nave con una piccola struttura. La prua è rivolta verso destra mentre la poppa è visibile accanto alla gamba destra dell'uomo. In alto, sempre sullo sfondo, sembra aprirsi una porta urbana su cui era un'ulteriore figura affrontata a quella visibile in alto nel primo frammento.

Datazione per comparazione con analoghi rilievi: secondo quarto III sec. d.C.

STROCKA 2006, pp. 307-311; GESZTELYI, HARL 2001, pp. 143-151, figg. 1-6 e 8-10; GESZTELYI 2000, pp. 123 ss.; DOLENZ 1996, pp. 291 ss.; SCHERRER 1991, pp. 153 ss.; HUDECZEK 1983/1984, pp. 169 ss.; DIEZ 1959, pp. 25 e 29, nn° 7 e 22, tav. VI, fig. 22.

## ANALISI

### *Storia degli studi*

Dagli inizi del 2000 il catalogo delle immagini assegnate al mito di Enea si è arricchito di un nuovo rilievo.

Questo nuovo documento<sup>823</sup>, composto di due frammenti inglobati nelle mura romane del Castello di Seggau a Leibnitz (Austria) e noti dalla metà del XX sec.<sup>824</sup>, mostrerebbe, secondo T. Gesztelyi e O. Harl<sup>825</sup>, la separazione di Creusa<sup>826</sup> e Enea che conduce Ascanio via da Troia verso una nave che attende oltre una porta urbana.

Tuttavia si deve premettere fin d'ora che la scena è da considerarsi ancora oggi d'incerta interpretazione anche alla luce degli studi precedenti che l'hanno interpretata secondo le più disparate ipotesi. Infatti, la frattura dei due frammenti l'ha privata della parte centrale dove forse si trovavano elementi decisivi per una sua comprensione più chiara.

Alla fine degli anni '40 E. Diez<sup>827</sup>, la prima a pubblicare i due frammenti, aveva fornito un'interpretazione globale della rappresentazione limitandosi a riconoscervi un generico episodio del mito classico senza ulteriori spiegazioni.

H. Dolenz<sup>828</sup>, T. Gesztelyi e O. Harl<sup>829</sup> ricordano che l'ipotesi di H. Antonitsch che, autore di una tesi di dottorato presso l'Università di Wien negli anni '60, aveva identificato il giovane guerriero di destra in Paride che afferra per la mano Elena, la figura femminile in piedi a sinistra. L'eroe cerca di condurre la moglie di Menelao via da Sparta mentre un'imbarcazione li attende nel porto. Su di loro vola Eros come sugello del loro amore.

---

<sup>823</sup> La rappresentazione è inclusa tra le figure di due soldati romani che, posti ai lati entro due pannelli incorniciati con il lato superiore a doppio spiovente, sono identificati, in base soprattutto al loro equipaggiamento in uso tra il II sec. e il III sec., in due ufficiali, dei quali uno della cavalleria. In base a queste immagini sembra verosimilmente che il committente del monumento funerario dovesse far parte dell'esercito romano. Secondo la ricostruzione di Gesztelyi e Harl il rilievo ornava il lato dello zoccolo contenente l'urna funeraria di un'edicola simile per dimensioni e decorazione ad altre documentate nella provincia. GESZTELEYI, HARL 2001, pp. 147-154 e 170, fig. 11.

<sup>824</sup> DIEZ 1959, pp. 25 e 29, nn° 7 e 22, tav. VI, fig. 22.

<sup>825</sup> GESZTELEYI, HARL 2000, pp. 127 ss.; GESZTELEYI, HARL 2001, pp. 143 ss.

<sup>826</sup> Sulla figura di Creusa ILBERG 1890-1894, cc. 1427 ss.; HEURGON 1984, pp. 931 ss.; BERGER-DOER 1992, pp. 127 s.

<sup>827</sup> DIEZ 1959, p. 29.

<sup>828</sup> DOLENZ 1991, p. 291.

<sup>829</sup> GESZTELEYI, HARL 2001, p. 141.

Tuttavia questa ipotesi non ha conosciuto ulteriori sviluppi così ancora agli inizi degli anni '80 E. Hudeczek<sup>830</sup> aveva ridefinito la scena in un saluto, o anche in un addio, tra un eroe e una donna, un tipo di raffigurazione consono per un monumento funerario. Inoltre, l'uomo teneva per mano non la donna ma un bambino che, ora perduto, era posto tra di loro.

Secondo Hudeczek avvalorerebbe la sua interpretazione l'orientamento della prua dell'imbarcazione in direzione contraria rispetto al personaggio maschile e all'erote. Tuttavia, al di là dell'inquadramento generale, anch'egli ha rinunciato a un'interpretazione più puntuale della scena.

Poco più tardi P. Scherrer<sup>831</sup> ha proposto che il rilievo rappresentasse il rapimento di Astianatte per mano di Talthybios secondo le *Troiane* di Euripide<sup>832</sup>.

Infatti, la posizione centrale di un bambino non si confarebbe per una scena d'addio di un eroe e la sua impugnatura da parte dell'uomo farebbe pensare piuttosto a un rapimento del giovane. Quest'ultimo non sarebbe altro che Astianatte strappato via dalla madre Andromaca, assistita da Ecuba assisa in trono, da Talthybios, l'araldo di Agamennone.

In alto sulla scena vola Eros, oppure un genio alato, con una funzione prettamente funeraria, cui si associa la nave di destra, allusione al viaggio nell'Aldilà. Infine Atena, a sinistra, e Poseidone, nell'angolo destro perduto sopra una porta urbica, assisterebbero dall'alto degli spalti delle mura troiane al ratto del giovane che si svolge nel campo acheo posto davanti a Troia.

A questa tesi è succeduta ulteriormente negli anni '90 l'interpretazione di H. Dolenz<sup>833</sup> che ha intravvisto nella coppia centrale Ulisse e Circe (fig. 86). È sua ipotesi, infatti, che si trattasse della separazione dell'eroe dalla maga prima della discesa negli Inferi per interrogare Tiresia sul suo destino riecheggiando il X libro dell'*Odissea*.

La scena si svolge sulla spiaggia di Aiaia e Ulisse terrebbe con la destra l'orecchia ornata di un montone da sacrificare prima dell'impresa. Alle spalle di Circe è seduta in trono la dea Eos, sovrastata dalla figura di Atena cui corrispondeva nell'angolo destro perduto quella di Elio sulla porta dell'Aldilà<sup>834</sup>.

---

<sup>830</sup> HUDECZEK 1983/1984, pp. 182-184.

<sup>831</sup> SCHERRER 1991, pp. 153 ss.

<sup>832</sup> EU., *Tr.*, 710 ss. Diverse sono le attestazioni sul rapimento e la morte di Astianatte. Prevalenti sono le versioni secondo le quali era morto gettato dall'alto delle mura da Neottolemo oppure da Ulisse (fig. 88 b). Questi sembra il promotore del suo orribile supplizio nei resoconti letterari che parlano di una preventiva decisione degli Achei. TOUCHEFEU 1981, p. 929.

<sup>833</sup> DOLENZ 1996, pp. 291 ss., fig. 2.

<sup>834</sup> Dolenz nota anche che la scena così interpretata integrerebbe la serie di raffigurazioni a rilievo che mostrano le avventure di Odisseo. DOLENZ 1996, p. 293.

Infine, in due pubblicazioni agli inizi del 2000, T. Gesztelyi e O. Harl<sup>835</sup> hanno proposto che nel rilievo vi sia inscenato l'addio di Creusa ed Enea. Nel loro studio ha grande importanza il riconoscimento di una mano e della punta di un berretto frigio nelle tracce in prossimità della frattura del frammento destro nonché l'interpretazione della nave alle spalle dell'eroe.

La mano e il berretto frigio sarebbero da attribuire a un giovane ritratto al centro e su cui vola Eros, Ascanio trascinato per il polso da Enea e trattenuto, allo stesso tempo, dalla madre Creusa. Su di lui s'incentrerebbe il significato del rilievo, vale a dire la continuità dell'amore tra coloro che vivono ancora e coloro che passano al regno dei morti.

Inoltre, dietro all'eroe troiano è una nave con una struttura a tetto spiovente che, secondo T. Gesztelyi e O. Harl, è simile al tempio dei Penati sulla Velia o del pannello con la scena di sacrificio della fronte occidentale dell'Ara Pacis alle sue spalle.

Nel rilievo di *Flavia Solva* si osserverebbe dunque Enea che, con soltanto un mantello e armato di uno scudo, una lancia e una spada a sinistra, tiene per mano il giovane figlio Ascanio.

Quest'ultimo, non descrivibile a causa della frattura, non sarebbe stato forse molto diverso da come lo si ritrova nei documenti della fuga o nelle pitture pompeiane o nei rilievi che riproducono la saga di Enea. Sarebbe caratterizzato quindi dal berretto frigio, suo attributo principale assieme al *pedum*, e forse anche dal mantello.

Entrambi si allontanerebbero da Creusa, stante a sinistra e avvolta in un'ampia veste, che le si gonfia sulle spalle e sul capo per significare la sua natura di fantasma.

A loro si aggiunge a completamento della scena un'altra figura femminile assisa in trono alle spalle di Creusa che si protende per trattenerla. Questa sarebbe da identificarsi nella Magna Mater che, secondo l'*Eneide*<sup>836</sup>, aveva fatta fermare la sposa di Enea presso quei luoghi. Infine, in alto a sinistra, dalle mura di Troia, assiste alla scena un'altra dea, forse Afrodite che protesse la fuga del figlio e della sua famiglia. A destra su una porta urbica, che si apre alle spalle di Enea, doveva trovarsi un'altra figura ora non più riconoscibile.

Quindi, come notano Gesztelyi e Harl<sup>837</sup>, la raffigurazione non riproduce fedelmente il poema virgiliano, da cui sembra averne tratto comunque una generale ispirazione, e tanto meno le altre rare e affini immagini dell'arte greca e romana che presentano la moglie dell'eroe.

#### *L'addio di Creusa ed Enea nella letteratura antica*

Nel secondo libro dell'*Eneide*<sup>838</sup> Enea racconta a Didone le fasi concitate della fuga e l'incontro con il simulacro di Creusa.

---

<sup>835</sup> GESZTELEYI, HARL 2000, pp. 127 ss.; GESZTELEYI, HARL 2001, pp. 143 ss.

<sup>836</sup> VERG., *Aen.* 2, 788.

<sup>837</sup> GESZTELEYI, HARL 2000, pp. 127 ss.; GESZTELEYI, HARL 2001, pp. 144 s.

Nel corso della fuga per le vie di Troia infestate dagli Achei l'eroe si era accorto che Creusa non lo seguiva più. Una volta portati al sicuro il padre, il figlio e i Penati, affidandoli ai compagni nella valle, Enea si era precipitato nella città in preda alla razzia devastatrice dei Danai per cercarla e trarre in salvo pure lei.

Dopo aver vagato disperato per le strade senza sosta, si era imbattuto però soltanto nel fantasma di Creusa. Turbato e privo di parole, ascoltò il destino regale voluto per lui dai numi celesti secondo le parole di quello spirito.

Lo attendeva un lungo esilio fino allo sbarco sulle rive del Tevere che bagna fertili terre dove troverà una nuova e nobile sposa e s'instaurerà il suo regno. Viceversa Creusa rimarrà nella terra troiana e si salverà, protetta dalla Grande Madre, a differenza delle altre donne ridotte in servitù dai Greci. Lo spirito raccomanda all'eroe, infine, di proteggere il figlio che li terrà uniti per sempre.

Una volta tornato al campo affollato di compagni pronti a seguirlo in esilio, Enea riprendeva la fuga verso i monti caricandosi sulle spalle il padre.

In precedenza, secondo alcuni che si basano sulla *Tabula iliaca Capitolina*, già Stesicoro aveva scritto della scomparsa di Creusa per le strade di Troia nel corso della fuga<sup>839</sup>. Hellanikos di Lesbo<sup>840</sup> riferisce invece che, quando Neottolemo si era impossessato della rocca, Enea partì dalla città con Creusa, Anchise, i figli e i *sacra*.

Secondo il racconto di Licofrone<sup>841</sup> e Senofonte<sup>842</sup> la fuga è legata però al permesso accordato dai Greci a Enea di recuperare i suoi beni dalla casa e alla conseguente decisione dell'eroe di mettere in salvo soltanto il padre e i Penati abbandonando così Creusa e i figli<sup>843</sup>.

Anche Dionigi di Alicarnasso<sup>844</sup> ricorda la partenza di Enea e Creusa assieme ad Anchise e Ascanio e portando via i *sacra* verso l'Ida come il loro incontro con altri profughi desiderosi di stanziarsi sul monte.

Al contrario Pausania<sup>845</sup>, descrivendo la Lesche dipinta da Polignoto<sup>846</sup>, accredita una tradizione per cui la sposa di Enea era tra le Troiane prigioniera dei Greci e afferma che Creusa era riuscita a

---

<sup>838</sup> VERG., *Aen.* 2, 735-794

<sup>839</sup> Si veda le ricostruzioni in ILBERG, 1890-1894, cc. 1427 ss.; CONTICELLO 1959, pp. 929 s.; HEURGON 1984, pp. 930 ss.; BERGER-DOER 1992, pp. 127 s.; HARDER 1999, c. 834.

<sup>840</sup> HELLENIC. *apud* D. H. 1 48, 1.

<sup>841</sup> LYC. 1263 ss.

<sup>842</sup> X., *Cyn.* 1, 15.

<sup>843</sup> Questi si sarebbero chiamati Ascanio ed Eurybates, nati dall'eroe e da Creusa, secondo Varrone. VARR. *Schol. Veron.* su VERG. *Aen.* 2, 717.

<sup>844</sup> D.H. 1, 46-47; 3, 31.



fuggire dalla cattività grazie all'intervento di Afrodite. A quest'ultima memoria sembra ricollegarsi la redazione della fuga di Virgilio<sup>847</sup>.

#### *Controanalisi delle ipotesi precedenti*

L'ipotesi che merita maggior attenzione, a nostro parere, per una controanalisi a livello iconografico è quella avanzata da H. Antonitsch negli anni '60 poiché il ratto di Elena da parte di Paride è forse quello più vicino alla raffigurazione del nostro rilievo.

Infatti, nella scena di persuasione della giovane e nella partenza dei due eroi da Sparta, riprodotti in diversi manufatti dell'arte classica, si può trovare qualche utile elemento di paragone per i due protagonisti norici nonché per lo schema generale.

In particolare su un'anfora punta a F. R.<sup>848</sup> (430-420 a.C., fig. 87) si può osservare Elena in compagnia di Afrodite e Paride con un erote. La Tindaride, vestita di chitone, è seduta accanto alla dea, che le poggia il braccio destro sulle spalle fissandola, ed è caratterizzata da un aspetto meditativo. Dietro si trova in piedi Peitho con una cista in mano. Il figlio di Priamo è nudo con il mantello sul braccio sinistro e ha il capo cinto da una corona, mentre alla sinistra tiene anche una lancia e dal fianco gli pende una spada. Guarda negli occhi l'erote che gli stringe la spalla e il braccio sinistro.

Questa scena sembra riecheggiare in alcuni affreschi pompeiani<sup>849</sup> e rilievi romani<sup>850</sup> che ne riproducono quasi fedelmente non solo i personaggi ma anche lo schema compositivo e la caratterizzazione. Tuttavia, la posizione seduta di Elena e di Afrodite e l'assenza della nave che porterà la giovane e Paride da Sparta a Troia sembrano distanziare queste raffigurazioni dell'esemplare di *Flavia Solva*.

In realtà, in altre che riproducono gli episodi successivi come il ratto e l'imbarco, Elena assume ovviamente una posizione stante o in movimento per raggiungere, trascinata da Paride per un polso, la nave pronta a salpare.

Così si può prendere in esame due scene a figure rosse eseguite dal pittore Macron su una coppa<sup>851</sup> e su uno *skyphos*<sup>852</sup> della bottega di Hieron (490-480 a.C., figg. 88 a-b).

---

<sup>845</sup> Chiama la sposa di Enea Euridice secondo i *Cypria* (EGF F 23 DAVIES) e la *Piccola Iliade* (EGF F 22 DAVIES). Con quel nome ricordata anche da Ennio (*ann.* 1, 36 SKUTSCH) citato da CIC., *de div.* 1, 20, 40.

<sup>846</sup> BERGER-DOER 1992, p. 130, n° 35.

<sup>847</sup> HEURGON 1984, p. 931.

<sup>848</sup> HAMPE, KRAUSKOPF 1981, p. 505, n° 45.

<sup>849</sup> KAHIL 1955, pp. 232 e 234, nn° 178 e 181; HAMPE, KRAUSKOPF 1981, p. 506, n° 51.

<sup>850</sup> KAHIL 1955, pp. 226-229, nn° 171-174; HAMPE, KRAUSKOPF 1981, p. 508, n° 55.

<sup>851</sup> *IBIDEM*, p. 511, n° 63.

<sup>852</sup> *IBIDEM*, p. 511, n° 64.

Nella prima raffigurazione (fig. 88 a) Elena è presa per il braccio destro e portata via dal suo pretendente. La giovane indossa un chitone e ha il capo velato, mentre Alessandro è privo di barba e porta una lunga veste, un copricapo da viaggio e due lance. Sono seguiti da Enea che, barbato, porta lo stesso abbigliamento e gli stessi attributi del compagno. Si volta per allontanare con il braccio destro la sorella di Elena, Timandra, che cerca invano di impedire il ratto.

Sullo *skyphos* (fig. 88 b) muta la disposizione dei personaggi e anche la loro caratterizzazione. Infatti, Enea, privo di barba e simile a un oplita, precede a sinistra la coppia di amanti che campeggia al centro. Simile di aspetto è Paride. Questi volge lo sguardo alle sue spalle mentre trascina per il polso Elena che, vestita di un lungo chitone, lo segue incerta. Tra di loro vola un Erote che sistema il diadema sul capo della donna, mentre Afrodite, alle spalle di Elena, sembra aggiustarle il velo. A destra chiude la scena Peitho che incoraggia la spartana.

Il sequestro di Elena, riprodotto su un cratere attico di stile geometrico (ca. 730 a.C.), un rilievo eburneo laconico (ca. 600 a.C.) e altri etruschi (I sec. a.C.) e romani (II sec. d.C.), si svolge in riferimento alla nave che la porterà a Troia secondo vari schemi e diverse caratterizzazioni dei personaggi<sup>853</sup>.

In particolare sono interessanti per il nostro confronto due rilievi romani<sup>854</sup>. Un esemplare del Museo lateranense<sup>855</sup> (fig. 89 a) mostra Paride con abiti e berretto frigi che cerca di far salire a bordo Elena. Questa, che indossa (fig. 89 b) un chitone e *himation* e ha il capo coperto, è ferma immobile a terra. Nel rilievo di Venezia<sup>856</sup> la scena risulta più dinamica perché allo sforzo del troiano, caratterizzato dalla nudità, si contrappone la ritrosia della spartana che, pur salendo su una predella, volge lo sguardo indietro. A sottolineare il suo movimento il velo si gonfia sulle sue spalle scoprendole il capo.

In entrambi la nave è rivolta verso di lei indifferentemente se con la prua o la poppa ma in ogni caso, anche in quelli etruschi, facendo apparire ben evidente la sua presenza attraverso questa componente rotonda ed alta del natante.

Infine, sono da segnalare altri due rilievi romani<sup>857</sup> (II sec. d.C.) provenienti da *Aquincum* (*Pannonia*) e dalle vicinanze di *Celia* (*Noricum*) con un altro momento della leggenda di Elena, l'incontro con Menelao che la minaccia con la spada (fig. 90).

---

<sup>853</sup> HAMPE, KRAUSKOPF 1981, pp. 508 ss., nn° 56-63.

<sup>854</sup> Quelli etruschi sono caratterizzati da una serie di personaggi che assistono e aiutano Paride a far salire Elena sulla nave raffigurata in secondo piano. *IBIDEM*, pp. 510 ss., nn° 60-63.

<sup>855</sup> *IBIDEM*, p. 510, n° 58.

<sup>856</sup> *IBIDEM*, p. 510, n° 59.

<sup>857</sup> KAHIL 1988, p. 539, nn° 232 e 234.

In entrambi è Elena di profilo in primo piano mentre si volge al suo sposo. È sospinta da un erote stante alle sue spalle su un basso pilastro o un altarino. A destra Menelao, che indossa soltanto un mantello, ha apparentemente un atteggiamento minaccioso afferrando con la destra l'elsa della spada<sup>858</sup>.

La proposta di P. Scherrer secondo cui il rilievo mostrerebbe il rapimento di Astianatte da parte di Talthybios sembra mancare di un qualche confronto nell'arte classica per la scena così interpretata stando alla consultazione del *LIMC*.

Infatti, in gran parte della pittura vascolare greca con l'atroce fine del giovane, Astianatte (fig. 91 a-b) è ritratto come un fanciullo in tenera età. Non è stante ma è tenuto sospeso in aria per una caviglia e a testa in giù da un guerriero per essere scagliato contro Priamo vicino a un altare<sup>859</sup>.

Al contrario, su un sarcofago attico di Efeso<sup>860</sup> (fig. 92 a), in un fregio con la scena del peso del corpo di Ettore al cospetto di Priamo, il bambino è portato via da Ulisse dalle braccia della madre Andromaca, che piange assisa e con il capo coperto assistita da un'altra al suo fianco in piedi. Il re di Itaca è riconoscibile dall'aspetto barbato, dal *pilos* sul capo e dalla corta veste cinta che gli lascia scoperta la spalla destra.

In modo simile, su un altro rilievo funerario romano<sup>861</sup> (fig. 92 b) dedicato a *P. Numitorius Hilarus*, Astianatte è condotto dalla madre mentre Ulisse, vestito di *pilos* e una clamide e con una spada, si avvicina a Ecuba minaccioso per strapparglielo. La scena è ambientata sul palcoscenico di un teatro. Infatti, lo sfondo è scandito dalla struttura colonnata e sormontate da frontoni di una *scaenae frons* e dalle maschere e dagli abiti indossati dai personaggi.

Infine si noti che il messaggero spartano Talthybios<sup>862</sup> è presentato nell'arte greca come in quella romana (figg. 93 a-b) secondo sembianze differenti rispetto al personaggio del nostro rilievo. In particolare porta altri attributi consoni al suo ruolo di araldo quali il petaso sul capo e il caduceo che lo accomunano a Mercurio.

Anche nell'interpretazione di H. Dolenz emerge che l'unicità del rilievo di Flavia Solva a causa della caratterizzazione dei due protagonisti e *in primis* dell'ipotetico Ulisse. Nell'arte greca e

---

<sup>858</sup> Il secondo dei due presenta un'organizzazione spaziale della scena più accurata e approfondita. I protagonisti sono posti a destra e a sinistra, a differenza dell'altro nel quale Elena occupa significativamente il centro del pannello, e lo sfondo è occupato da ulteriori figure non chiaramente distinguibili.

<sup>859</sup> TOUCHEFEU 1981, pp. 931 ss.

<sup>860</sup> *IBIDEM*, pp. 930 s., n° 2.

<sup>861</sup> *IBIDEM*, p. 931, n° 6.

<sup>862</sup> Si veda TOUCHEFEU-MEYNIER 1994, pp. 837 ss. La sua raffigurazione più attestata è l'episodio della consegna di Briseide ad Achille (fig. 94). A. KOSSATZ-DEISSMANN, s.v. *Achilleus*, *LIMC* I, 1981, pp. 158-160, nn° 1-15.

romana l'eroe di Itaca è costantemente raffigurato con il *pilos* sul capo, assente nella nostra immagine, ed è privo di lancia e scudo<sup>863</sup> (fig. 95).

In più la scena del sacrificio dell'ariete o di un altro animale, visibile per esempio in alcuni specchi o intagli dell'arte etrusca<sup>864</sup>, si discosta in modo netto dalla nostra per l'assenza di Circe e ancora una volta per l'aspetto dell'eroe. Odisseo, che talvolta impugna un coltello per sgozzare la vittima, porta soltanto il mantello intorno ai fianchi e il petaso sulle spalle oppure è seduto (fig. 96).

#### *Creusa, Enea e Ascanio nell'arte greca e romana*

È giusto dire fin d'ora che non si conosce allo stato attuale un'immagine che raffiguri con certezza questo episodio del mito nell'arte classica antica. Farebbe eccezione la quinta scena del fregio a rilievo su un elmo pompeiano che, però, di recente è stata messa in discussione da A. Dardenay.

Di seguito si prova a tratteggiare, in particolare, le figure della sposa e del figlio dell'eroe troiano e la scena della loro separazione per stabilire eventuali relazioni con la nostra immagine.

Seppure non vi siano certezze della raffigurazione di Creusa nella scena della fuga, ella potrebbe essere ritratta nell'arte greca soprattutto sulla ceramica attica (VI-V sec. a.C.). Secondo quanto già riassunto nel paragrafo a riguardo di quest'iconografia nella produzione vascolare<sup>865</sup>, in base all'organizzazione compositiva della scena, la sposa segue o precede Enea che, vestito come un guerriero, trasportava l'anziano padre Anchise via da Troia scortati spesso da uno o più opliti o arcieri.

In numerosi casi la donna è associata a un'ulteriore figura femminile identificata in Afrodite. È rivolta spesso verso il suo sposo come la dea, anche quando ritratta prima di lui, e di corsa in modo non solo da ricevere e dare dinamicità alla rappresentazione, ma anche da convogliare l'attenzione dell'osservatore sul centro del campo figurato dove campeggia il gruppo di Enea e Anchise.

---

<sup>863</sup> TOUCHEFEU-MEYNIER 1992, pp. 943 ss. Avvolto in un ampio mantello e con un copricapo circolare a falde, Odisseo si volge nelle raffigurazioni vascolari greche minaccioso con una spada in mano contro Circe. CANCIANI 1992, pp. 52-53, nn° 13 e 15-29. Infine l'immagine dell'ipotetica Circe si discosta da quelle attestate nell'arte greca e romana a causa della aspetto fisico differente e atteggiamento. Si veda in generale *IBIDEM*, pp. 50 ss.; M. LE GLAY, s.v. *Circe*, in *LIMC VI*, 1992, pp. 59-60. In modo simile nei documenti etruschi e messapici su ceramica e nei rilievi in pietra e su specchio nei quali, oltre che alla spada, imbraccia uno scudo nelle scene in cui si scaglia contro Circe. L'eroe è circondato spesso dai compagni ancora sotto le sembianze di porci. CANCIANI 1992, pp. 54 e 57, nn° 35 e 65-66; CAMPOREALE, 1992, p. 974, nn° 69-80.

<sup>864</sup> *IBIDEM*, p. 975, nn° 81-91. Simile per abbigliamento e postura è in una scena ambientata negli Inferi, dopo il sacrificio e in compagnia di Hermes psicopompo su una *peliké* attica F. R. di Boston (ca. 440 a.C.). TOUCHEFEU-MEYNIER 1992, p. 961, n° 149.

<sup>865</sup> *Supra*, pp. 35 ss. e 51.

Nella maggior parte di queste raffigurazioni<sup>866</sup> è assente però il giovane Ascanio. Quando è ritratto è talvolta nudo e di corsa, in secondo piano, tra le figure dei genitori. Di seguito si segnalano in breve alcune sue interessanti e peculiari raffigurazioni.

Su un'anfora a figure nere di Tarquinia<sup>867</sup> (520/510 a.C.) il giovane è descritto con dimensioni più piccole del reale e posto stante sul braccio destro della madre che precede nella fuga Enea e Anchise. Forse è ritratto in secondo piano e nascosto da Enea sulla coppa a occhio del vasaio Nikosthenes<sup>868</sup> (520 a.C., fig. 2), mentre è chiaramente visibile su un'*hydria* di Nola<sup>869</sup> (480 a.C., fig. 8) vestito di una clamide davanti all'eroe troiano che trasporta Anchise.

Su un'anfora da Vulci<sup>870</sup> (510 a.C., fig. 4) è forse il giovane con una clamide intento a placare un cane, proteso verso una figura maschile seduta su una palmetta, davanti a Enea che si china per tenerlo per il braccio.

Infine, nell'anfora a figure rosse di München<sup>871</sup> (470/460 a.C., fig. 17 a) Ascanio è raffigurato con solo un mantello, o una veste che gli passa sulle spalle, mentre volge lo sguardo verso Enea e Anchise che precede. Anche la madre guarda nella loro direzione mentre lo tiene per mano e trasporta un bagaglio sulla testa.

Nel resto della documentazione greca le figure di Creusa e Ascanio sono d'incerta identificazione.

Si pensi alla moneta di Ainea<sup>872</sup> (inizi V sec. a.C., fig. 16) sulla quale è mostrata la figura di Creusa in associazione con il gruppo di Enea e Anchise. Sembra, però, che la donna porti in braccio non tanto un bambino, e quindi Ascanio, ma piuttosto una bambina. Quest'ultima figura porta, infatti, un chitone che fa escludere che si tratti di un fanciullo.

L'interpretazione delle metope 27 e 28 del Partenone (figg. 12 a-b) sono discusse a causa del loro stato di conservazione<sup>873</sup>. Nella prima si osserva una figura femminile incedente di corsa preceduta da un'altra, forse un guerriero. Nella seconda si distingue un oplita con scudo, Enea, che fugge seguito a piedi da Anchise che gli si appoggia con la mano sinistra sulla spalla. Vicino a lui è

---

<sup>866</sup> Si prenda in esame la documentazione del *LIMC* per l'iconografia della fuga. CANCIANI 1981 a, pp. 386-388, nn° 59-91; BERGER-DOER 1992, pp. 128-130, nn° 1-36.

<sup>867</sup> *IBIDEM*, p. 128, n° 3.

<sup>868</sup> CANCIANI 1981 a, p. 386, n° 60.

<sup>869</sup> *IBIDEM*, p. 387, n° 99.

<sup>870</sup> *IBIDEM*, pp. 387 s., n° 89.

<sup>871</sup> *IBIDEM*, p. 388, n° 94; PARIBENI 1984, p. 861, n° 3; BERGER-DOER 1992, p. 130, n° 38.

<sup>872</sup> CANCIANI 1981 a, p. 388, n° 92; BERGER-DOER 1992, p. 130, n° 37.

<sup>873</sup> CANCIANI 1981 a, p. 390, n° 156; BERGER-DOER 1992, p. 130, n° 36.

un altro personaggio femminile stante che, come ricorda G. Berger-Doer<sup>874</sup>, si può identificare in due personaggi. Si tratterebbe di Creusa che, vista frontalmente, rimane nella città in fiamme oppure di Afrodite che volge lo sguardo verso il figlio Enea per proteggerne la fuga. In ogni caso è assente qualsiasi raffigurazione di Ascanio in entrambe le metope.

Nell'arte romana non si trovano numerosi elementi di confronto né per la scena né per gli elementi descrittivi di questa stessa.

Per esempio, sulla *Tabula iliaca capitolina*<sup>875</sup> (fig. 32) non è stata riprodotta esattamente la separazione da Creusa giacché né si può vedere con certezza la sua figura né leggere il suo nome. Eppure la scena presenta in comune con il nostro, oltre che alle mura troiane, la nave sui cui s'imbarcano gli Eneadi per salpare verso l'*Esperia*.

Entrambe sono rivolte con la prua verso destra e sono ben descritte per la loro missione. Nella *tabula* è armata però di un'ampia serie di remi che si allungano verso l'acqua mentre sul ponte è una selva di uomini, verosimilmente rematori ai banchi e passeggeri. Infine al suo centro si staglia un albero maestro su cui si dispiegherà la vela per la navigazione.

Nella nave norica si possono vedere soltanto i profili della poppa, della prua e delle mura a dritta a causa della sovrapposizione delle gambe e dello scudo di Enea. Inoltre si distingue per la struttura nella parte anteriore del ponte.

Sebbene presenti alcune differenze di composizione, un migliore confronto potrebbe essere offerto forse dalla quinta scena dell'elmo gladiatorio di Pompei<sup>876</sup> (figg. 41 e 97), che A. Dardenay ha interpretato in modo differente in un suo saggio sulle iconografie delle origini di Roma.

La figura identificata di solito in Creusa appare in una postura e atteggiamento simili a quella del nostro rilievo. Stante e di profilo destro, la sposa di Enea tiene per un braccio il figlio Ascanio che, posto forse su un altare<sup>877</sup>, è afferrato anche dall'eroe troiano che cerca di portarlo in salvo. Sullo sfondo della raffigurazione si ergono, infine, le alte mura di Troia.

Tuttavia, come appena ricordato e già riportato a proposito dell'elmo di Pompei, Dardenay<sup>878</sup> ha sostenuto che sul casco non sia stato raffigurato l'addio di Enea e Creusa, ma piuttosto il rapimento

---

<sup>874</sup> BERGER-DOER 1992, p. 130.

<sup>875</sup> *Supra*, pp. 73 ss.

<sup>876</sup> *Supra*, pp. 82 ss.

<sup>877</sup> Si ricordi che nella scena che l'allontanamento di Enea e Ascanio da Creusa, Anchise sembra sollevato dal figlio da un fusto di colonna tagliato a metà. Si potrebbe trattare di espedienti artistici di riempimento e per la descrizione della condotta dell'eroe: portare in spalla il padre, condurre il figlio che gli viene affidato dalla sua sposa e la perdita di quest'ultima lungo il tragitto fuori dalla città.

<sup>878</sup> DARDENAY 2012 b, pp. 30 e 32.

di Astianatte, trattenuto invano da Andromaca, da parte di Ulisse per gettarlo dalle mura troiane come sul monumento funerario di *P. Numitorius Hilarus* (fig. 92 b).

La comparazione tra quest'ultimo e il nostro rilievo riscontrerebbe, a nostro avviso, diverse difformità.

Innanzitutto, Ulisse indossa una tunica e il *pilos*, mentre è privo di scudo e lancia che, per l'appunto, non sono suoi tipici attributi. La scena si svolge dinamica e non statica come appare nel pannello norico e infine mancano la cinta muraria con un busto di un altro personaggio, la porta urbica e la nave.

Unico ma vago elemento di collegamento tra queste due immagini potrebbero essere le due donne a sinistra. La loro disposizione e il loro atteggiamento del tutto discordanti rispetto alla nostra scena fanno escludere, comunque, anche quest'ultima possibilità.

Al di là delle interpretazioni del rilievo di *Flavia Solva* e dell'elmo, che con prudenza continuiamo a considerare un valido raffronto, sembra che le due scene riproducano un episodio non del tutto simile ma che richiamino, tuttavia, un comune schema compositivo.

Entrambe le raffigurazioni sarebbero imperniate infatti su un personaggio centrale, Ascanio, che fa da elemento congiuntivo di due personaggi posti ai suoi lati, Creusa ed Enea, e due situazioni diverse, la partenza degli Eneadi con il salvataggio dei Penati e l'addio a Creusa davanti ad alte mura. Tutto questo farebbe pensare a un'organizzazione scenica che ne segnerebbe una lontana o limitata parentela iconografica.

Anche nel rilievo norico l'eventuale immagine perduta di Ascanio sarebbe stata rivolta probabilmente verso la madre a sinistra, come fanno pensare le tracce riferite al berretto frigio e al mantello vicino a quella che è stata interpretata nel suo braccio sinistro sollevato nell'orlo della frattura. Tuttavia sarebbe stato contraddistinto da una postura di poco differente ipotizzabile, per l'appunto, dalla posizione alzata dell'arto, mentre sulla calotta dell'elmo il giovane tiene il braccio più aderente al corpo.

Entrambi gli sposi sono stanti ai suoi lati mentre lo trattengono forse con le mani. Soltanto la figura interpretata in Creusa presenta una posa non molto dissimile su entrambi i rilievi caratterizzandosi nel casco per la testa scoperta e nell'esemplare norico per il mantello che le gonfia sul capo.

Enea è ritratto, invece, secondo due distinti atteggiamenti. Nell'elmo, in abbigliamento militare, avanza verso destra voltandosi indietro e cerca di trascinare via il figlio mentre con la sinistra tiene una cista. Nel monumento funerario è stante con lo sguardo rivolto alla sposa e, a sinistra, porta uno scudo e una lancia a doppia punta.

Nei due rilievi appare sullo sfondo la cinta muraria di Troia ma nell'elmo costituisce una muta scenografia continua scandita dalle pietre in successione e dalla merlatura sulla cima.

Nel monumento funerario essa non riempie semplicemente lo spazio alle spalle dei protagonisti ma partecipa efficacemente alla definizione del rilievo. A sinistra si osserva una porzione delle mura che sembra evocare gli alti spalti da cui si osservavano i duelli tra gli eroi troiani e achei davanti alla rocca.

Infatti, dal parapetto si sporge un'ulteriore figura femminile che, avvolta nella veste, assiste alla scena portando una mano al mento forse in segno di inquietudine. Speculare a destra doveva essere un'altra figura, di cui si conservano alcune tracce di difficile lettura, posta sopra una porta urbana, verosimilmente la porta Scea<sup>879</sup>.

Infine, in basso a destra, la quinta della scena è completata dalla nave con quella sorta di tempietto sulla prora in riferimento alla *pietas* di Enea per i Penati, sintetizzata dall'iconografia della fuga attraverso la figura di Anchise con la cista in grembo.

Nell'elmo gladiatorio il sentimento di devozione per gli dei da parte di Enea sarebbe espresso, in modo sorprendente, in due momenti. Nel quarto episodio del ciclo quando l'eroe solleva l'anziano padre che trasporta l'urna e, in modo alquanto anomalo, proprio nella scena d'addio da Creusa e di fuga con Ascanio nella quale Enea tiene con la sinistra un cofanetto.

In conclusione, qualora l'elmo sia decorato dall'episodio della separazione degli Eneadi da Creusa, sembra che non mostri una stretta relazione iconografica con il rilievo di *Flavia Solva* ma soltanto uno schema scenico di base molto simile arricchito da diversi e notevoli elementi descrittivi.

Infine, sono importanti da ricordare per la ricostruzione dell'iconografia dei singoli personaggi e della rappresentazione nel suo complesso altri due documenti romani.

Il primo è una statuetta di terracotta anch'essa proveniente da Pompei (fig. 98) conosciuta attraverso la consultazione dell'*Enciclopedia Virgiliana*<sup>880</sup>.

Raffigura una famiglia costituita dai genitori e da due figli che è identificata nella didascalia in Enea, Creusa, Ascanio e un altro bambino.

L'eroe sarebbe l'uomo barbato e che indossa berretto frigio, un'ampia veste e forse un mantello. Questi è alle spalle della donna con una lunga veste e i capelli raccolti. Ella porta in braccio un bambino in tenera età mentre davanti a lei e al suo sposo sarebbe Ascanio vestito in modo analogo all'uomo. È tenuto dal padre per la mano sinistra sollevata verso dietro.

Se si ammettesse il riconoscimento dei personaggi nella famiglia degli Eneadi si potrebbe ipotizzare che la statuetta richiami le testimonianze letterarie secondo le quali Enea aveva lasciato la patria in compagnia con la sua sposa e due dei loro figli.

---

<sup>879</sup> La figura ritratta di profilo sarebbe stata forse un'altra divinità, magari Mercurio che precede gli Eneadi nell'affresco della Casa del Criptoportico e nella stesso rilievo della *Tabula. Supra*, pp. 73 ss.

<sup>880</sup> HEURGON 1984, p. 931.



Tuttavia, oltre che al fatto di essere priva di una caratterizzazione più specifica dei nostri personaggi, che si limita al solo berretto frigio, non sembra porsi in relazione con i due rilievi tranne per la posizione centrale e di primo piano del figlio più giovane tenuto dal padre per mano e per il complessivo sentimento d'amore.

Qualora si trattasse veramente di un'eccezionale raffigurazione di Enea e Creusa assieme ai loro due figli, la si dovrebbe interpretare alla stregua della statuetta del peristilio della casa di *M. Gavius Rufus*<sup>881</sup> e delle altre due in stato frammentario che raffigurano i Troiani in fuga dalla patria. Anch'essa avrebbe potuto trovare, dunque, spazio in un larario e sarebbe stato oggetto di venerazione privata richiamando alla mente l'esemplarità dei comportamenti dei due sposi e la loro cura per i figli.

Il secondo e ultimo documento, ben più sicuro anche grazie ai nomi iscritti nell'immagine, è la *pictura* 16<sup>882</sup> (fig. 99) del cod. lat. 3225 *Vergilius Vaticanus* (V sec. d.C.) che mostra Enea assieme ai suoi congiunti poco prima della partenza da Troia.

Questa rappresentazione racchiude, in realtà, due episodi invertiti nell'ordine di narrazione secondo il poema virgiliano.

A sinistra, davanti a un'alta cinta muraria, si osserva il miracolo della fiammella sul capo di Ascanio al quale assiste Anchise che, in piedi, alza le braccia al cielo in segno di stupore<sup>883</sup>. Questo prodigio è raccontato da Virgilio all'origine della decisione dell'anziano padre di partire con Enea dopo aver manifestato il forte rifiuto di lasciare la patria preferendo perire assieme a essa senza un segno della volontà contraria di Giove<sup>884</sup>.

A destra, poco più avanti, è ritratta Creusa in ginocchio mentre si aggrappa al braccio destro di Enea, armato di scudo e lancia a sinistra che si ferma impacciato a guardarla. La sposa lo supplica di non andare ancora una volta in battaglia abbandonando loro senza difese.

Nell'*Eneide* l'eroe desiste e soltanto allora, quando abbraccia la sua sposa, spunta la fiammella sulla testa di Ascanio.

### *Analisi e riflessioni*

Ora, descritti i principali documenti greci e romani riguardanti l'addio e la fuga di Creusa ed Enea, si possono riassumere alcune delle peculiarità del rilievo norico per comprenderne l'eccezionalità rispetto agli altri esempi romani.

---

<sup>881</sup> *Supra*, p. 80.

<sup>882</sup> CANCIANI 1981 a, p. 392, n° 184; PARIBENI 1984, p. 862, n° 20; BERGER-DOER 1992, p. 130, n° 42.

<sup>883</sup> VERG., *Aen.* 2, 681-704. Ai lati del giovane in piedi sono due servi impegnati a spegnere il fuoco con una brocca e un'anfora.

<sup>884</sup> VERG., *Aen.* 2, 669-680.

Innanzitutto si deve notare la nudità di Enea. Nonostante il *paludamentum* da condottiero romano, questa caratterizzazione lo rende più somigliante ad altri eroi greci. Gli unici elementi che possono richiamare il suo ruolo guerresco sono la spada appesa al fianco, come nella statuetta fittile della fuga da Pompei oppure nelle statue germaniche o nel rilievo di *Gorsium*, lo scudo circolare e la lancia a doppia punta, portati a sinistra. Tutti questi elementi, nudità e armi, sembrano definire quasi un'idealizzazione arcaizzante dell'eroe troiano.

A causa del cattivo stato di conservazione del rilievo Creusa è confrontabile soltanto in parte con la figura sull'elmo, della terracotta e dell'illustrazione vaticana, nelle quali è del tutto differente per postura, abbigliamento e atteggiamento come nelle sue raffigurazioni vascolari.

Nel rilievo è comunque in piedi e di profilo distinguendosi per il mantello che le si solleva e si gonfia sulle spalle e sulla testa.

Geszteleyi e Harl<sup>885</sup> ricordano che una statua di Creusa era nel complesso terme-ginnasio di Bisanzio secondo il II libro dell'*Anthologia Palatina*.

Infatti, Christodoros<sup>886</sup>, poeta originario di Tebe d'Egitto e stabilito a Costantinopoli tra il IV e il V sec., aveva scritto un'*ekpraxis*<sup>887</sup> in cui sarebbero descritte le gallerie statuarie che decoravano le terme di Zeuxippos<sup>888</sup> e tra le fila di queste vi sarebbe appunto anche una di Creusa.

---

<sup>885</sup> GESZTELEYI, HARL 2000, p. 128; GESZTELEYI, HARL 2001, p. 145.

<sup>886</sup> Sul poeta e sulla sua opera P. BAUMGARTEN, s.v. *Christodoros*, in *RE* 3. 2, 1899, cc. 2450-2452.

<sup>887</sup> 1-416. Sul problema della sua interpretazione STUPPERICH 1982, pp. 213 s.; BASSETT 1996, pp. 495 ss. e da ultimo, soprattutto KALDELLIS 2007, pp. 362 ss. A. Kaldellis mette in luce il carattere letterario del componimento, da intendersi come un esercizio retorico fondato su una reale galleria bizantina di statue. Esso farebbe emergere «*the relationship between visual art and verbal art*» che trova nelle *Immagini* di Filostrato il più noto confronto in letteratura. Essenziale nel corso delle *performance* letterarie che avevano luogo nelle terme è il ruolo ricoperto dal poeta che conduce l'ascoltatore nella galleria di immagini. Questi dava voce a ritratti degli dei olimpici, degli eroi del mito e di poeti suoi antenati e maestri.

<sup>888</sup> Il complesso fu iniziato alla fine del II sec. d.C. da Settimio Severo e portato a termine da Costantino. Sull'edificio, la sua storia e gli scavi STUPPERICH 1982, pp. 212 s.; BASSETT 1996, pp. 491 ss.; BASSETT 2004, pp. 51 ss. La ricostruzione delle gallerie di ottantuno statue e la sua valutazione sono oggetto di ampio dibattito a causa degli scarsi ritrovamenti. STUPPERICH 1982, pp. 214 ss., figg. 1-5; BASSETT 1996, pp. 494, 501 ss.; BASSETT 2004, pp. 160 ss. Considerato che una trentina di statue citate da Christodoros sono riconducibili al tema dell'*Ilioupersis* o, più in generale, di Troia e il suo popolo, R. Stupperich sostiene che lo scopo principale della loro messa in scena nelle terme era rinforzare il messaggio propagandistico secondo cui Costantinopoli come una nuova Roma, costruita sul Mar di Marmara, si configurava come una nuova o terza Troia. STUPPERICH 1982, pp. 232 ss. S. G. Bassett ha rigettato questa ipotesi nel 1996 notando che gran parte delle immagini citate da Christodoros ne rimane esclusa e che il tema troiano è molto frequente nell'arte antica. BASSETT 1996, pp. 503 s. Tuttavia, nel 2004, Bassett ha rivisto la sua posizione non

Appariva associata alla statua di Enea che, definito come bellicoso figlio della Troade, emanava attraverso il suo sguardo un misurato contegno ispirante grazia così da svelare la sua discendenza dall'aurea Afrodite<sup>889</sup>. Creusa si caratterizzava, invece, per il velo che le copriva le guance solcate dalle lacrime per la fine di Troia, sua città natale, e per il mantello che le avvolgeva l'intero corpo<sup>890</sup>.

Da questi pochi tratti della statua delle terme di Zeuxippos si può dire che non vi sia una stretta corrispondenza con l'immagine del nostro rilievo. Il poeta bizantino fa immaginare, infatti, una figura femminile che quasi china il capo sul petto e si copre il viso bagnato dalle lacrime con il velo. La nostra è svelata e forse protendeva le braccia verso il giovane figlio portato via dal padre.

Ciò ci fa escludere una qualche dipendenza iconografica della donna stante al centro del rilievo norico con la statua bizantina così da definire ancora di più la nostra scena un *unicum*. Lo è non solo dal punto di vista tematico-iconografico, la fuga di Enea e Ascanio da Troia e la loro separazione da Creusa con il trasporto dei *sacra* via nave e senza Anchise, ma anche dal punto di vista compositivo. Manca, come si è visto, di puntuali confronti per le singole figure che la compongono come per la rappresentazione nel suo complesso. A questi due dati si aggiunge, infine, l'eccezionale ritrovamento di questa raffigurazione così tanto particolare in ambito provinciale.

T. Geszteleyi e O. Harl<sup>891</sup> hanno spiegato la singolarità del rilievo attraverso una consapevole scelta iconografica del committente identificato, in base alle raffigurazioni dei due soldati ritratti ai lati del rilievo, in un ufficiale di rango equestre vissuto tra il II sec. e il III sec. d.C.<sup>892</sup>.

Questi dovette rimanere influenzato dalla preminenza delle immagini dei progenitori troiani nel Foro di Augusto e sull'*Ara pacis* ammirate probabilmente in un soggiorno nella capitale imperiale durante la sua carriera militare. A essi si sarebbe aggiunta, attraverso una particolare cura descrittiva dell'episodio per facilitarne la comprensione, la nave con un tempietto dei Penati sulla prora. Questo dettaglio sarebbe da ritenersi, secondo i due studiosi, un'eccezionale riproduzione del sacello degli dei patri sulla Velia oppure dell'edificio visibile nella scena di sacrificio del monumento augusteo<sup>893</sup>.

---

rifiutando che fosse stato adottato ancora una volta il motivo propagandistico dell'origine troiana, risalente in ambito imperiale romano all'età augustea-virgiliana, per affermare la continuità di potere tra passato e presente da Roma a Costantinopoli sotto Costantino. BASSETT 2004, pp. 53 ss.

<sup>889</sup> *Anth. Pal.* 2, 144 ss.

<sup>890</sup> *Anth. Pal.* 2, 148 ss.

<sup>891</sup> GESZTELEYI, HARL 2000, pp. 127 ss.; GESZTELEYI, HARL 2001, pp. 146 ss.

<sup>892</sup> GESZTELEYI, HARL 2000, p. 129; GESZTELEYI, HARL 2001, pp. 154 s.

<sup>893</sup> *IBIDEM*, p. 155.

In assenza di prove si potrebbe anche negare che quella struttura sia in effetti il tempio dei Penati. In linea teorica si potrebbe immaginare allora che si tratti più modestamente di una cabina a tetto spiovente posta sul ponte dell'imbarcazione.

Tuttavia forse stonerebbe una nave cabinata in una raffigurazione a tema mitologico, ma non si può escludere che l'esperienza concreta dall'artista sia stata modellata su quelle.

Nelle immagini in cui Enea è associato a una nave questa risulta priva di ponti per l'equipaggio e tanto meno di una struttura protettiva per i *sacra*. Ne può essere una efficace dimostrazione la già citata *Tabula iliaca capitolina* a cui si può aggiungere uno dei pannelli del mosaico di Low Ham<sup>894</sup>. In questo caso si vede la flotta troiana in avvicinamento alla costa africana e tutte e tre le navi sono prive di coperture a spiovente, in particolare la seconda che palesa il prezioso carico, il Palladio, ed Enea con Ascanio.

Invece, non costituiscono ulteriore elemento di confronto un rilievo di Gaeta o i medaglioni di Adriano e Antonino Pio<sup>895</sup> che mostrano lo sbarco dei Troiani nel *Latium* e la scoperta della scrofa di Lavinio. In questi esempi è visibile, purtroppo, soltanto la prua della nave da cui scendono Enea e Ascanio.

Tuttavia si deve aggiungere che queste ultime immagini, come i sigilli su cinque ciste pompeiane di piombo, parte delle lucerne<sup>896</sup> e dei medaglioni dell'età di Adriano e Antonino Pio<sup>897</sup>, presentano un tempio circolare come quello di Vesta dietro i tre antenati in fuga da Troia o sopra alla scena del *monstrum* lavinate.

Tuttavia è evidente che in questi casi non sarà stato necessario alludere al salvataggio dei Penati grazie alla raffigurazione del sacello in cui si riteneva che fossero conservati.

Per Geszteleyi e Harl<sup>898</sup> alla base della commissione della scena vi dovevano essere, quindi, una sentita adesione al mito e una conoscenza diretta del ruolo di Enea nella propaganda imperiale che sarebbe proseguito forse nell'ambito provinciale e militare al tempo di Settimio Severo. È probabile, inoltre, una familiarità del committente con il poema virgiliano in cui si canta l'episodio scelto per la decorazione dell'edicola funeraria anche a seguito di colloqui con l'artigiano esecutore.

Infine, se non si fraintende la loro ipotesi, lo scalpellino avrebbe creato la scena della separazione di Creusa da Ascanio ed Enea *ex novo* modellandola sul congedo, per esempio, di Protesilao e Laodamia (figg. 100-101), che possiamo vedere in particolare su un lato di un

---

<sup>894</sup> *Supra*, pp. 73 ss. *Infra*, pp. 477 ss.

<sup>895</sup> *Infra*, pp. 659 ss.

<sup>896</sup> *Supra*, pp. 80 s.

<sup>897</sup> *Infra*, pp. 859 ss.

<sup>898</sup> GESZTELEYI, HARL 2001, pp. 155 s.

sarcofago conservato nei Musei Vaticani<sup>899</sup>, a disposizione nel suo *musterbuch* da cui avrebbe potuto attingere gli altri elementi scenici.

In particolare, in questa sorta di esercizio creativo, Enea sarebbe stato ricalcato sull'eroe acheo facendogli adottare la postura, le sembianze e parte degli attributi<sup>900</sup>. Sulla figura di Laodamia avvolta da una veste e seduta di fronte al guerriero in partenza sarebbe stata modellata, invece, la Magna Mater in trono alle spalle di Creusa.

Il resto della scena sarebbe stato interpretato con sapiente maestria artigianale da parte del suo esecutore che avrebbe inserito il giovane Ascanio tra la coppia, l'erote in volo su quest'ultimo, l'imbarcazione con il tempietto dei Penati alle spalle di Enea e gli altri personaggi ed elementi descrittivi dell'episodio virgiliano<sup>901</sup>.

Tuttavia si noti che la figura dell'eroe troiano caratterizzata dalla nudità, dal mantello che gli cade lungo il fianco, da una lancia a doppia punta e dallo scudo nel rilievo di *Flavia Solva* non ha bisogno di dipendere del tutto da quella del principe tessalo nonostante la somiglianza.

Infatti, Enea appare in gran parte delle sue raffigurazioni romane come un soldato romano<sup>902</sup> ma, talvolta, anche molto simile alla figura del rilievo. Può indossare anch'egli una semplice veste o soltanto il mantello, essere disarmato o con la sola spada oppure una lancia<sup>903</sup>, attributi della sua appartenenza agli eroi guerrieri.

Per esempio, nella pittura della Casa del Criptoportico a Pompei sembra indossare un mantello mentre porta una lancia e un balteo per la spada sulla spalla destra<sup>904</sup>. A una lancia Enea si regge nell'affresco pompeiano in cui è medicato da Iapige e l'asta con una punta è forse un suo elemento caratteristico in un mosaico di Frampton<sup>905</sup> in cui lo si vedrebbe cogliere il ramo d'oro per il suo

---

<sup>899</sup> Oltre che a questo esemplare, è preso in considerazione dai due studiosi uno del Museo di Napoli. C. ROBERT 1919 b, pp. 496-500, nn° 422-423a, tav. CXXXII; SICHTERMANN, KOCH, 1975, pp. 64-66, nn° 69-70, tavv. 168-170. Sull'iconografia di Protesilao F. CANCIANI, s.v. *Protesilaos*, in *LIMC* VII, 1994, pp. 554-560.

<sup>900</sup> GESZTELEYI, HARL 2000, p. 130.

<sup>901</sup> *IBIDEM*, pp. 129 ss.; GESZTELEYI, HARL 2001, pp. 156 s.

<sup>902</sup> Per esempio nelle iconografie della fuga.

<sup>903</sup> A proposito della lancia a doppia punta tenuta da Enea a sinistra Geszteleyi e Harl sostengono però che si tratti in realtà di un'asta per colpire e abbattere l'avversario. La lancia armata nelle due estremità di punte non sarebbe stata, infatti, in uso nell'esercito romano. All'origine di questa singolare raffigurazione vi sarebbe un errore dello scalpellino dovuto alla somiglianza del bastone con la lancia appuntita. Si tratterebbe, dunque, di un elemento dedotto erroneamente dall'equipaggiamento militare romano senza ulteriori possibili confronti. GESZTELEYI, HARL 2001, p. 150.

<sup>904</sup> *Supra*, p. 76.

<sup>905</sup> *Infra*, pp. 573 s. e 584 ss.

viaggio negli Inferi. Nelle rappresentazioni delle scene amoroze con Didone appare quasi privo delle vesti e con la spada allacciata al fianco. Nei pannelli del ciclo figurato del mosaico di Low Ham Enea appare ancora una volta simile a un soldato con lancia nella presentazione di Ascanio-Eros a Didone<sup>906</sup>. Oppure porta solo un mantello svolazzante mentre cavalca assieme alla regina cartaginese e al figlio<sup>907</sup>.

A riguardo della realizzazione della figura di Enea nel rilievo norico si deve aggiungere, infine, che il personaggio del rilievo non solo potrebbe rientrare nel novero variegato delle sue rappresentazioni romane senza ulteriori spiegazioni, ma richiamerebbe anche i versi di Virgilio come ci ricorda l'immagine del *Vergilius Vaticanus*.

Infatti, ai versi 671-672 del libro secondo dell'*Eneide*<sup>908</sup> si leggono due degli attributi che porta nella nostra immagine. L'eroe si allaccia la spada, arma particolarmente frequente nell'iconografia della fuga da Troia, e s'inserisce uno scudo nell'avambraccio sinistro, mai attestato in altre scene, per tornare nella battaglia prima di essere fermato dalle lacrime di Creusa e dal miracolo della fiammella sul capo di Ascanio.

Il nucleo della scena, costituito dalla coppia centrale e dal bambino, potrebbe aver avuto in origine più modelli di riferimento che sarebbero stati combinati tra loro per sviluppare la raffigurazione del nostro rilievo.

Vista la scena del rilievo potrebbe essere verosimile che come modello abbiano concorso soprattutto quelle immagini di partenza o saluto del guerriero/eroe dalla sposa o dai genitori<sup>909</sup>.

Le prime attestazioni di simili rappresentazioni risalgono all'arte greca che offre diversi esempi. Su una *lekythos* ateniese<sup>910</sup> si vede un giovane guerriero su davanti alla sua tomba verso cui si dirige una giovane donna per offrire un sacrificio. Così anche Ettore mentre si congeda da Priamo e Ecuba su un'*oinochoe*<sup>911</sup> del V sec. a.C. (fig. 103) oppure su un cratere apulo a volute<sup>912</sup> (fine IV sec. a.C.,

---

<sup>906</sup> *Infra*, pp. 243 ss. e 477 ss.

<sup>907</sup> È una sintetica esemplificazione alla quale si potrebbe aggiungere anche altri affreschi pompeiani che, secondo V. M. Strocka, ritraggono di sicuro Enea in altre situazioni con queste stesse vesti e armi. STROCKA 2007, pp. 271 ss. Si ricordi che questi attributi sono portati in modo simile in numerose raffigurazioni vascolari attiche. Per queste testimonianze CANCIANI 1981 a, pp. 386-388, nn° 60, 62, 73-75, 85- 86 e 88 e in BERGER-DOER 1992, pp. 128-129, nn° 3, 10, 15, 19, 26, 29-32.

<sup>908</sup> «*Hinc ferro accingor rursus clipeoque insertabam aptans*». VERG., *Aen.* 2, 671 s.

<sup>909</sup> In questa possibilità rientrerebbe, tra gli altri, un'immagine di Protesilao che si accommiata da Laodamia davanti a una porta, simbolo del sepolcro, in un sarcofago da Napoli.

<sup>910</sup> JOHN D. BEAZLEY, *Greek Vases. Lectures by J. D. Beazley*, Oxford 1989, p. 34, tav. 21, fig. 1.

<sup>911</sup> TOUCHEFEU 1988, p. 485, n° 20.

<sup>912</sup> *IBIDEM*, p. 485, n° 21.

fig. 104) in cui il principe troiano con corazza, scudo e lancia, vicino a una quadriga che lo attende, saluta la sposa Andromaca e, soprattutto il figlio Astianatte che, tenuto in braccio dalla madre, si protende verso di lui.

Da quanto descritto sembra allora, che si possa ipotizzare l'esistenza di un prototipo dell'iconografia dell'abbandono di Creusa da cui poi, secondo differenti interpretazioni e tradizioni artistiche susseguitesì nel tempo, sono derivati i due rilievi di Pompei e di *Flavia Solva*. Quest'ultimo si differenzierebbe, però, dall'esemplare pompeiano. Infatti racchiude in sé più elementi salienti della partenza e del destino futuro di Enea citando forse anche l'*Eneide*.

In particolare si ha l'impressione che il rilievo norico sia stato caratterizzato da un'organizzazione secondo cui si susseguano tre blocchi narrativi, uno in primo piano con gli altri due laterali e in secondo piano, o si sintetizzino tre momenti dell'abbandono di Troia da parte di Enea.

Nel primo, da sinistra verso il centro, si vedrebbe Creusa ch'è trattenuta dalla Magna Mater assisa che le si protende alle spalle per trattenerla a Troia e per proteggerla nella sua esistenza futura. Alle loro spalle la cinta fortificata della città.

Al centro la scena della separazione di Creusa ed Enea e il *communis amor*, rappresentato da Ascanio. Questi è stretto dai suoi genitori mentre un erote è in volo sul suo capo. È la scena principale su cui, secondo le intenzioni del committente, doveva convogliarsi l'attenzione dell'osservatore e trasmettere il significato principale del rilievo.

Nell'ultimo blocco, dal centro verso destra, si alluderebbe all'abbandono della patria dei Troiani come doveva apparire dalla decisa impugnatura del polso di Ascanio da parte di Enea.

Alle spalle dell'eroe si ergerebbe una porta urbica, cenno alla sua uscita dalla città e, dietro alle sue gambe ma ben visibile, la nave simbolo del viaggio per mare che lo attende per giungere nel *Latium*, la vera patria dove sarebbe sorto il loro nuovo regno. Infine l'imbarcazione sormontata dal tempietto dei Penati allude al salvataggio dei *sacra troiana*, testimonianza della devozione religiosa di Enea. Questi due simboli ricordano assieme la missione civilizzatrice dell'eroe.

Queste tre unità compositive sono cucite tra di loro dalle posizioni e posture contrarie dei protagonisti, che costituiscono quasi un gruppo solidale centrale, ma anche dai rapporti antitetici anche degli altri personaggi ed elementi apparentemente di secondo piano.

Infatti, non sembrerebbe un caso che a sinistra sia stata posta la Mater Magna cui si contrappone, nell'altro lato, il tempio dei Penati. Anch'essi parteciperebbe attivamente nella composizione e nella realizzazione della scena d'addio. In realtà, la dea seduta e rivolta verso destra per trattenerne Creusa significa che la donna rimarrà in Troade, mentre il tempietto dei Penati o dei *sacra troiana*, che

presenta lo stesso orientamento verso destra non solo della divinità indigena ma anche della nave su cui è posto, è destinato a lasciare Troia<sup>913</sup>.

La posizione centrale dell'eroe che vola da Enea verso Creusa lo fa porre in rapporto non solo con il *comunis amor* ma anche, forse, con la figura in alto a sinistra se identificata in Venere. In pratica esso legherebbe la scena tra la *Dardinae et divae Veneris nurus*<sup>914</sup> ed Enea e, assieme, l'eroe stesso e la dea che ne protesse la fuga<sup>915</sup>.

La complessità scenica che si cela dietro al rilievo di *Flavia Solva* ha fatto ipotizzare a Geszteleyi e Harl<sup>916</sup> un rapporto specifico con il mito da parte del committente del rilievo. Questi avrebbe dato indicazioni all'artista partendo dall'addio di Creusa ed Enea descritto da Virgilio da cui tende a differire, però, per la presenza fisica del loro giovane figlio e di tutti gli altri elementi descrittivi.

Tuttavia sembra che non vi sia una generica e occasionale ispirazione dovuta a esperienze o situazioni vissute dal committente o dall'originalità dell'artista, che ha assecondato le richieste del suo cliente prendendo modelli, in parte diffusi, di personaggi o altri monumenti romani.

Al contrario Emergerebbero una precisa intenzione di collegare più momenti ed elementi della fuga di Enea che difficilmente può essere spiegata con un'elaborazione fortuita e, forse, anche provinciale. Lo schema compositivo che accomuna il rilievo norico con quello gladiatorio e la figura del personaggio maschile che, pur dstando reali dubbi, si raccorda ad altre documentate per Enea e ai versi virgiliani sembrerebbero opporsi a quest'eventualità.

Non si può escludere allora che esistesse un ciclo figurato con i singoli episodi raccontati in successione. Oppure di singole rappresentazioni dei vari momenti della partenza di Enea con la sua famiglia da Troia, non necessariamente comprese all'interno di un unico fregio continuo. La decorazione dell'elmo pompeiano e la *pictura* del *Vergilius Vaticanus* ma, in parte, anche la *Tabula iliaca capitolina* e quella statuetta fittile di Pompei con un gruppo di famiglia ne possono costituire una prova verosimile.

Questi esemplari, dei quali almeno tre presentano tutti i protagonisti della fuga e gli elementi ambientali fondamentali per la comprensione della scena, fanno propendere più per la prima ipotesi.

---

<sup>913</sup> La Mater Magna giungerà in Italia più tardi quando, alla fine del III sec. a.C., l'interpretazione libri sibillini consiglierà ai Romani di introdurre il suo culto a Roma B. M. FELLETTI MAI, s.v. *Cibele*, in *EAA* II, 1959, p. 572.

<sup>914</sup> VERG., *Aen.* 2, 287.

<sup>915</sup> Assieme all'ipotetica presenza di Ascanio al centro della coppia, questi significati fanno apparire non inappropriato l'eroe che, al contrario, associato a una coppia di sposi sembrerebbe fuori luogo. In questo modo sembra che si volesse citare proprio il verso virgiliano del *comunis amor*.

<sup>916</sup> GESZTELEYI, HARL 2001, p. 156.



Infatti, mostrano i distinti accadimenti in successione o in stretta relazione tra di loro e con l'episodio della fuga.

I modelli iconografici per la nostra raffigurazione sarebbero potuti provenire dall'Italia attraverso i contatti artistici ed economici che, come già visto in precedenza per il caso dell'iconografia della fuga di Enea con i suoi cari e i *sacra* da Troia<sup>917</sup>, la provincia del Norico intratteneva con la Gallia Cisalpina<sup>918</sup>. In seguito, forse in queste regioni o anche soltanto nel Norico, gli archetipi potrebbero essere stati sintetizzati dalla nostra immagine.

L'arte norica si caratterizza, infatti, per un linguaggio ricco e non banale frutto degli influssi dei centri artistici italici e anche greci che rispondeva all'esigente domanda di una società desiderosa di abbellire le case, come le sepolture, attraverso i soggetti e le scene che davano corpo all'ideologia nazionale romana esaltandone i principi cardine<sup>919</sup>.

Allora, secondo Geszteleyi e Harl<sup>920</sup>, la raffigurazione di *Flavia Solva* avrebbe veicolato due messaggi incentrati sui due poli rappresentati da Creusa e dai due suoi congiunti. La sposa, in cui si sarebbe identificata la defunta, si separa dal resto della sua famiglia e più in generale dalla vita, mentre i cari, il figlio e il marito, dalla lei e dalla patria. Tutti sono accomunati dal sentimento di amore familiare che, impersonato da Ascanio su cui vola l'erote, fino all'ultimo giorno di vita li tiene uniti, così com'era stato per la famiglia troiana fino alla separazione durante la fuga da Troia in fiamme. In questo senso i due ufficiali romani ai lati della scena mitologica sarebbero da riferirsi, a Enea e Ascanio, vale a dire i due familiari della defunta.

La composizione della scena e l'interpretazione di quest'ultima con le sue implicazioni ideologiche, viste già per l'iconografia della fuga, non fanno escludere, a nostro parere, un'attribuzione del rilievo più ampia e diversa. In assenza dell'iscrizione funeraria si potrebbe immaginare, infatti, che anche allo sposo fosse esteso il messaggio funerario della rappresentazione e che il vero committente fosse forse il figlio della coppia.

L'immagine, che celebrerebbe la coppia attraverso la famiglia troiana, assegna una posizione di primo piano a tutti i tre personaggi, come si è visto nella precedente scomposizione in tre parti della rappresentazione, ma soprattutto ad Ascanio, assente nella narrazione virgiliana.

Da ciò ne potrebbe risultare che a Creusa, Enea e Ascanio sarebbero corrisposti i tre componenti della famiglia norica. In pratica attraverso questa eccezionale raffigurazione si sarebbe trasmesso un messaggio di amore filiale verso i due genitori simile a quello trasmesso dalla fuga di Enea con Anchise e Ascanio nell'ara delle due Petronia Grata di Acqui.

---

<sup>917</sup> *Supra*, pp. 152 s.

<sup>918</sup> PICCOTTINI 1987, pp. 291 ss.; PICCOTTINI, 1990, pp. 285 ss.; WALDE 1997, p. 239.

<sup>919</sup> WALDE 1997, pp. 239 s.

<sup>920</sup> GESZTELEYI, HARL 2000, p. 127 ss.; GESZTELEYI, HARL 2001, p. 156.

Il figlio, *comunis amor* della coppia e forse soldato proprio come il padre nelle fila delle legioni di Roma, avrebbe onorato non solo la madre defunta ma anche il padre rivolgendogli la stessa *pietas* di Enea verso Anchise che avrebbe ereditato da lui.

L'anonimo committente come gli altri congiunti e ogni osservatore avrebbero potuto scorgere nel rilievo i valori religiosi e familiari dell'eroe nazionale romano insegnati dal padre al figlio, la *pietas* verso il padre e gli dei, ma anche le virtù dell'uomo e del soldato romano, la devozione verso la madre e sposa e il coraggio in battaglia fino all'estremo<sup>921</sup>.

In questa composizione statica, diversa dal racconto dell'*Eneide* e dalle altre immagini che si sono accostate al rilievo, si sarebbe trovato da parte degli osservatori primo fra tutti il figlio committente anche un certo sentimento di conforto perché la coppia sembra quasi ricongiungersi, forse nell'Aldilà, grazie al ruolo unificante di Ascanio<sup>922</sup>.

---

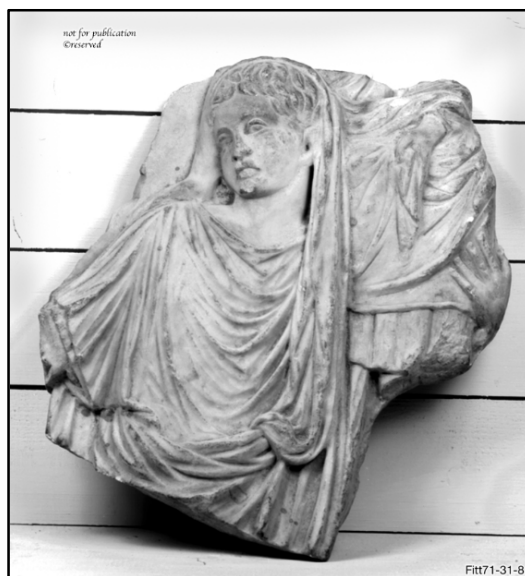
<sup>921</sup> A questa definizione partecipa la quasi totale nudità di Enea e il tempietto dei Penati portati in salvo su una nave. La raffigurazione dell'eroe ricorda in parte quei monumenti funerari del Norico con giovani eroicizzati secondo gli stilemi dell'arte greca del IV sec. a.C. Si veda per questi rilievi WALDE 1997, pp. 241 s., tav. 39.

<sup>922</sup> Per l'interazione tra il committente, l'immagine funeraria, il defunto e l'osservatore ZANKER 2002, pp. 164 s. e 169 s.

## ADDENDUM 2

### UN SINGOLARE RILIEVO DEI MAGAZZINI DEL LOUVRE: UN NUOVO ESEMPLARE ?

Nel corso della ricerca bibliografica e fotografica in internet si è consultato l'archivio *Prometeus* (<http://prometheus-bildarchiv.de/en/>) dell'Università di Köln. Digitando le parole *Aineias* e *Aeneas* nel motore di ricerca si è incorsi nella fotografia di un frammento di rilievo marmoreo conservato nei magazzini del Musée du Louvre di Paris.



(<http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/arachne-826eae2b80ffcaa8fb5197fbce76149e284c4927>)

La foto è siglata con Fitt71-31-8, vale a dire con il cognome abbreviato della sua autrice, G. Fittschen-Badura, e le informazioni sulla pellicola (71-31) e sul negativo (8).

Nella lettura della breve scheda si è scoperto che il suo *database* d'origine, dov'è raccolta dal 2002, è *Arachne* (<http://arachne.uni-koeln.de/drupal/>) curato dal DAI e dall'Archäologisches Institut dell'Universität Köln. Qui, oltre ai dati appena indicati, s'indica la possibile appartenenza del frammento a un sarcofago romano di un periodo non meglio precisato<sup>923</sup>.

Il frammento sembra mostrare Enea che trasporta Anchise secondo una nuova caratterizzazione che si differenzia da quella più consueta della nostra iconografia.

Infatti non si osserva un guerriero armato della quasi completa panoplia, com'è ritratto costantemente l'eroe nel lasciare la patria data alle fiamme dagli Achei, ma un giovane privo di barba, che veste una tunica e ha il capo velato. Questi è ritratto quasi con il volto di profilo sinistro e

---

<sup>923</sup> ([http://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view\[section\]=uebersicht&view\[layout\]=marbilder\\_item&view\[page\]=0&view\[caller\]\[project\]=&search\[sort\]=sortScannummer&search\[constraints\]\[marbilder\]\[FS\\_ObjektID\]=15116&search\[sortorder\]=ASC](http://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view[section]=uebersicht&view[layout]=marbilder_item&view[page]=0&view[caller][project]=&search[sort]=sortScannummer&search[constraints][marbilder][FS_ObjektID]=15116&search[sortorder]=ASC)).

con il busto in posizione frontale mentre avanza verso destra e trasporta sulla spalla sinistra un'altra figura, verosimilmente l'anziano padre tenuto saldo con una mano sulla gamba sinistra.

Nella sua marcia il giovane compie gli stessi altri movimenti di Enea: volge lo sguardo alle sue spalle e allunga il braccio destro indietro. Per questo si può ritenere che trascinasse tenendolo per mano del figlio Ascanio che a fatica seguiva il passo del padre in fuga.

Oltre all'inconsueto abbigliamento, spicca la capigliatura dell'eroe troiano, visibile sulla parte anteriore del capo lasciato scoperto dal lembo della veste. È a ciocche corte, ordinate e folte presentando sulla fronte, tra il naso e l'occhio sinistro, il motivo detto «a coda di rondine» tipico del ritratto di Augusto (fig. 105) e di alcuni membri della dinastia giulio-claudia<sup>924</sup>.

Il volto giovanile e la capigliatura dell'Enea del Louvre è una caratterizzazione pressoché unica nell'iconografia della fuga. Infatti, nei documenti che ne conservano il suo volto appare barbato, mentre in alcune raffigurazioni vascolari greche<sup>925</sup> (figg. 106 a-b) o in quelle romane<sup>926</sup> di vari generi artistici che lo mostrano in altri episodi del suo mito è possibile che sia ritratto con un viso giovane e senza barba. A riguardo dei capelli non si può avere un'analoga considerazione. Spesso l'eroe indossa elmo o di altri copricapi oppure la chioma ha ricevuto un generico trattamento che non fa riconoscervi un così specifico dettaglio.

Quest'aspetto dell'eroe troiano fa pensare soprattutto in relazione alla nostra iconografia a una spiegazione sulla falsariga di quanto ha ipotizzato V. M. Strocka<sup>927</sup> per le immagini che mostrerebbero l'eroe con il solo mantello, spada (o lancia) e scudo (figg. 106 a-c).

Si potrebbe trattare infatti della realizzazione di un'immagine idealizzata di Enea su modello della ritrattistica e dell'arte augustea.

---

<sup>924</sup> Si veda P. ZANKER, *Studien zu den Augustus-Porträt. I. Der Actium-Typus*, Göttingen 1973; ZANKER 1989, pp. 105 ss; D. BOSCHUNG, *Die Bildnisse des Augustus*, Berlin 1993. A causa del suo giovane aspetto si potrebbe pensare che il volto dell'eroe sia stato modellato su quello dei nipoti del *princeps* ma, al di là di una generica somiglianza, non si è trovato un valido confronto a sostegno di quest'idea. Si veda in generale a riguardo del problema dell'identificazione di Gaio e Lucio Cesare, A. GIULIANO, *s.v. Cesare, Gaio e Lucio*, in *EAA* II, 1959, pp. 521-523; K. FITTSCHEN, *s.v. Cesare, Gaio e Lucio*, in *EAA. II suppl.*, II, 1994, pp. 108-110. Studio critico con catalogo dei ritratti dei *iuvenes principatis* in J. POLLINI, *The portraiture of Gaius and Lucius Caesar*, New York 1987.

<sup>925</sup> Si ricordi a titolo esemplificativo CANCIANI 1981 a, p. 382, nn° 3, 11 e 13; KAHIL 1955, pp. 53 ss. e 66, nn° 11 e 16, tavv. IV e X.

<sup>926</sup> Si prenda in considerazione il frammento di *Flavia Solva*, l'affresco della scoperta di Polifemo, i quadri pompeiani con le scene dell'unione dell'eroe con Didone oppure il mosaico di Frampton con Enea che recide il ramo d'oro esposti nella tesi. *Infra*, pp. 157 ss., 193 ss., 388 ss. e 584 ss.

<sup>927</sup> L'immagine di Enea sarebbe stata realizzata prendendo a modello altre sue dell'arte greca del V sec. a.C. che lo propongono in qualità di eroe nella nudità idealizzata. STROCKA 2006, p. 284.

I tipi di pettinatura e di abbigliamento, quest'ultimi proprio del cittadino romano intento a compiere i riti religiosi, hanno un chiaro e immediato confronto con la statua di Augusto in qualità di sacrificante (o forse di pontefice massimo) proveniente dalla via Labicana di Roma<sup>928</sup> (fig. 107).

Infatti, è verosimile che si sia adottato il modello di Augusto sacrificante per rappresentare ancora una volta il mitico progenitore nella sua prima grande prova di devozione, oltre che per il padre anziano, anche verso gli dei con il salvataggio dei Penati dalla fine di Troia.

Ritrarre con queste fattezze l'antenato troiano nel culmine della sua più celebre e importante iconografia significherebbe rispondere a una precisa scelta ideologica che andava al di là di creare una sorta di somiglianza fisionomica dell'eroe troiano con il *princeps* e i suoi parenti in base alla loro leggendaria parentela.

L'altra figura, conservata dall'altezza dei fianchi fino alle caviglie, somiglia ad Anchise per la sua posizione seduta sulla spalla sinistra e per le dimensioni ridotte rispetto al naturale. Infine, si noti che le gambe sono disunite per esempio sull'altare di Cartagine (fig. 30) o in alcune immagini funerarie viste in precedenza: il rilievo delle due liberte Petronia Grata o di «*Intercisa 2*» oppure nel gruppo «Köln 1»<sup>929</sup>.

Tuttavia altri due elementi piuttosto significativi sembrano divergere rispetto alla sua tradizionale raffigurazione. Il primo è la mano sinistra posata sulle gambe a reggere un lembo della veste. Di solito è sempre impegnata a trattenere in grembo la cista dei Penati che, secondo elemento, sembra assente nel rilievo.

Infine, a questi si potrebbe aggiungere anche il tipo di abbigliamento della figura assisa. Anziché portare una lunga veste con sopra il mantello per coprire il capo, sembra indossare abiti femminili, forse una *palla* con *stola*. Tuttavia non se ne può essere certi e pertanto potrebbe trattarsi in realtà del consueto abbigliamento del padre di Enea.

Tuttavia, se si ritenesse che non ci si trovi dinanzi all'iconografia della fuga di Enea con i suoi cari e i Penati da Troia ma a un'altra simile scena di pietoso trasporto di un personaggio in difficoltà da parte di un altro, si potrebbe pensare alle immagini di *Amphinomos* e *Anapias* di Catane<sup>930</sup>.

---

<sup>928</sup> M. B. FELLETTI MAJ, *I ritratti. Museo Nazionale Romano*, Roma 1953, pp. 60 s.; M. HOFER, *Bildnis und Skulptur. Porträt*, in HEILMEYER (ed.), *Kaiser Augustus und die verlorene Republik* (Ausstellung, Berlin 1988), Mainz Am Rhein, 1988, pp. 323-324; G. SCARPATI, *N° 41. Statua di Augusto pontefice massimo*, in GASPARRI, PARIS 2013, p. 86.

<sup>929</sup> *Supra*, pp. 11 ss., 15 e 17; 136 ss.

<sup>930</sup> ARNOLD-BIUCCHI 1981, pp. 717-718; PERASSI 1994, pp. 59 ss.; FRANZONI 1995, pp. 212 ss. A riguardo delle raffigurazioni dei due giovani nelle monete catanesi si ricordi l'ipotesi della loro dipendenza da un gruppo statuario collocato nel «campo dei pietosi» in corrispondenza dove *Amphinomos* e *Anapias* erano morti o dove la lava si era arrestata cambiando direzione davanti alla loro azione caritatevole. S.

Il confronto con le monete che raffigurano, con uno schema simile a quello della fuga di Enea da Troia, i due giovani avevano portato in salvo i loro due genitori dall'eruzione dell'Etna<sup>931</sup>, fa escludere che la proposizione di questo episodio nel nostro rilievo.

Nelle prime emissioni monetali<sup>932</sup> (figg. 108 a-b), emesse tra la fine del III sec. a.C. e gli inizi del II sec. a.C., i due giovani, che si muovono in direzioni contrapposte trasportando sulla spalla sinistra i genitori, sono nudi a eccezione del mantello che svolazza dietro di loro.

La figura paterna, sostenuta dal trasportatore di sinistra per il gomito destro grazie al braccio sollevato, è ritratto a petto nudo con una veste che gli avvolge il ventre e i fianchi. Solleva il braccio sinistro impugnando un bastone puntato come le sue gambe verso il centro della scena. Al di là del

---

Mirone aveva ipotizzato che quelle di Sex. Pompeo riproducessero il gruppo bronzeo innalzato descritto dal poeta latino Claudiano<sup>930</sup> (IV-V sec. d.C., *Carm. min.* 17), mentre W. Fuchs ha ammesso la riproduzione delle statue in pietra secondo la testimonianza di Conone (*FGrHist* I, 26 F I). MIRONE 1916, pp. 232 s.; FUCHS 1973, p. 626. Per C. Perassi e C. Franzoni il rapporto tra i conii e il testo del poeta latino offre al contrario conferme dell'ipotesi di Mirone. Infatti, Claudiano descrive con precisione l'aspetto e, in particolare, i visi dei due ragazzi evidenziandone la loro disuguaglianza nell'assomigliare da parte di uno al padre che porta in salvo e dell'altro alla madre sulla sua spalla sinistra. A ciò si aggiungono, poi, anche le distinte direzioni imboccate dai due, il diverso modo di atteggiarsi dei genitori e di trasporto dei figli che risultano in perfetta sintonia con le rappresentazioni numismatiche. In pratica Claudiano avrebbe descritto gli originali catanesi in bronzo della metà del II sec. a.C. che si rivelano nelle monete catanesi per la postura inclinata, l'andatura ad ampia falcata e la posizione su un solo piano dei due giovani. PERASSI 1994, pp. 62 s.; FRANZONI 1995, pp. 217 ss. Di parere diverso è E. Giampiccolo che, evidenziando anche le differenze tra la descrizione del poeta e le immagini monetali e queste ultime stesse, osserva che le monete non rispecchino in realtà la supposta raffigurazione statuaria anche alla luce della mancanza di dati cronologici d'innalzamento del gruppo. Per questo ipotizza all'origine delle immagini numismatiche l'esistenza di diversi modelli iconografici, frutto dell'interesse della città e di coloro che promossero la coniazione delle monete desiderosi di celebrare attraverso l'episodio dei *pii fratres* la *pietas* di quei giovani per i genitori e la città Catane. GIAMPICCOLO 2010, pp. 74 s. Un'ulteriore rappresentazione di questo mitico episodio di Catane era offerta da un quadretto a rilievo a colonne del tempio di Cizico dedicato ad Apollonide dai figli Eumene II e Attalo II di Pergamo. FRANZONI 1995, pp. 211 s.

<sup>931</sup> Secondo Valerio Massimo (5, 4, 4) Amphinimos aveva trasportato il padre, mentre Anapias la madre. Sul mito e le fonti letterarie G. WISSOWA, s.v. *Amphinomis*, in *RE* I, 1894, cc. 1943-1944; MIRONE 1916, pp. 223 s.; ARNOLD-BIUCCHI 1981, pp. 717; FRANZONI 1995, pp. 209 ss.; R. BEDON, *Les pii fratres de Catane, Amphinomos et Anapis, chez Solin*, in *Acta classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis* XL-XLI, 2004-2005, pp. 339-354; GIAMPICCOLO 2010, pp. 71 s.

<sup>932</sup> MIRONE 1916, pp. 228 ss.; ARNOLD-BIUCCHI 1981, p. 717, nn° 1-2; PERASSI 1994, pp. 59 s.; FRANZONI 1995, pp. 212 s.; GIAMPICCOLO 2010, pp. 72 s.

fatto che avesse il capo velato o meno, la madre è trattenuta dal suo figlio con ambo le braccia alle gambe. Alza e allarga le braccia come per pregare.

Nelle successive monete di *M. Herennius*<sup>933</sup> (fine II sec. a.C., figg. 21 a-b) si segnala in particolare una certa diversificazione della postura della donna. Seduta sempre sulla spalla sinistra del figlio che la trattiene con entrambe le braccia come per appoggiarsela sopra, la donna allunga in avanti le gambe, avvolte nella veste, mentre si gira indietro e alza il braccio destro avvicinandolo al viso.

Anche il confronto con i conii di Sesto Pompeo<sup>934</sup> (42-36 a.C., fig. 109 b), caratterizzati da una diversa interpretazione della scena con le posture dei genitori e, soprattutto, l'inserimento del dio Nettuno tra le due coppie, mostra il modo differente di trasporto della madre. Infatti, questa è trattenuta dal suo figlio sulla spalla con ambo le mani che la stringono all'altezza delle ginocchia.

Gli esemplari di Marco Erennio sembrano aver fatto da modello alle monete di *Lucius Livineius Regulus*<sup>935</sup> (fig. 109 a), coniate per Ottaviano nel 42 a.C. probabilmente con la rappresentazione della coppia Enea e Anchise<sup>936</sup>.

Nel retro si vede solo la figura di un giovane che, fuggendo verso destra nudo, trasporta sulla spalla sinistra il genitore. In particolare la postura e l'atteggiamento dell'anziano padre troiano sembrano echeggiare ancora quelli della madre dei giovani catanesi. Infatti, mentre si volta indietro,

---

<sup>933</sup> CRAWFORD 1974, p. 317, s.v. 308, *M. Herenni*, nn° 1a e 1b. ARNOLD-BIUCCHI 1981, p. 717, n° 3; PERASSI 1994, pp. 64 ss.; FRANZONI 1995, pp. 213 s. Opinione divergente in I. BITTO, *M. Herennio, il mito eneico, la dea Herentas*, in M.CACCAMO CALTABIANO, D. CASTRIZIO, M. PUGLISI (edd.), *La tradizione iconica come fonte storica. Il ruolo della numismatica negli studi di iconografia*. Atti del I incontro di Studio del *Lexikon Iconographicum Numismaticae* (Messina 2003), (*Semata e Signa*, 1), Reggio Calabria 2004, pp. 385-398. Infatti, la studiosa sostiene l'ipotesi che le monete di Erennio riproducano Enea e Anchise in fuga da Troia. Il monetario fa rappresentare la fuga dei Troiani con il duplice scopo di contrapporsi alle accuse di *proditio Troiae* rivolte a Enea e, al contempo, di sfruttare la *pietas* dell'eroe all'origini di Roma come motivo di propaganda a sostegno degli Italici che nel corso del II-I sec. a.C. vedevano sottrarsi lo *status* di cittadini romani. A questi motivi si aggiungerebbe, infine, la relazione tra il nome *Herennius* e la dea osca *Herentas*, la Venere italica, cui due iscrizioni di un altare da Ercolano sembrano avallare, costituirebbe un legame speciale per la *gens Herennia* e gli eroi troiani-romani.

<sup>934</sup> MIRONE 1916, pp. 231 s.; ARNOLD-BIUCCHI 1981, pp. 717 s., n° 4; PERASSI 1994, pp. 78 s., fig. 16; FRANZONI 1995, pp. 214 ss.

<sup>935</sup> PERASSI 1994, pp. 82 ss., fig. 16; FRANZONI 1995, pp. 216 s.

<sup>936</sup> Dubbi su questa interpretazione in PERASSI 1994, pp. 83 s. Qui si ipotizza volontà non tanto di rappresentare l'eroe troiano con il padre o uno dei giovani catanesi con un genitore, ma piuttosto idealizzare la *pietas* di Ottaviano per Cesare vendicato nella battaglia di Filippi.

porta le braccia vicino al volto in un analogo gesto di preghiera visibile nei precedenti esempi della zecca catanese.

Dal breve *excursus* sulle monete siciliane con il mito di *Amphinomos* o *Anapias* di Catane non sembra di intravedere eventuali relazioni iconografiche con il nostro rilievo così da dovervi riconoscere la fuga di Enea da Troia.

A proposito dello schema utilizzato nel frammento del Louvre non si è in grado di stabilire con certezza se il suo gruppo appartenga a uno dei due raggruppamenti<sup>937</sup> nei quali si distinguono le immagini dei Troiani a causa della mancanza proprio della mano destra di Anchise che lo determina.

Se questa fosse stata poggiata sulla spalla destra, e quindi il frammento appartenesse al «gruppo A», darebbe una possibile spiegazione dell'ingrossamento visibile sull'arto dell'ipotetico Enea, costituendo, tra l'altro, un valido argomento qualora la figura assisa fosse priva effettivamente della cista dei *sacra*. In questo modo si sarebbe dato, infatti, un maggiore equilibrio all'ipotetico Anchise e alla composizione nel suo complesso.

Tuttavia non si può non pensare che l'ispessimento sulla spalla destra del giovane sia nient'altro che un rigonfiamento del lembo del mantello che, cadendo sull'arto, si addensa in una piega nel movimento di torsione verso destra della testa. Infatti, sembra in continuazione della falda destra che, scendendo dal capo, si allarga per il voltarsi indietro dell'ipotetico Enea.

Se così fosse, il frammento parigino sarebbe da comprendersi forse nel «gruppo B» ma, come già detto, l'assenza della cista in grembo alla figura seduta sembra non avvalorare questa possibilità. A ciò si aggiunge anche la posizione della testa del giovane che, posta all'altezza dell'anca destra della figura assisa, sarebbe stata forse d'ostacolo all'inserimento del braccio che altrimenti avrebbe dovuto compiere un movimento innaturale.

Infine si può ipotizzare che il frammento si ponga con un certo grado di probabilità tra gli esemplari del tipo II che documentano la disposizione delle teste di Enea e Anchise accostate<sup>938</sup> e, da ultimo, si trovassero nella stessa linea obliqua immaginaria che le congiungeva con quella di Ascanio. Infatti, la posizione seduta della figura di destra è dritta rispetto al proprio asse a differenza dei casi del tipo I che la mostrano inclinata o appena piegata per sovrapporre la testa di Anchise a quella del figlio.

Il frammento potrebbe proporre allora uno schema compositivo dettato dalla presenza o meno della cista dei Penati che avrebbe determinato in modo originale la raffigurazione delle due figure centrali dell'iconografia. La loro eventuale singolare disposizione sarebbe comprensibile forse soltanto nella visione globale dell'iconografia nella scena rappresentata nel fregio originario.

---

<sup>937</sup> Si veda il paragrafo relativo allo schema compositivo secondo Brüning, P. Noelke e A. Dardenay. *Supra*, pp. 132 ss.

<sup>938</sup> Si veda ancora il paragrafo sullo schema in relazione a quanto propone A. Dardenay. *Supra*, pp. 133 s.



Se il «il giovane togato e con il capo velato con una figura assisa sulla spalla sinistra» del Louvre fosse realmente Enea con Anchise privo della cista, si potrebbe immaginare per tanto diverse possibili ipotesi in relazione alla posizione ma anche alla natura dei *sacra* e della scena in base alle altre immagini note dell'iconografia.

La prima potrebbe prevedere che gli oggetti cultuali troiani fossero tenuti nella mano destra, non più conservata, della figura assisa che la sollevava forse in alto. Un esempio di una simile raffigurazione potrebbe essere offerto da uno scarabeo etrusco<sup>939</sup> (inizi V sec. a.C., fig. 17 b) che mostra unicamente Anchise con la cista sollevata dalla destra mentre siede sulla spalla destra di Enea che corre ad ampie falcate.

Se invece la figura assisa non portava i Penati in una cista che sollevava con la mano destra, gli dei patrii sarebbero stati forse nella mano destra del giovane alla maniera di Enea con il Palladio sulle monete di Cesare<sup>940</sup> (fig. 19 b). In coerenza con quest'eventualità si potrebbe pure presumere, però, che il giovane Enea trasportava proprio il Palladio e non la semplice cista dei Penati.

Eppure il verso di marcia del gruppo e anche la posizione del braccio del giovane fanno escludere questa possibilità. Sembra, infatti, che sia inverosimile a causa della direzione del movimento dell'eroe che altrimenti compierebbe un gesto innaturale, marciare verso destra, voltarsi indietro e portare sul palmo della mano il sacro simulacro. Per questi motivi si deve aggiungere che è più probabile come completamento del gruppo apparisse la figura di Ascanio come prevede il modello iconografico augusteo.

Allora, se entrambe le figure non trasportavano la cista ed è verosimile anche la presenza del giovane figlio dell'eroe, non si può non riflettere su altre due possibilità.

Infatti, sarebbe più logico forse che la cista fosse portata da Ascanio secondo un nuovo schema tutto da interpretare e comprendere oppure era del tutto assente, come in alcune raffigurazioni greche dell'arte arcaica e classica<sup>941</sup> per realizzare ancora una maggiore insolita ed eccezionale soluzione augustea da non scartare *a priori*.

A sostegno di quest'idea si potrebbe ricordare una delle prime proposizioni dell'iconografia di Enea in fuga con il padre sulla spalla sinistra da parte del giovane Ottaviano. In un aureo di L. Licinio Regolo (42 a.C., fig. 20 b) l'eroe troiano è in fuga nudo mentre porta in salvo il padre assiso sulla sua spalla e, apparentemente, senza la cista dei Penati<sup>942</sup>.

---

<sup>939</sup> *Supra*, pp. 49 s.

<sup>940</sup> *Supra*, pp. 55 s.

<sup>941</sup> *Supra*, pp. 35 ss.

<sup>942</sup> ZANKER 1989, p. 40, fig. 27 b.

Infine in tal caso si potrebbe immaginare che si sia di fronte a un caso analogo a quello del pannello con la scena di sacrificio della scrofa lavinate nell'*Ara pacis*<sup>943</sup> (fig. 417), ovvero si sia preferito in un rilievo con la fuga dei Troiani dalla patria raffigurare la personificazione delle divinità nazionali che sovrintendono all'evento.

Tuttavia, sebbene sempre in relazione con le altre testimonianze figurate della nostra scena, queste ipotesi cercano forse di dare una spiegazione dell'ipotetica assenza della cista oltremisura logica e coerente. Alcune spiegazioni possono sembrare affascinanti, altre improbabili alla luce della tradizione iconografica impostasi a partire proprio dall'età augustea e altre ancora oltremodo ingegnose.

Infatti, non si comprenderebbe il motivo per cui si sia scelto di caratterizzare Enea secondo i canoni dell'arte e dei principi della politica d'Augusto per poi modificare nel suo insieme l'iconografia più antica, duratura e importante del Principato con lo spostamento, o addirittura la rimozione, della cista dei Penati impoverendola così di significato e di valore ideologico.

Allora, non resta che pensare che il frammento presenti l'assenza della cista. La figura assisa sulla spalla del giovane identificabile in Anchise avrebbe tenuto la mano destra poggiata sulla spalla del suo trasportatore, magari nascosta dalla testa e dal velo di questi, oppure avesse solo con questa stessa mano destra, forse avanzata, la cista.

A ciò si dovrebbe aggiungere una verifica del rilievo per controllare la reale presenza della mano sinistra sulle gambe e se il marmo mostri altre eventuali tracce riconducibili al cofanetto dei *sacra* sul grembo della figura assisa.

Se così fosse il rilievo avrebbe rispettato l'iconografia dell'episodio rinnovandola solo nei tratti fisionomici di Enea e nell'abbigliamento dei Troiani in fuga. Questa innovazione sarebbe da intendersi verosimilmente con quanto P. Zanker<sup>944</sup> sottolinea a riguardo della predilezione di Augusto di farsi ritrarre togato e con il capo velato, ma anche in relazione con stile classicheggiante o arcaizzante dell'arte augustea per descrivere situazioni, valori e disposizioni della persona.

Infatti, il *princeps* voleva significare, già ben prima di assumere la carica di pontefice massimo come dimostrano i numerosi ritratti precedenti, la sua devozione religiosa attraverso l'espressione del volto assorto e nell'abbigliamento morigerato e tradizionale.

Alla dimostrazione di comportamenti osservanti i riti tradizionali contribuiva l'arte che, con la riscoperta dei canoni dell'esperienze artistiche precedenti, in particolare dell'età arcaica e classica, assegnava a pose, forme ed espressioni un preciso valore morale per esprimere gli ideali del Principato secondo uno stile ritenuto più aulico e confacente per la manifestazione artistica della politica riformatrice augustea.

---

<sup>943</sup> *Infra*, pp. 652 ss.

<sup>944</sup> ZANKER 1989, pp. 136 ss.

Allora, in tal senso assume significato particolarmente notevole il nostro rilievo nel quale potrebbero essere combinate l'età preistorica di Roma, le forme classiche dell'arte greca e romana e gli ideali augustei. L'antenato troiano che, fuggendo dalla terra natale, salva il padre con i Penati e da inizio così alla storia di Roma, il ritratto augusteo d'origine policletea e la toga romana indossata in modo da adempiere alle cerimonie liturgiche.

Per tanto almeno in questa ipotetica figura di Enea sembra concretizzarsi, in un modo nuovo e ancora di più idealizzato, l'eroe prefigurato da Augusto e dall'arte del suo tempo. In pratica in quest'immagine si manifesterebbe in modo tangibile quel rapporto circolare, illustrato da Zanker<sup>945</sup>, tra il mitico passato romano simboleggiato dagli eroi assunti come *exempla* e il presente/futuro nel quale il *princeps* è interprete esemplare per i suoi contemporanei e alle prossime generazioni.

Esempio dell'ammirevole condotta di Augusto che andava emulata è, ancora secondo Zanker<sup>946</sup>, la particolare cura prestata al culto di Vesta una volta assunto il pontificato massimo. Quando alle cerimonie liturgiche davanti al tempio di Vesta, eretto nella sua casa del Palatino, non solo Augusto si atteneva alla prescrizione sacra secondo cui il *pontifex maximus* doveva risiedere nella *regia*, ma soprattutto rievoca l'eroica impresa di Enea che aveva salvato i Penati o il Palladio conservati, secondo la tradizione, nell'*aedes* del foro<sup>947</sup>.

In questo modo si creava consapevolmente un eco costante del motivo politico incentrato sul salvataggio dello Stato da parte di Ottaviano Augusto che nell'arte trovava la sua perpetua cassa di risonanza attraverso l'iconografia della fuga di Enea, Anchise e Ascanio che salvano i Penati dalla distruzione di Troia<sup>948</sup>.

---

<sup>945</sup> ZANKER 1989, pp. 215 ss.

<sup>946</sup> *IBIDEM*, pp. 210 s.

<sup>947</sup> E. PARIBENI, s.v. *Palladio*, in *EAA* V, 1963, p. 893; G. CARRETTONI, s.v. *Vesta*, in *EAA* VII, 1966, p. 1148.

<sup>948</sup> In risposta a una mia email al direttore del Dipartimento di Antichità del Museo del Louvre di Parigi, il 4 febbraio 2014 L. Laugier ha scritto che il frammento è molto problematico per quanto riguarda il soggetto e la datazione e che i due togati non sarebbe adatti per un gruppo di Enea e Anchise.

## SINTESI

L'iconografia di Enea, Anchise e Ascanio che fuggono da Troia portando in salvo i *sacra* è documentata da sedici esempi ascrivibili all'ambito privato e attestati in gran parte nella sfera funeraria con tredici documenti. Di conseguenza si contano soprattutto statue-rilievi (otto) e rilievi funerari (cinque). Al contrario si conosce un unico esempio per la pittura e il mosaico dell'ambito domestico. Infine a questi si dovrebbe aggiungere anche la statuetta in terracotta proveniente da una *domus* pompeiana e afferente alla sfera domestico-religiosa<sup>949</sup>.

Tra i tredici esemplari funerari ben dieci (sono stati scoperti tra la *Germania inferior*, la *Germania superior* e la *Pannonia* (cartine 1-2)). In queste regioni spiccano le città di *Colonia Claudia ara Agrippinensium* (Köln), con ben quattro documenti, e *Intercisa*, con due. Sono le città con la maggiore attestazione dell'iconografia privata assieme a Pompei, dove si conoscono altri due esempi domestici oltre a quelli già citati.

La cronologia della documentazione funeraria determina quella di maggiore attestazione dell'immagine nei nostri ambiti. La metà degli esemplari esaminati conosciuti si colloca nel II-III sec. d.C., mentre nel I sec. e nel III-IV sec. d.C. risulta documentata sporadicamente.

Inoltre, si è visto come l'iconografia della fuga di Enea sia inclusa anche in due casi, la c.d. «Parodia» e l'esemplare di Acqui, in cicli figurati appartenenti ai due diversi contesti d'appartenenza. Nel primo a un fregio pittorico di una *domus* pompeiana con corteo marino, in cui appare anche la figura teriomorfa di Romolo *tropaiophoros*; l'altro in un altare funerario di *Aquae Termae* decorato anche dalle fatiche di Ercole.

Stando alle notizie delle scoperte in tutti gli altri esempi, sembra che il gruppo dei tre Troiani costituisse un monumento isolato. Questo vale anche per il gruppo «Köln 2» che è esibito ancora oggi sull'edicola funeraria di *L. Pobliscus* nel Römisch-Germanische Museum della città.

Abbiamo avuto modo di osservare quanto la reiterazione dell'iconografia nell'ambiente privato in svariati forme, schemi e generi artistici e secondo finalità individuali abbia depoliticizzato l'immagine, come ha già scritto P. Zanker<sup>950</sup>.

È chiaro questo valore nel caso della c.d. «Parodia», soprattutto qualora essa rivelasse messaggi di auspicio di felicità e benessere per la famiglia e la casa in relazione non solo con l'immagine di Romolo *tropaiophoros*, con cui avrebbe costituito la coppia di Lari latini e romani secondo le

---

<sup>949</sup> Si aggiungono a questo esemplare i frammenti di altre due simili statuette pompeiane. Tuttavia non si conoscono informazioni sulla loro provenienza. Da ultimo sono citati in DARDENAY 2010, pp. 211-212; DARDENAY 2012 b, p. 229, nn° E69-E70.

<sup>950</sup> ZANKER 2002, pp. 80 e 86.

spiegazioni di A. Carandini<sup>951</sup>, ma soprattutto con il tiaso marino che fiancheggiava i fondatori di Roma in ciclo pittorico.

Tale possibilità potrebbe essere rafforzata dalla statuetta fittile della Casa di *M. Gavius Rufus*. Posta accanto ad altre statuette di divinità, di Augusto e di ulteriori rappresentanti giulio-claudii in una nicchia usata come larario nel peristilio domestico, la sua funzione primaria sarebbe stata verosimilmente di protezione della famiglia che l'ospitava nel suo sacello privato.

Entrambe le immagini così definite possono essere percepite verosimilmente non molto differenti da come l'arte e di conseguenza la politica augustea avevano proposto in ambito pubblico l'iconografia della fuga.

Enea è assimilato attraverso le fattezze, funzione o soltanto posizione a un lare domestico come nella grande nicchia del foro di Augusto. È l'antenato che garantisce la prosperità con la sua condotta pietosa e rispettosa dei disegni divini. È un esempio per il cittadino romano che a lui si può rivolgere per avere protezione e intercessione presso gli dei.

La devozione filiale emerge apertamente, invece, soprattutto nel rilievo dell'altare di Acqui Terme<sup>952</sup>, il secondo esemplare inserito all'interno di un ciclo d'immagini mitologiche con Eracle. Il legame esistente tra i tre personaggi, nei quali si potevano immedesimare le due defunte, è evidenziato dal loro stringersi assieme. Questa rappresentazione più serrata è favorita non solo dal ristretto campo del rilievo ma anche dallo schema iconografico adottato. Infatti, Anchise poggia la mano destra sulla spalla di Enea che afferra al polso con presa salda Ascanio che gli sta più vicino rispetto agli altri casi.

Tuttavia, per quanto riguarda gli esemplari funerari provinciali delle aree frontaliere, datati tra il II sec. e il III sec. d.C., oltre al significato di *pietas* verso il defunto, non si può escludere la volontà di dichiarare anche la fedeltà all'Impero e, soprattutto, l'appartenenza al mondo di Roma<sup>953</sup>.

Questa possibilità non meraviglierebbe soprattutto se gli ipotetici committenti fossero stati legionari, impegnati nella stabilizzazione delle frontiere imperiali tra il Reno e il Danubio, e mercanti romani, che intrattenevano affari nelle aree di confine. Infatti, entrambi avrebbero potuto immaginarsi simili al mitico fondatore grazie alla comune missione civilizzatrice in terre sconosciute e lontane sotto le insegne di Roma<sup>954</sup>.

Infine, tra il III e il IV sec. d.C. l'immagine è ancora popolare nell'ambito privato come mostra il mosaico di Cartagine. Qui la si può ammirare associata a un cavallo in un pannello del pavimento

---

<sup>951</sup> CARANDINI 2003, pp. 199-200.

<sup>952</sup> ZANKER 2002, p. 80; CADARIO 2001, p. 167.

<sup>953</sup> Prima ammissione di questo significato in BRÜNING 1894, p. 55.

<sup>954</sup> Sulla falsariga di quanto ipotizzato in DARDENAY 2001, p. 49 a riguardo della pittura a rilievo di Strasbourg.

dell'*oecus* della «*maison des chevaux*» appartenuta probabilmente a un sostenitore della fazione circense degli azzurri. La fuga da Troia di Enea, Anchise e Ascanio ha perduto totalmente la sua valenza politica e sembra evocare forse il nome del cavallo, a seconda che si volesse fare riferimento a uno dei tre personaggi o alla partenza, all'indole o alle origini troiane dell'animale<sup>955</sup>. In caso contrario, in relazione anche con le altre celebri iconografie rappresentate nel mosaico, la fuga degli antenati romani potrebbe essere una testimonianza di quel patrimonio letterario e artistico frutto della *paideia* del committente similmente ad altre scene musive, per esempio il ciclo di Low Ham o i pannelli con caccia di Enea e Didone diffusi tra Grecia, Turchia e Siria.

Allora, nel corso dei quattro secoli dell'età imperiale l'iconografia della fuga di Enea da Troia per salvare i suoi cari e i Penati troiani ha acquisito nell'adozione dei privati svariate sfumature per esprimere particolari e più specifici messaggi.

Era passata, in pratica, dall'essere emblema di un gruppo ristretto, la *gens Iulia*, a simbolo di Stato sotto il Principato. Dopo essere stata imbevuta dei principi politici augustei, era diventata però un *medium* privato destinato ad appartenere a ogni Romano.

Il cittadino può manifestare con l'immagine innanzitutto la *pietas* per gli dei e gli uomini attraverso il suo primo significato, ma anche altri sentimenti e pensieri più personali che possono essere talvolta in sintonia con il suo originario uso e significato politico.

---

<sup>955</sup> *Aeneas*, SALOMONSON 1965, pp. 85-86 e 101; *fugitivus* o *profugus*, DARDENAY 2010, p. 206; DARDENAY 2012 b p. 40.

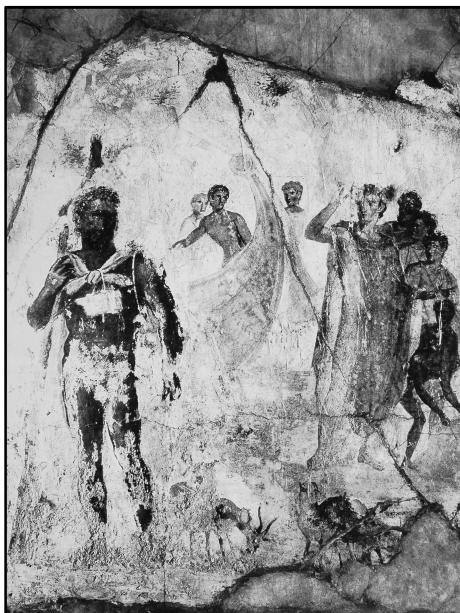
## CAPITOLO II. I TROIANI SCOPRONO POLIFEMO

DOCUMENTI

AMBITO DOMESTICO

*Pittura*

### L'affresco della Casa del Laocoonte a Pompei (6 14, 28. 33)



(BRAGANTINI 1994, p. 359, fig. 23)

Napoli, Museo Archeologico Nazionale; inv. 111211.

Da Pompei 6 14, 28. 33: parete nord del *tablinum* (k) della Casa del Laocoonte.

H. 1,23 m; largh. 0,84 m.

Già al momento della scoperta l'affresco era danneggiato nei lati superiore e inferiore. Sulla sua superficie sono visibili diverse fratture nella parte superiore sinistra e centrale. I colori della parte sinistra e inferiore sono evanescenti. Perduto ?

Il quadro era collocato entro un'edicola di una struttura architettonica che scandiva la parete. Sopra erano disposte figure bacchiche raffigurate fino alla vita come affacciate da una finestra o un'apertura della parete. La parte superiore era di colore rosso.

A sinistra, in primo piano, in un paesaggio roccioso dinanzi a una spiaggia è stante Polifemo, riconoscibile dall'occhio senza pupilla. Indossa soltanto un mantello di pelle di leone annodato sul petto, su cui si vede pendere una siringa, e si regge con la mano destra a una grossa clava appoggiata sulla spalla destra. Ai suoi piedi un gregge di capre e montoni bruca l'erba.

In secondo piano, al centro e a destra, vicino a un'imbarcazione dalla prua ricurva approdata sulla spiaggia è un gruppo di uomini. Sono forse i Troiani capeggiati da Enea vestito soltanto di una clamide allacciata sulla spalla destra. Davanti a loro l'eroe solleva il braccio destro in segno di

stupore o di attenzione alla vista di Polifemo. A destra uno dei suoi compagni, forse nudo, si abbassa per sciogliere la gomina della nave, mentre gli altri si guardano sorpresi o atterriti e si volgono verso l'imbarcazione per salirvi a bordo dove già si trovano due o tre.

Età flavia. Tardo III stile o IV stile pompeiano.

SIMON 2009 a, p. 37, n° 208; HODSKE 2007, pp. 247-248, n° 341, tav. 162, figg. 1-2; CADARIO 2007, pp. 56-58, fig. 4; STROCKA 2006, pp. 290-291, fig. 18; TOUCHEFEU-MEYNIER 1997, p. 1016, n° 52; SAMPAOLO 1995, pp. 867-868, n° 39; BRAGANTINI 1994, pp. 358-359, nn° 22-23; SIMON 1991, p. 241; CANCIANI 1981 a, p. 393, n° 208; GALINSKY 1969, fig. 24; SCHEFOLD 1957, p. 135; RIZZO 1930, p. 17, fig. 7; REINACH 1922, p. 172, fig. 9; SOGLIANO 1880, pp. 123-124, n° 603; MAU 1878, p. 196; MAU 1876, p. 53; SOGLIANO 1865, pp. 148-149, tav. V.



## ANALISI

### *Storia degli studi*

La prima interpretazione dell'affresco è stata per merito di A. Sogliano<sup>956</sup> che, già nel 1865, vi aveva riconosciuto l'avvistamento del ciclope Polifemo e la fuga atterrita di Enea e dei suoi compagni secondo il racconto di Virgilio.

Poco dopo A. Mau<sup>957</sup> non aveva accolto l'interpretazione di Sogliano in assenza di Anchise e Ascanio oppure di Achemenide, il compagno di Ulisse lasciato nella terra dei Ciclopi. Allora l'archeologo tedesco proponeva l'episodio omerico della fuga di Ulisse, il personaggio che capeggia il gruppo a destra, dopo l'accecamento del mostruoso ciclope<sup>958</sup>.

Nel 1930, nel saggio *L'Eneide e l'arte antica* nel *Bollettino dell'associazione internazionale per gli studi mediterranei*, G. E. Rizzo<sup>959</sup> ha negato qualsiasi possibile relazione tra il poema virgiliano e la pittura evidenziandone la notevole differenza. Infatti, oltre che per l'assenza di Achemenide, la scena rappresenterebbe secondo lui più lo sbarco che una frenetica ripartenza di un gruppo di uomini.

A ciò si dovrebbe aggiungere, secondo Rizzo, che il ritratto di Polifemo non richiama per niente il terribile aspetto tratteggiato da Omero e, soprattutto, da Virgilio che lo raccontano come un orribile mostro antropofago colpito nel suo unico occhio dalla cecità infertagli da Ulisse.

Appare semmai simile alla descrizione che ne avevano fatto, tra gli altri, Teocrito<sup>960</sup> e Ovidio<sup>961</sup> nel cantare l'amore del Ciclope per Galatea. In tal senso assume un chiaro significato la zampogna che gli pende sul petto. Polifemo è immaginato quindi in qualità di pastore-cantore con le sue pecore al pascolo che è afflitto da pene amorose secondo la poesia bucolica ellenistica.

Più tardi K. Schefold<sup>962</sup> in *Die Wände Pompejis* (Berlin 1957) ha adottato, al contrario, la prima interpretazione di Sogliano senza obiezioni e ulteriori spiegazioni in riferimento alle due ipotesi<sup>963</sup>.

Poi, nel 1984, N. Horsfall ha compreso l'affresco nel suo saggio *Aspects of Virgilian Influence in Roman Life*, in occasione del convegno mondiale a duemila anni dalla morte di Virgilio nel 1984, per esaminare i rapporti tra il poema di Virgilio e soprattutto l'arte pompeiana. Secondo Horsfall non si deve intravedere nella scena una dipendenza artistica dall'*Eneide* per come il ciclope è stato

---

<sup>956</sup> SOGLIANO 1875, pp. 148 s.; SOGLIANO 1880, pp. 123-124, n° 603.

<sup>957</sup> MAU 1876, p. 53; MAU 1878, p. 196.

<sup>958</sup> L'episodio di Ulisse nella terra dei Ciclopi in HOM., *Od.* 9, 170 ss.

<sup>959</sup> RIZZO 1930, p. 17.

<sup>960</sup> THEOC., *Idyll.* 11, 7 ss.

<sup>961</sup> OV., *Met.* 13, 756 ss.

<sup>962</sup> SCHEFOLD 1957, p. 135.

<sup>963</sup> Lo stessa posizione è assunta in GALINSKY 1969, pp. 29 s.

raffigurato: non è accecato, non soffre ed è inconsapevole dei forestieri che l'osservano alle sue spalle. È semplicemente rappresentato nella sua natura idealizzata di pastore che porta al pascolo al gregge<sup>964</sup>.

Pochi anni dopo G. F. La Torre<sup>965</sup> menziona l'affresco con Polifemo e «forse Ulisse» in un contributo sulla Casa del Laocoonte e sul III stile pompeiano, all'interno dei *Quaderni dell'Istituto di Archeologia della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università di Messina* del 1988, senza affrontare i problemi interpretativi.

Ancora sotto forma dubitativa ma in favore dell'identificazione di Enea al cospetto del figlio di Poseidone è incluso nel *LIMC* sotto le voci di *Aineias*<sup>966</sup> e *Polyphemos*<sup>967</sup> e in *PPM* nella descrizione della *domus* del Laocoonte (6, 14.28) dove campeggiava nel tablino<sup>968</sup>.

Più convinta è invece la sua inclusione nella serie di affreschi pompeiani con soggetto Enea da parte di V. M. Strocka<sup>969</sup> in *Aeneas, nicht Alexander. Zur Ikonographie des römischen Helden in der pompejischen Wandmalerei. Mit zwei Anhängen zur Aeneas-Ikonographie außerhalb der Wandmalerei* nel *JDI* 2006. Infatti, studiando le immagini dell'eroe troiano nella città vesuviana, l'archeologo tedesco rileva come anche in questo esemplare Enea mostrerebbe un aspetto analogo a quello visibile in altri quadri.

Infine, in «*Signum periturae Troiae*». *Gli "altri Laocoonti" nella pittura romana* del 2007 incentrato sulle raffigurazioni di Laocoonte a Pompei, M. Cadario ha mostrato quanto sia verosimile l'interpretazione della nostra immagine accettata dalla maggior parte degli studiosi.

A nostro parere quest'ultimo studio risulta decisivo per la comprensione della scena raffigurata perché spiega come l'artista sia arrivato alla realizzazione di un episodio mitologico di recente creazione e senza modelli precedenti, come la scoperta di Polifemo da parte di Enea e dei Troiani.

### *Il mito*

Nel terzo libro dell'*Eneide* Virgilio racconta per bocca di Enea<sup>970</sup> l'incontro con il ciclope Polifemo durante il banchetto offertogli da Didone a Cartagine. È un episodio del mito che non conosce altre versioni.

---

<sup>964</sup> HORSFALL 1984, p. 54.

<sup>965</sup> LA TORRE 1988, p. 79, tav. XXVII, fig. 3.

<sup>966</sup> CANCIANI 1981 a, p. 393, n° 208.

<sup>967</sup> TOUCHEFEU-MEYNIER 1997, p. 1016, n° 52.

<sup>968</sup> BRAGANTINI 1994, pp. 347-348, nn° 22-23. Similmente anche in SAMPAOLO 1995, p. 868, n° 39.

<sup>969</sup> STROCKA 2006, pp. 290 s.

<sup>970</sup> WÖRNER 1884-1886 a, c. 171. VERG., *Aen.* 3, 448-691.

Dopo aver schivato i pericoli rappresentati da Scilla e Cariddi nel braccio di mare tra l'Italia e la Trinacria, come aveva loro suggerito Eleno<sup>971</sup>, i Troiani erano approdati in Sicilia, dove trascorsero la notte nascosti nei boschi. Di mattina apparve a loro un uomo impaurito e dall'aspetto malandato in cerca d'aiuto. Subito gli esuli riconobbero in lui uno dei Greci che avevano combattuto a Troia e a loro volta erano identificati attraverso le loro armi dardanie.

Ciò nonostante e pur ammettendo la sua nazionalità lo sventurato supplicava di essere portato via da lì. Il padre Anchise offriva allora il suo aiuto senza indugio rassicurandolo. Costui, sentitosi confortato, si presentò come Achemenide d'Itaca e compagno di Ulisse<sup>972</sup> e iniziò a raccontare la sua storia.

Polifemo, il mostruoso figlio di Poseidone, era stato accecato da Ulisse per vendicare la morte di due compagni uccisi e mangiati dall'abominevole creatura. Nel corso della fuga dalla grotta, dimora del mostro, era stato dimenticato in quella terra inospitale dal suo signore e dai compagni. Era ormai da tre lune che si nascondeva tra la boscaglia e rifugi selvatici per scampare gli spaventosi abitanti di quel luogo.

Al termine del racconto di Achemenide ecco spuntare dalla vetta del monte l'enorme Polifemo che portava le sue pecore lanute al pascolo verso il lido guidandosi con un grosso pino sradicato. Sceso nella spiaggia, entrò in mare, dove l'acqua è già profonda, per pulire l'occhio dal sangue.

In quegli istanti, mentre proseguiva nella sua immersione, il Ciclope si era accorto però della presenza dei Troiani che, atterriti, stavano riprendendo il largo con il povero compagno di Ulisse. Allora Polifemo iniziò a ricorrere la flotta troiana levando grida e attirando così gli altri Ciclopi che affollarono subito la spiaggia. Precipitati ancora di più nel terrore, i Troiani proseguivano frenetici le manovre per prendere vento, finché Borea li portò oltre Tapso.

### *Osservazioni*

In generale si può accogliere lo studio di Cadario<sup>973</sup> secondo cui l'affresco di Polifemo e dei Troiani si tratti di una libera interpretazione del passo virgiliano elaborata da un artista che aveva voluto concentrarsi sull'avvistamento dell'incredibile creatura cui segue la reazione atterrita di Enea e dei suoi che fuggono repentinamente, come allude la figura del marinaio chinato a sciogliere una gomina della nave<sup>974</sup>.

---

<sup>971</sup> VERG., *Aen.* 3, 414-432.

<sup>972</sup> VERG., *Aen.* 3, 612-613.

<sup>973</sup> CADARIO 2007, pp. 56 ss.

<sup>974</sup> VERG., *Aen.* 3, 655-668. Inoltre l'imbarcazione, elemento derivato dal mondo eroico, avrebbe dovuto contribuire a creare quell'atmosfera di prodigio: un gruppo di uomini che sbarca in una terra sconosciuta e si imbatte in un *monstrum*. La nave, forse di quella di Odisseo, ricorre anche in due affreschi campani, uno

Per tali motivi non si osservano gli altri due protagonisti dell'episodio Achemenide, il compagno di Ulisse abbandonato nella terra dei Ciclopi, e Anchise, che prestò prontamente soccorso allo sventurato nonostante l'ostilità dei due popoli. A ciò si aggiunge la descrizione fisica di Polifemo che è differente da quella terribile che tratteggiata da Virgilio e la tradizione omerica<sup>975</sup>.

Infatti, in questo sforzo creativo è stata adottata l'immagine del gigante più diffusa nella pittura pompeiana che lo differenzia dalla descrizione fattane dal poeta augusteo. Essa richiama, per l'appunto, quella «bucolica» sorta nell'ambito della poesia pastorale di età ellenistica<sup>976</sup> che canta l'amore non corrisposto del ciclope per Galatea<sup>977</sup> (figg. 111-112). Questi è presentato, per l'appunto, simile a un pastore circondato dal suo gregge che cerca con la *syrix*, nel quadro ben visibile sul suo petto, di ammaliare la sua amata<sup>978</sup>. In più gli è stato aggiunto il pino divelto che gli fa da bastone, come racconta Virgilio, per la discesa verso la spiaggia<sup>979</sup>.

---

dalla villa di Agrippa Postumo a Boscoreale e uno dalla Casa di *Sacerdos Amandus* a Pompei (1, 7, 7), nei quali Polifemo cerca di sedurre con il suo canto Galatea. CADARIO 2007, pp. 56 ss. Si veda per gli affreschi citati SAMPAOLO 1990, pp. 596-600, nn° 14-17; TOUCHEFEU-MEYNIER 1997, p. 1017, nn° 55-56; GHIOTTO 2000, pp. 31 s.; GHEDINI 2010, p. 271.

<sup>975</sup> CADARIO 2007, p. 58. Sulla versione virgiliana in confronto con quella omerica FLORES 1988 a, pp. 164 ss.

<sup>976</sup> Si veda TOUCHEFEU-MEYNIER 1997, pp. 1011-1012; GHIOTTO 2000, pp. 29-30; GHEDINI 2010, pp. 270-271. Già in Omero Polifemo è presentato però come un pastore impegnato nella mungitura delle sue pecore. FLORES 1988 a, p. 166.

<sup>977</sup> In generale ARIAS 1965, p. 278; TOUCHEFEU-MEYNIER 1997, pp. 1016-1017, nn° 53, 55-56, 58 e 65. Studio dettagliato degli schemi iconografici in GHIOTTO 2000, pp. 31-35. In GHEDINI 2010, pp. 271-273 studio in riferimento alle relazioni tra pittura e poesia ovidiana.

<sup>978</sup> CADARIO 2007, pp. 56 ss. Nell'arte antica sono numerose le raffigurazioni di Polifemo soprattutto in relazione con l'*Odissea*. La più frequente è quindi il celebre episodio del suo accecamento da parte dell'eroe di Itaca. Altre lo mostrano mentre riceve una coppa di vino dal suo ospite oppure cerca di impedirne la fuga dal suo antro o afflitto da pene amorose per Galatea o ne assiste seduto la fuga. ARIAS 1965, pp. 276-278; TOUCHEFEU-MEYNIER 1997, pp. 1012 ss. Si veda anche i saggi B. ANDREAE, *L'immagine di Ulisse nell'arte greca*, pp. 44-51; C. WEBER-LEHMAN, *Ulisse nella tomba dell'Orco II a Tarquinia*, pp. 160-173; G. ALVINO, *Il IX libro dell'Odissea: l'offerta della coppa di vino. Il gruppo fittile di Colle Cesarano e il gruppo scultoreo di Efeso*; M. R. SANZI DI MINO, "L'uomo ricco di astuzie raccontami, o Musa" (*Odissea I, 1*). *Il complesso di statue fittili del ninfeo di Tortoreto*, pp. 210-219; C. PARISI PRESICCE, *Il gruppo di Polifemo nel Museo Capitolino*, pp. 220-229; L. BACCHIELLI, *Ulisse nelle pitture della tomba di Asgafa el Abiar in Cirenaica*, pp. 230-236, in B. ANDREAE, C. PARISI PRESICCE (edd.), *Ulisse. Il mito e la memoria* (catalogo mostra, Roma 1996), Roma 1996.

<sup>979</sup> VERG., *Aen.* 3, 659.

Ciò nonostante si deve ancora rilevare che il gruppo di uomini alle spalle di Polifemo non porta nessun attributo che li caratterizzi come Troiani o come qualunque altro popolo.

Soltanto lo stupore misto a orrore visibile nel loro volto e soprattutto del personaggio in primo piano, il loro capo, sommato allo scioglimento della corda che tiene la loro nave sulla spiaggia fa propendere nell'identificarli negli esuli guidati da Anchise ed Enea e rifugiatesi durante il loro viaggio verso il *Latium* nella terra dei Ciclopi per trascorrervi la notte.

M. Cadario<sup>980</sup> spiega questa indefinitezza degli uomini che assistono alla manifestazione del Ciclope che porta al pascolo il suo gregge vicino alla loro imbarcazione con la dipendenza dell'affresco da un modello pittorico che non dovette tenere in considerazione il poema virgiliano.

L'*Eneide* con le altre e parallele tradizioni letterarie in voga nel I sec. d.C. avrebbe ispirato, allora, soltanto la diffusione dei temi troiani nell'arte senza però condizionare la creazione di immagini che si sarebbero formate e avrebbero continuato a diffondersi in modo autonomo.

In questo caso era di primaria importanza per l'artista e per il suo committente la facilità d'identificazione e comprensione della scena, come avviene per noi senza particolare impegno o studio letterario.

Tuttavia è giusto ricordare che l'affresco s'inserisce in serie di immagini di dubbia interpretazione ma spesso attribuite al mito di Enea, come F. Canciani<sup>981</sup> fa nel *LIMC*, e di recente assegnati all'eroe troiano da V. M. Strocka con più convincimento.

Infatti, Strocka<sup>982</sup> sostiene che Enea in questo quadro, come in altri appare, è raffigurato come un eroe nudo con clamide e spada secondo un alto linguaggio classico che, adottato nella prima età imperiale, risaliva all'arte greca del V sec. a.C. ed era valido anche per la sua raffigurazione.

Come si è accennato a riguardo del rilievo di *Flavia Solva* con l'ipotetica scena di separazione da Creusa e si farà più anche relativamente agli affreschi che mostrerebbero l'eroe troiano al cospetto della Sibilla di Marpeessos, Enea indossa il mantello in numerosi documenti romani anche di chiara lettura, per esempio la fuga o gli episodi cartaginesi per descriverlo come un generale romano, quando lo porta sopra l'armatura, o come un eroe-amante che se ne disfa, dopo aver abbandonato la spada, visibile nella scena dell'unione con Didone.

Negli esempi incerti, che sono per lo più affreschi pompeiani che rappresentano episodi del suo viaggio o della guerra contro i Rutuli, sembra che si voglia caratterizzare l'eroe troiano soprattutto in qualità di viaggiatore errante oppure d'eroe idealizzato che si appresta alla battaglia.

Tra questi ultimi sembra rientrare anche il nostro in cui è presente forse la volontà di descrivere Enea secondo la nostra prima opzione, cioè come viaggiatore. Il suo eventuale modello di base

---

<sup>980</sup> CADARIO 2007, p. 96.

<sup>981</sup> CANCIANI 1981 a, pp. 393 s.

<sup>982</sup> STROCKA 2006, p. 284.

potrebbe essere stato l'iconografia di Hermes-Mercurio<sup>983</sup> privata dai due attributi principali del dio, il petaso e il caduceo, oppure quella stessa dell'eroe senza l'armatura completa.

Nelle tre raffigurazioni greche<sup>984</sup> citate da Strocka<sup>985</sup> a sostegno della sua ipotesi si deve notare a ogni modo che Enea mostra un chiaro carattere guerresco.

Infatti, la metopa del Partenone (fig. 12 a) con l'immagine della fuga da Troia<sup>986</sup>, un'anfora apula<sup>987</sup> (IV sec. a.C., fig. 106 a), uno *skyphos* conservato a Boston (fig. 106 b) o il frammento cratera a calice<sup>988</sup> (V sec. a.C., fig. 107 b) lo presentano nel corso del ratto di Elena simile a un eroe nudo che indossa il mantello e regge le sue armi.

Nel primo caso, barbato, porta uno scudo a sinistra e una spada a destra mentre precede il padre, che gli si appoggia a una spalla, e segue il figlio. Nel secondo è descritto come un giovane guerriero con lancia, spada e scudo all'interno di un *naiskos* mentre il padre Anchise gli consegna una benda. Nel terzo, Enea, riconoscibile grazie a un'iscrizione, è ritratto verosimilmente nel viaggio di Paride-Alessandro a Sparta per rapire Elena mentre, oltre che al petaso sul capo, ha due lance nella mano destra<sup>989</sup>.

Al di là della caratterizzazione dell'eroe troiano, la sistemazione dell'affresco nella parte settentrionale del tablino della *domus* è priva forse di un preciso significato programmatico, ma non si può escludere il desiderio di ostentare un certo grado di cultura letteraria da parte della committenza. Inoltre, ciò avrebbe permesso di esercitarsi in un gioco di citazioni letterarie attraverso la quadreria della casa che avrebbe avuto un ulteriore speciale stimolo nel quadro della morte di Laocoonte dell'atrio.

L'incontro dei Troiani con Polifemo rispecchia, secondo Cadario<sup>990</sup>, un certo gusto per i temi mitologici spaventosi che l'accosta alla morte violenta di Laocoonte assalito da due *monstra* marini riprodotta nell'atrio della casa. Infine l'appartenenza di entrambi gli avvenimenti al racconto di

---

<sup>983</sup> G. SIEBERT, s.v. *Hermes*, in *LIMC* V, 1990, pp. 285-387; E. SIMON, G. BAUCHHENS, s.v. *Mercurius*, in *LIMC* VI, 1992, pp. 500-554.

<sup>984</sup> CINCIANI 1981 a, pp. 382 e 390, nn° 3, 13 e 156.

<sup>985</sup> STROCKA 2006, p. 284, nota 36.

<sup>986</sup> CINCIANI 1981 a, pp. 390, n° 156.

<sup>987</sup> *IBIDEM*, p. 382, n° 3; KAHIL 1955, p. 66, n° 16, tav. X.

<sup>988</sup> CINCIANI 1981 a, p. 382, n° 13.

<sup>989</sup> Esistono anche varianti dell'episodio nelle quali Enea può indossare infatti una corta veste oppure imbraccia anche uno scudo o cavalca un cavallo. *IBIDEM*, pp. 382 s., nn° 11-12 e 14-17; KAHIL 1955, pp. 53, 61, 66 s., 168 s., nn° 11-12, 15, 23, 128, tavv. III, fig. 3; IV-V e IX, figg. 1-2; XIX.

<sup>990</sup> CADARIO 2007, p. 61.

Enea a Didone costituisce un ulteriore argomento per una derivazione dal poema virgiliano di almeno due soggetti della pinacoteca della *domus*.

*La Casa del Laocoonte (6 14, 28-30)*

Fino al 62 d.C., anno in cui un terremoto colpì la città di Pompei, la Casa del Laocoonte<sup>991</sup> (6 14, 28-30) si presentava come un'abitazione ad atrio tuscanico con un piano sopraelevato al numero 30 della via di Stabia (fig. 113).

Le *fauces* (e), poste a est, erano fiancheggiate da due cubicoli (d, f) aperti sul grande atrio (a) come il tablino (k) a ovest. Forse anche il locale (c), aperto ora al numero 28 della via e includente la stanza (b), era collegato all'atrio attraverso un passaggio del muro meridionale<sup>992</sup>.

In uno spazio a nord-ovest dell'atrio, in prossimità del tablino, si trovava il vano scala (i) per l'accesso al piano superiore. Inoltre, dal tablino si poteva accedere attraverso uno stretto corridoio (o) verso occidente ad altri ambienti ubicati a sud e in particolare al triclinio (m)<sup>993</sup>.

In generale a questa fase va riferito l'apparato decorativo superstite inquadrabile in gran parte al tardo III stile pompeiano<sup>994</sup>.

Dopo il 62 d.C. l'abitazione è stata sottoposta a profondi lavori di manutenzione e di riqualificazione che hanno trasformato l'uso e la fruizione dei suoi vani. Infatti, nel complesso della Casa del Laocoonte, di cui si è descritta solo una parte dell'originaria planimetria, vale a dire quella orientale, è stata installata una serie di attività artigianali e commerciali soprattutto nella parte occidentale del complesso abitativo.

Innanzitutto, a est la soglia del cubicolo (d) sull'atrio è stata murata per creare l'accesso a un'abitazione che doveva articolarsi al piano superiore. Al contempo è stato aperto l'ingresso (28) sulla strada per l'installazione di una *caupona*<sup>995</sup>.

L'area nord-orientale dell'abitazione<sup>996</sup> affacciata sull'atrio è ora un grande ambiente (g), aperto al numero 31 della via di Stabia e dotato di un bancone e destinato verosimilmente al commercio dei prodotti dell'installazione artigianale, sebbene sembri che i lavori al suo interno non siano stati portati a compimento.

---

<sup>991</sup> LA TORRE 1988, pp. 74 ss.; BRAGANTINI 1994, pp. 341 ss.

<sup>992</sup> LA TORRE 1988, pp. 74, 76 e 81.

<sup>993</sup> *IBIDEM*, pp. 76 e 81.

<sup>994</sup> *IBIDEM*, pp. 74 ss.; BRAGANTINI 1994, p. 341.

<sup>995</sup> LA TORRE 1988, pp. 74, 76 e 81.

<sup>996</sup> *IBIDEM*, pp. 76 ss.

Inoltre, vano delle scale (i) immette inoltre anche in un altro (q) che si apre su un'area di passaggio tra il panificio, realizzato nella parte occidentale della casa e aperto al 33 del vicolo di Mercurio, e una stalla per asini (h), aperta al numero 32 del vicolo di Mercurio.

Infine il lato orientale del tablino (k), affacciato sull'atrio (fig. 115) è stato chiuso parzialmente con l'inserimento di due pilastri che creano come due passaggi che quasi suggeriscono l'entrata nel piccolo viridario (l) oppure nel corridoio (o).

Gli interventi più importanti riguardano però la parte occidentale della *domus* dov'è impiantata l'attività di un *pistrinum* con l'ingresso al numero 33<sup>997</sup>.

Dal corridoio (o), comunicante con il tablino, si può andare ancora verso il vano (n) che immette nell'ambiente (m). Quest'ultimo non è più il triclinio domestico ma è destinato ora a fungere da laboratorio. Oppure si può accedere a ovest dove si trova la panetteria con le macine per il grano e il forno (r). A quest'ultimo ambiente si collega a sua volta un piccolo alloggio (t) con camera da letto (v) e latrina (u).

A riguardo dell'apparato decorativo del complesso abitativo si deve ricordare che la sua prima sistemazione risale in realtà all'età repubblicana, come emerge dall'impluvio in coccio pesto e dai pavimenti in lavapesta con tessere di pietra bianca e nera dell'atrio tuscanico, delle *fauces* e del cubicolo (d). In quest'ultimo ambiente si conservano, inoltre, tracce del I stile pompeiano sulla parete settentrionale. Al tardo III stile è attribuibile, invece, la parte restante della decorazione domestica<sup>998</sup>.

Al centro della parete nord della *taberna lusoria*<sup>999</sup> al 28 (c) campeggiava un quadretto con Venere pescatrice<sup>1000</sup> (fig. 117). Ai suoi lati vi erano altri due, uno dei quali ha conservato l'incisione preliminare dell'affresco con soggetti Mercurio, riconoscibile dal petaso, e Dioniso, appoggiato a un pilastro, in compagnia di un erote (fig. 118). Nella parete opposta stava invece Polifemo, seduto su uno scoglio, e un amorino che, a cavallo di un delfino, gli porge un dittico, missiva amorosa di Galatea<sup>1001</sup> (fig. 119). Infine, in quella occidentale un quadretto con due amorini che giocano con un grappolo d'uva e un cane (fig. 120).

---

<sup>997</sup> LA TORRE 1988, pp. 76 e 80 s.

<sup>998</sup> *IBIDEM*, pp. 74 ss.; BRAGANTINI 1994, p. 341.

<sup>999</sup> Segnalata ai viandanti da un tabella con un *fritillus* affiancato da due coppie di falli era decorata secondo il IV stile pompeiano. LA TORRE 1988, pp. 74 ss.; BRAGANTINI 1994, pp. 343 ss.

<sup>1000</sup> Soggetto documentato soltanto nella pittura e a Pompei. SCHMIDT 1997, p. 213, nn° 222-223. Per una completa visione degli esemplari pompeiani si veda la voce *Pescatrice* in BRAGANTINI *ET ALII* 1992, p. 717.

<sup>1001</sup> È un affresco documentato con lo stesso schema iconografico nelle città vesuviane in altre tre casi, nel triclinio dell'abitazione 5 2 e nel cubicolo della Casa di *M. Lucretius* (9 3, 5) a Pompei e in un'altra a Ercolano. Si ripete con alcune varianti forse anche in un rilievo della seconda metà del I sec. d.C. conservato



Entrando, poi, nella casa vera e propria si vede spiccare sulla parete meridionale dell'atrio tuscanico (a)<sup>1002</sup>, il grande affresco con Laocoonte e uno dei suoi figli assaliti dai serpenti marini inviati da Giunone all'interno di un'edicola fiancheggiata da prospettive architettoniche (figg. 121 a-b). In un cubicolo limitrofo<sup>1003</sup> (d) era visibile un quadretto con un'altra Afrodite pescatrice con amorini e una scena di banchetto (fig. 122).

Nella parete nord del tablino<sup>1004</sup> (f, fig. 116) era il nostro quadro con la scena con Polifemo e forse i Troiani che si stanno imbarcando di nuovo sulla loro nave. Quest'ambiente era collegato a un giardino<sup>1005</sup> adiacente (l). Nella parete orientale era un larario domestico a forma di tempietto e caratterizzato da conchiglia dipinta (fig. 123), mentre in quella meridionale una nicchia. Sui muri perimetrali correva una decorazione di carattere naturalistico con piante, volatili e padiglioni.

Infine, sulla parete nord del triclinio (m) si trovava anche un quadretto raffigurante Apollo, oppure una musa, con la lira in compagnia di un'altra figura femminile non meglio identificata<sup>1006</sup>.

#### *La pinacoteca della Casa del Laocoonte tra prodigi, mare e amore*

Da quel poco che si conserva nella pinacoteca della casa è difficile cogliere un omogeneo programma unitario figurato destinato a veicolare messaggi puntuali e compiuti secondo una precisa volontà da parte della committenza e rivolto agli ospiti.

In generale, possiamo vedere alcuni quadri di carattere monoscenico o monotematico con uno (Laocoonte) o due protagonisti che sono in relazione tra loro (Polifemo e i Troiani, Apollo/musa con lira e un altro personaggio femminile) e un'azione conclusa in sé. Fa eccezione l'affresco con triclinio che presenta quattro figure. Si aggiunge a questi pannelli la decorazione «a giardino» del viridario.

Allora si ha l'impressione di essere proprio davanti a una disordinata galleria di scene mitologiche priva di messaggi politici o morali che, come dice P. Zanker<sup>1007</sup>, doveva rappresentare soltanto leggende e stimolare la fantasia degli osservatori a giochi di associazioni letterarie oppure più personali con l'identificazione e la contrapposizione di sé e della propria esistenza con i

---

a Villa Albani a Roma e nel lacerto di un mosaico del II sec. d.C. proveniente da un complesso termale di Parigi. GHIOTTO 2000, pp. 35 s.

<sup>1002</sup> LA TORRE 1988, pp. 77 s.; BRAGANTINI 1994, pp. 351 ss.

<sup>1003</sup> LA TORRE 1988, pp. 77 s.; BRAGANTINI 1994, pp. 355 ss.

<sup>1004</sup> LA TORRE 1988, pp. 79 s.; BRAGANTINI 1994, pp. 357 s.

<sup>1005</sup> LA TORRE 1988, p. 80; BRAGANTINI 1994, pp. 358 ss.

<sup>1006</sup> LA TORRE 1988, pp. 77 s.; BRAGANTINI 1994, p. 362.

<sup>1007</sup> ZANKER 2002, pp. 116 ss.

personaggi e gli episodi ritratti. Di conseguenza unicamente a livello esteriore è possibile trovare un collegamento che le raccordava e le metteva in comunicazione tra loro.

Immergendoci in questa dimensione di osservazione, sebbene parziale e del tutto estranea alla sensibilità romana e in particolare di un pompeiano del I sec. d.C. in visita alla Casa del Laocoonte, emergono due linee guida. Una per ogni parte del complesso dell'6 14, 28-30 e un'altra come cornice che comprende in generale la decorazione parietale delle botteghe e della *domus*.

Entrando nella casa si trova subito una prima direttrice che, com'è stato già osservato da ultimo da M. Cadario<sup>1008</sup>, era incentrata forse sulla presentazione di celebri *prodigia* del mito. Tra questi rientrano chiaramente l'assalto mortale subito da Laocoonte all'improvviso da parte di due *mostra* o l'inaspettato avvistamento di Polifemo che porta al pascolo le sue pecore, entrambi raccontati nell'*Eneide*.

Si deve dire però che la presenza di solo due temi mitologici è una prova alquanto limitata anche se verosimile per questa possibilità e non fanno essere così tanto convinti della sussistenza di una prospettiva epico-letteraria particolarmente diffusa nella casa.

Tuttavia Si poteva avvertire in questi affreschi, soprattutto nel primo, una raccomandazione sulla condotta morale: non ostacolare i disegni divini come aveva fatto il sacerdote troiano e fare come Enea. Non appena si avverte un pericolo o si palesa una minacciosa distrazione sulla propria rotta, riprendere celermente il mare per proseguire la missione che gli dei hanno deliberato.

L'appartenenza a due ambienti distinti, seppure propri del quartiere pubblico della casa, e la distanza che intercorre fra i due quadri potrebbe escludere una simile lettura. Infatti, una comune comprensione di queste immagini potrebbe essere stata impegnativa dal punto di vista concettuale da renderla impraticabile.

Inoltre P. Zanker<sup>1009</sup> nota che l'insegnamento etico mediante un programma pittorico interno alla casa era escluso dalle intenzioni originarie degli apparati decorativi delle *domus* pompeiane. Nelle pareti domestiche si sarebbe preferito piuttosto mettere in scena un mondo figurato che invitava a godersi della vita e a dedicarsi agli svaghi letterari e artistici a imitazione dello stile di vita sostenuto nelle dimore aristocratiche romane.

In un'ulteriore lettura, allargando lo sguardo alla decorazione dell'attuale *caupona* con Venere pescatrice in compagnia di eroti e del Ciclope che riceve un distico da un erote messaggero di Galatea, si potrebbe individuare un'ulteriore interpretazione, un complessivo programma a carattere amoroso.

A questo potrebbe non essere stato del tutto estraneo anche il quadro con Polifemo e i Troiani. La caratterizzazione del Ciclope come pastore-poeta e l'espressione malinconica del suo volto,

---

<sup>1008</sup> CADARIO 2007, p. 61.

<sup>1009</sup> ZANKER 2002, pp. 115 e 118 ss.

causa dell'amore non corrisposto, lo possano fare associare a questo tema. E anche l'affresco dell'atrio con Laocoonte che lotta per liberarsi dalle spire dei due mostri potrebbe far pensare in qualche modo a una delle possibili spiegazioni note su questo mito.

Laocoonte e i suoi figli erano stati assaliti da serpenti perché Apollo *Thymbraios* aveva voluto punire il sacerdote troiano a causa della sua condotta. Infatti, questi aveva deciso di sposarsi e di avere figli nonostante l'avvertimento del dio<sup>1010</sup>.

Un'ipotetica cornice che conteneva assieme gran parte di queste raffigurazioni potrebbe essere offerto, inoltre, dal contesto naturale e paesaggistico che in ognuna appare costante.

Infatti l'ambiente marino prevale nei riquadri mitologici conservati. Innanzitutto nel nostro con la spiaggia dove si svolge l'incontro tra Polifemo e gli esuli troiani ma anche nell'affresco di Laocoonte, sebbene non sia visibile. Questi è assalito appunto dai due serpenti provenienti dal mare<sup>1011</sup> nel corso di un sacrificio al dio Nettuno<sup>1012</sup>, di cui è sacerdote nell'*Eneide*, nella spiaggia davanti alle mura di Troia.

Ad essi si aggiungono l'evidente contesto marittimo della Venere pescatrice e del Polifemo innamorato. Legati al mare per i loro natali<sup>1013</sup>, entrambi sono seduti su uno scoglio su acque pescose o solcate da un delfino che porta sul grembo l'erote messaggero d'amore per conto di Galatea.

Infine, in sintonia con questo interesse per il mare sembra, la conchiglia di rivestimento della parete di fondo del larario domestico ubicato a est del giardino. Infatti si potrebbe interpretarla come un ulteriore richiamo al legame del proprietario con il mare oppure con il culto di Venere. La

---

<sup>1010</sup> HYG., *fab.* 135. Secondo altri, come Euforione o Bacchilide, fu ucciso per empietà assieme ai figli dopo che si era unito con la moglie davanti al simulacro di Apollo. SIMON 1992, p. 197.

<sup>1011</sup> «*Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla ad alta / horresco referens immensis oribus angues / incumbunt pelago pariterque ad litora tendunt: / pectora quorum inter fluctus arrecta iubaeque / sanguineae superant undas, pars cetera pontum / pone legit sinuatque immensa volumine terga. Fit sonitus spumante salo*». VERG., *Aen.* 2, 203-209. Compiuta la loro macabra missione, i draghi gemelli strisciarono via per trovare riparo ai piedi della statua di Minerva *Tritonia* nella rocca troiana. VERG., *Aen.* 2, 225-227.

<sup>1012</sup> Secondo Virgilio «*ductus Neptuno*» (*Aen.* 2, 201) che riprenderebbe il poeta ellenistico Euforione (III sec. a.C.). Nella letteratura greca Laocoonte è sacerdote di Apollo *Thymbraios*. E. SIMON, s.v. *Laocoonte*, in *EV III*, 1987, p. 113; SIMON 1992 pp. 196 s.; W. A. MAHARAM, s.v. *Laokoon*, in *DNP* 6, 1999, c. 1135. M. FANTUZZI, s.v. [3] *Euphorion*, in *DNP* 4, 1998, cc. 266-267.

<sup>1013</sup> SCHMIDT 1997, pp. 192 ss.; PIRENNE-DELFORGE 1996, cc. 838-843; TOUCHEFEU-MEYNIER, 1997, p. 1011.

dea, patrona di Pompei e madre di Enea, era nata dalla schiuma marina e, per questo, spesso era ritratta nell'elemento acquatico trasportata su una valva<sup>1014</sup>.

Oltre che la scena di banchetto del cubicolo (d), rimangono estranei rispetto a quest'ambientazione il quadro con Dioniso ed Ermes e con Apollo (o una Musa) in compagnia di una figura femminile nell'ambiente trasformato in bottega (c).

Certo sembra però che la decorazione naturalistica rientrasse tra gli interessi del proprietario della casa che aveva affrescato la casa prima del terremoto del 62 a.C.

Il piccolo giardino interno (l), davanti cui è la parete che ospitava il nostro quadro e in cui spiccava il larario con la grande conchiglia, era stato decorato in piena coerenza con la sua funzione: piante fiorite popolate da uccelli e padiglioni per la sosta delle persone scandivano il suo perimetro.

Il viridario avrebbe potuto rappresentare, al di là delle sue modeste dimensioni, un prestigioso e ricco giardino allestito all'interno della *domus* che imitava quelli delle grandi ville suburbane della *nobilitas romana*, per alludere un presunto *status* sociale particolarmente elevato della famiglia proprietaria<sup>1015</sup>. Infatti, avrebbe potuto significare che i suoi proprietari erano nelle condizioni economiche per ritirarsi in spazi appropriati, come i giardini, dove riposarsi dalle, improbabili, fatiche politiche e cercare piacere e svago secondo i principi dell'epicureismo<sup>1016</sup>.

Dunque, in ultima analisi, all'interno della quadreria della Casa del Laocoonte si sarebbe potuto cogliere, tra i tanti possibili messaggi, un invito ad abbandonare ogni preoccupazione del quotidiano e per gli ammonimenti divini fuori dalla porta (Laocoonte) e di assistere (Troiani), alle pene d'amore di un famoso personaggio del mito e a improvvisi prodigi della natura (Polifemo) o a prendere parte a una fortunata battuta di pesca (Venere) tutto sotto il governo della patrona cittadina.

Si poteva creare in pratica una sorta di condivisione o di confronto di azioni e di sentimenti per niente fuori dall'ordinario ed esclusivi di dei o di uomini tra gli abitanti della casa e i protagonisti

---

<sup>1014</sup> Per esempio in due mosaici policromi oppure in affreschi di Pompei in cui si ritrae la nascita di Venere. SCHMIDT 1997, p. 219, nn° 307-309. In qualità di Venere *Pelagia* siede in una conchiglia portata da eroti o affiancata da creature marine su alcuni mosaici africani. *IBIDEM*, p. 220, nn° 312 e 314-318. Nei rilievi di due sarcofagi in Vaticano e a Roma è adagiata nella conchiglia trasportata da tritoni. *IBIDEM*, p. 221, nn° 320-321. A volte si tratta di un elemento che decora lo sfondo della sua raffigurazione come «*Venus pudica*» come in una pasta vitrea di Berlin. SCHMIDT 1997, p. 205, n° 125.

<sup>1015</sup> P. ZANKER, *Pompei. Società, immagini urbane e forme dell'abitare*, Torino 1993, pp. 21-30.

<sup>1016</sup> A. WALLACE-HADRILL, *Horti and Hellenization*, in E. LA ROCCA, M. CIMA (edd.), *Horti romani*. Atti del convegno internazionale (Roma 1995), Roma 1998, pp. 1-13.

delle scene raffigurate con il fine di sublimare la vita attraverso la presenza dei quadri mitologici negli spazi domestici.

Tuttavia, al di là di queste osservazioni di carattere generale, la storia edilizia e decorativa della Casa del Laocoonte fa dubitare che i proprietari del periodo posteriore al 62 d.C. abbiano nutrito un qualche desiderio consolatorio o a suscitare giochi letterari e ammaestrare secondo principi morali i loro ospiti mediante l'apparato figurato.

Infatti, la contemporanea installazione di attività commerciali all'interno del complesso, che hanno modificato e ridotto la capacità abitativa dei suoi spazi, si spiegherebbe forse, come ipotizza La Torre<sup>1017</sup>, con un cambio di tenore di vita domestica o dell'ingresso di un nuovo nucleo familiare. Gli ultimi abitanti della casa avevano forse come interesse centrale il mondo degli affari, in particolare la produzione del pane e probabilmente l'affitto o la vendita del piccolo alloggio creato al piano superiore<sup>1018</sup> più che la promozione e la condivisione di alti valori sociali e religiosi.

Se la casa avesse continuato a funzionare però come nel passato e un'altra normale abitazione vi fosse stata, nonostante la creazione di esercizi commerciali e artigianali nei suoi ambiente, si potrebbe immaginare che i due più importanti quadri mitologici inseriti nelle strutture del tardo III stile avrebbero funto quasi da sfondo, in qualità di immagini che propongono i temi particolarmente popolari e rilevanti della storia di Roma (gli dei e i miti connessi con Troia e i Troiani), ai riti sociali che si svolgeva tra i signori residenti e i loro ospiti.

L'accesso diretto da un ambiente domestico di carattere «pubblico» come il tablino, dove campeggiava l'affresco dell'avvistamento di Polifemo, al *pistrinum* si potrebbe spiegare, in linea del tutto ipotetica, con la distribuzione di pane nel corso delle *salutationes* dei *clientes*<sup>1019</sup>.

Nella nuova costruzione, composta di spazi abitativi e commerciali, l'immagine di Polifemo e dei Troiani in qualità di episodio mitologico inscenato in un contesto naturale, che lo pone in relazione idealmente soprattutto con il giardino accanto, si sarebbe potuto concepire con la fantasia mescolata alla letteratura anche in un collegamento con i laboratori del panificio nei vani limitrofi.

Allora, potrebbe intercorrere un ipotetico collegamento tra il mondo reale fatto di lavoro e vita vissuta e quello più lontano e immateriale del mito ponendo quest'ultimo sotto gli occhi delle persone per vagheggiare che, nonostante i problemi e le difficoltà dell'esistenza umana, la felicità era a portata di mano<sup>1020</sup>.

---

<sup>1017</sup> LA TORRE 1988, p. 81.

<sup>1018</sup> *IBIDEM*, p. 81.

<sup>1019</sup> ZACCARIA RUGGIU 1995, p. 389.

<sup>1020</sup> ZANKER 2002, p. 129.

In questa prospettiva sarebbe stato possibile da parte degli osservatori di passaggio nel tablino immedesimarsi nel gruppo di Troiani che assiste all'apparizione di Polifemo sulla spiaggia siciliana come gli spettatori nel quadro della morte di Laocoonte ubicato nell'atrio.

Allora, in sintonia con l'identificazione tra protagonisti del quadro e osservatori, non sarebbero così privo di significato il perdurare del nostro quadro nel tablino dov'erano di passaggio gli ospiti della casa. Questi potevano rimanere sorpresi, al pari di Enea al cospetto di Polifemo, davanti alla presunta potenza che la famiglia domiciliata nella Casa del Laocoonte poteva trasmettere attraverso gli archivi e i forzieri custoditi in quell'ambiente essenziale nella vita sociale di una *domus*.

Infatti, lo scenario dell'approdo nella Trinacria dominata dal vulcano Etna che, come racconta Virgilio<sup>1021</sup>, con rimbombi, nuvole nere, volute di lava incandescente nel cielo ed eruzioni aveva spaventato i Troiani prima dell'incontro del Ciclope, e i vani dove si macinava il grano e si cuoceva il pane nel forno della panetteria.

In pratica si sarebbe potuto instaurare un'insolita contrapposizione tra prodigi della natura, il gigantesco e mostruoso figlio di Poseidone, e dell'industria umana, le macine e il forno del *pistrinum*.

Tuttavia, in seguito ai lavori di ristrutturazione posteriori al 62 a.C., il nostro quadro si trova in prossimità della zona di confine tra due settori che sembrano ben distinti, l'area abitativa, cioè il nucleo che potrebbe aver continuato a funzionare da *domus*, e la panetteria, il quartiere periferico.

A questo punto è chiaro che le nostre proposte sono soltanto alcune delle tante possibili letture che forse il vecchio o il nuovo padrone di casa o un visitatore più o meno acculturato e attento poteva attribuire al nostro affresco singolarmente o assieme agli altri affreschi della *domus*, pensando alla sua stanza di appartenenza oppure anche il contesto abitativo circostante.

Secondo La Torre<sup>1022</sup>, il profondo snaturamento della Casa del Laocoonte, causato dalle modifiche di carattere industriale promosse dal suo ultimo proprietario, è stato tale forse da trasformare la destinazione originaria di casa signorile. Incentrata un tempo sull'atrio tuscanico, è diventata ora una struttura residenziale più modesta che sarebbe potuta essere affitta o venduta in quel tempo in cui a Pompei scarseggiavano gli alloggi a causa dei danni provocati dal terremoto del 62 d.C.

Ciò significherebbe che i lavori di restauro e di conversione del complesso originario avrebbero determinato anche una diversa fruizione dell'apparato decorativo e, in particolare, della nostra immagine.

Infatti, sembra che in realtà il tablino da luogo deputato a conservare e a ostentare la memoria e la ricchezza della casa sia passato a essere semplicemente un luogo di collegamento tra i due settori

---

<sup>1021</sup> VERG., *Aen.* 3, 571-582.

<sup>1022</sup> LA TORRE 1988, p. 81.

creati negli ultimi anni di Pompei. Da questo momento si configura di fatto come un luogo di passaggio obbligato tra le due aere comunicanti attraverso il corridoio (o) perdendo probabilmente tutto il suo valore politico-sociale.

Se così fosse stato veramente, è chiaro che l'apparato decorativo nel suo insieme e anche i singoli affreschi avevano smarrito i loro originari significati caricandosi magari di nuovi secondo lo *status* sociale dei nuovi abitanti e dei frequentatori della *domus*, tra i quali lavoratori di umile condizione sociale del *pistrinum*, ma anche in base all'eventuale nuova destinazione degli spazi.

In questa prospettiva le immagini della *caupona*, che mostrano la Venere pescatrice, eroti, Mercurio e Dioniso, Polifemo e l'erote messaggero di Galatea possono apparire in sintonia pure con la destinazione commerciale. Avrebbero potuto invitare i clienti a godersi la permanenza nei locali (c, d) senza farsi turbare dai problemi della vita.

Invece, se il tablino era diventato un ambiente secondario, cioè era passato da luogo cardine della vita sociale e familiare della Casa del Laocoonte, come fa pensare la parziale chiusura del lato orientale e l'accesso diretto al forno, anche i suoi quadri avrebbero mutato significato tanto per i nuovi (o vecchi) proprietari quanto per gli ospiti. Le immagini del tablino sarebbero apparse, perciò, forse di scarso interesse oppure un mero retaggio del recente passato dell'abitazione comprese probabilmente soltanto nella loro singolare e più superficiale apparenza.

Sembra che si possa ricavare questa stessa considerazione anche con il metodo impiegato da M. Grahame per comprendere quali spazi fossero aperti all'accoglienza di numerosi visitatori per i riti sociali domestici o destinati a una fruizione più ristretta nel quadro del problema della gestione pubblica o privata della casa romana<sup>1023</sup>. La Casa del Fauno, su cui è il suo studio, è un esempio che si presta meglio della nostra. Infatti, presenta una molteplicità di ambienti e contesti e una maggiore articolazione spaziale delle sue stanze incentrate intorno a sei punti focali, tra i quali due atrii e due peristili, che scandivano i ritmi della vita domestica in modo più vario e rilevante rispetto alla piccola Casa del Laocoonte, dotata di un singolo atrio e senza un peristilio.

Innanzitutto, si osserva che gli ipotetici ambienti-nodi<sup>1024</sup> della Casa del Laocoonte sono l'atrio (a) (4,83), il *pistrinum* (p) (4,66), il vano (t) (3,16), il tablino (k) (2,53) e l'ambiente (n) (2,33). Non rientra di poco in questa categoria il corridoio (o) che si ferma a 1,99 punti.

Al contrario per quanto riguarda la *RA* risaltano gli alti valori appartenenti soprattutto all'ambienti trasformati in locali commerciali o industriali<sup>1025</sup>. Sono il *cubiculum* (f), la bottega (g), entrambi con 0,1372 di *RA*, il corridoio (o) (01437), il *pistrinum* (p) (01633), il *tablinum* (k)

---

<sup>1023</sup> GRAHAME 1997, pp. 150 ss.

<sup>1024</sup> Si veda la tabella 3, p. 868

<sup>1025</sup> Si veda la tabella 2 sulla fruibilità della *domus*, p. 867.

(0,1764) e il vano (q) (0,1895). Invece l'atrio (a) è tra quelli meno accessibili (0,3006) tra i quali il primo è l'ambiente triclinare (m) diventato laboratorio del panificio con 0,3594 punti.

Allora, sembra che l'atrio, ancora dopo il terremoto del 62 d.C., abbia continuato a volgere il suo ruolo nelle relazioni e nella vita nella casa. È l'ambiente che controlla l'accesso con il secondo numero maggiore di vani interni, ben cinque, ma allo stesso tempo è poco accessibile nella sistemazione finale dell'abitazione. Per questi motivi si può considerare soltanto l'atrio tra tutti gli spazi domestici originari della Casa del Laocoonte l'unico vero e proprio ambiente-nodo. Appare dunque un luogo ancora riservato ma forse non più destinato all'accoglienza dei *clientes*.

Nell'ultima fase di frequentazione della dimora più frenetico era il movimento intorno al *pistrinum*. Dotato di un accesso autonomo, intratteneva soprattutto varie relazioni interne con gli altri vani limitrofi e comunicanti.

Una possibile spiegazione può essere immaginata non solo dall'esistenza di un piccolo alloggio (t) per i suoi lavoratori e delle stalla per asini (h) aperti su quest'ambiente, ma anche forse dalla necessità di rifornire di pane le botteghe della via di Stabia che offrivano da mangiare alla loro clientela attraverso i passaggi interni.

In tal senso probabilmente trovano un chiarimento, dunque, i valori non molto differenti del tablino con l'affresco di Polifemo con i Troiani. Infatti, si configura come il quarto ambiente più accessibile (RA, 0,1764) e che opera un importante controllo su quelli limitrofi (2,53) dell'intera residenza-*pistrinum*. Questo dato assume ancora maggiore significato soprattutto se lo si lega a quelli simili del corridoio (o), suo sbocco nella panetteria.

Questa evidenza appare come una verosimile conferma del ruolo secondario assunto dal tablino assunto negli ultimi anni della casa. In assenza di altri argomenti che lo definiscano in modo più chiaro, si può forse spiegare il tablino come un puro luogo di cerniera e di passaggio tra due realtà differenti, come proposto in precedenza, oppure un ambiente ormai dipendente del panificio.

Qualora fosse corretta la prima eventualità, i settori collegati dal tablino erano uno incentrato intorno all'atrio, che sarebbe da immaginarsi forse come una sorte di corte che dava accesso ad attività economiche di diverso genere, tra cui la panetteria, e settore residenziale che si articolava al piano superiore raggiungibile dal vano (i). L'altro verteva invece sul *pistrinum* aperto sul vicolo di Mercurio che aveva assorbito nella sua sfera di dominio anche il *triclinium* della casa originaria. In questo modo e assieme alla trasformazione di alcuni vani del lato della via di Stabia in locali commerciali il complesso abitativo aveva perduto, quindi, il suo aspetto di pregio.

La persistenza del passaggio (o) tra il forno e il nostro vano potrebbe rientrare in questo sviluppo edilizio interno della Casa del Laocoonte così da far includere però il tablino anche nel settore industriale. La parziale chiusura del lato affacciato sull'atrio attraverso l'inserimento di pilastri che incorniciano due ingressi laterali sembra ammettere questa possibilità. Il tablino è ora, dunque, un



luogo di transito che determina attraverso i due imbocchi l'accesso verso i laboratori del panificio oppure il giardino.

Considerato che esercizi produttivi e commerciali sono la realtà sociale che occupa in pratica l'intera superficie del piano terra della casa sembrerebbe strano inoltre che il tablino abbia continuato a svolgere il suo ruolo socio-politico nella vita del complesso del numero 30 della via di Stabia, mentre gli altri spazi più prossimi avevano subito uno stravolgimento funzionale per essere adattati alle nuove esigenze dei proprietari.

La Casa del Laocoonte non sembrerebbe più una vera e propria casa e in tal senso apparirebbe sensata anche una trasformazione d'uso del tablino. Questo fatto non può non aver avuto ripercussioni nella fruizione delle pitture che decoravano le sue pareti.

Se è il tablino era un luogo di transito soprattutto del personale del panificio e, in misura più limitata, che di abitanti di ceto sociale non meglio inquadrabile, è verosimile il quadro dei Troiani che fuggono alla vista del ciclope Polifemo sia stata soltanto un'immagine evocativa il passato della casa e le gallerie di immagini di case più prestigiose ancora esistenti a Pompei.

### CAPITOLO III. ENEA E DIDONE

DOCUMENTI

L'INCONTRO DI ENEA E DIDONE

AMBITO DOMESTICO

*Pittura*

**L'affresco della Casa del Bracciale d'oro a Pompei (6 17, 42-44)**



(MORENO 2004, p. 350, fig. 496)

Napoli, Museo Nazionale; inv. 111476.

Pompei 6 17, 42-44, Casa del Bracciale d'oro: parete sud del *triclinium* (20).

H. 1,29 m, largh. 1,05 m. misure senza cornice, h. 1,29 m, largh. 1,05 m.

Il quadro è stato ricostruito da numerosi frammenti che lasciano alcune lacune senza pregiudicarne la visione. È delimitato da una doppia cornice di colore rosso bruno rosso chiaro. Un ulteriore linea di colore bianco lo delimita all'esterno.

In primo piano, a destra, appare una figura maschile di giovane aspetto da identificarsi in Alessandro o Enea. Stante e in posizione frontale, è caratterizzato da capelli ricci scarmigliati e soprattutto dalla nudità eroica. Porta un mantello rosso scuro allacciato intorno al collo che gli cade lungo le spalle e si regge con la mano destra a una lancia e poggia la sinistra all'elsa dorata di una spada allacciata al fianco.

L'eroe volge intensamente lo sguardo alla sua sinistra verso una figura femminile. Alle sue spalle, a sinistra, è un'altra figura maschile. Questi è un guerriero che indossa indumenti orientali: sul capo porta un copricapo giallo, che ne fa vedere solo gli occhi e il naso, una corta tunica,

pantaloni attillati e calzari. Inoltre tiene una lancia nella mano destra e uno scudo tondo e decorato da una maschera gorgonica al braccio sinistro.

A destra una figura femminile, forse Roxane, Statira oppure Didone, è raffigurata in atteggiamento di riposo. In posizione frontale e stante con la gamba sinistra incrociata davanti alla destra, si appoggia a un pilastro con il gomito sinistro e tiene la mano destra aderente al fianco. Ricambia lo sguardo dell'eroe volgendo il capo di tre quarti verso sinistra. Ha i capelli mossi e indossa un chitone giallo chiaro, che risulta quasi trasparente nella parte superiore, e un mantello azzurro o grigio-argento che le scende dalla spalla sinistra e le avvolge il braccio e la vita cadendo sulle sue spalle. Impugna uno scettro, o una lancia con la punta abbassata, con la mano sinistra che appoggia alla spalla, mentre sul capo una diadema d'oro e perle orna i capelli spartiti sulla fronte e raccolti sulla nuca. Dall'orecchio sinistro le pende un orecchino anch'esso di perle e intorno ai polsi ha un bracciale a ovuli.

Poco dietro di lei compare un erote con le ali aperte che le vola vicino e la fissa. Questi porta con la destra uno scudo metallico e con la sinistra il suo arco.

Ai piedi della regina, a sinistra, si trova un elmo dorato con cimiero rosso, calotta a punta e paragnatidi.

In secondo piano, alle spalle della donna, è visibile lo scorcio di un edificio, forse un padiglione sorretto da pilastri e aperto nella parte superiore dei lati.

Età flavia. IV stile pompeiano.

SIMON 2009 a, p. 36, n° add. 14; SIMON 2009 b, p. 169, n° add. 1; HODSKE 2007, pp. 264-265, n° 405, tavv. 8 e 183, figg. 4 e 1; STROCKA 2006, pp. 269-273, fig. 1; MORENO 1997, p. 126, fig. 48; SAMPAOLO 1996, pp. 92-93, figg. 104 a-c; STEWARD 1993, pp. 186, tavv. 6-7; LAGI DE CARO 1988, pp. 76-80, figg. 1-5; CERULLI IRELLI *ET ALII* 1993, pp. 135-136; MORENO 1987, pp. 146 e 161-162, fig. 154.

## L'affresco della Casa di Sirico a Pompei (7 1, 25. 47)



(BRAGANTINI 1996, p. 346, fig. 218; BRAGANTINI 1995 b, p. 391, fig. 211)

### *In situ.*

Da Pompei 7 1, 25. 47, Casa di Sirico: parete ovest del ambiente (34).

Distrutto ma conservato in due disegni di G. Abbate e N. La Volpe.

A sinistra una figura femminile, forse Didone, è assisa su un trono dorato posto su un basso podio. Appare di profilo destro, con il corpo proteso in avanti e con la gamba destra incrociata davanti alla sinistra. Porta i capelli raccolti in un *chignon* e indossa una lunga veste.

Impugna uno scettro nella mano sinistra e allunga il braccio destro verso il centro della scena, dove, ai piedi del podio, è una figura maschile di spalle e con il capo voltato verso di lei. Questi, con indosso un mantello aperto lungo i fianchi, avanza indicando alla regina con la mano destra un altro personaggio posto a destra, identificabile forse in Enea. L'eroe, di profilo sinistro e con il corpo di tre quarti, veste gli stessi abiti del compagno e ha una lancia nella mano sinistra e sotto il braccio sinistro una spada. Egli guarda la regina assisa e porta verso la bocca la mano destra come in segno di dubbio o di sorpresa.

Età flavia. IV stile pompeiano.

HODSKE 2007, p. 266, n° 419, tav. 184, figg. 3-4; STROCKA 2006, pp. 292-295, fig. 20; BRAGANTINI 1996, pp. 346-347, fig. 218; BRAGANTINI 1995 b, pp. 391 e 393, figg. 211-212; BRAGANTINI, SAMPAOLO 1995, pp. 616-617, figg. 53-54; SCHEFOLD 1957, p. 166; HELBIG 1868, pp. 315-316, n° 1387; BRIZIO 1868, pp. 38-39; BRUNN 1863, p. 104; MINERVINI 1852, pp. 89-90.

## L'affresco della Casa del Ristorante a Pompei (9 5, 14-16)



(BRAGANTINI 1999 a, p. 623, fig. 38)

Napoli, Museo Nazionale; inv. 11480.

Da Pompei 9 5, 14-16, Casa del Ristorante: parete nord del *triclinium* (f).

H. 0,97 m, largh. 0,90 m.

Numerose crepe sulla superficie. Delimitato da una cornice rosso scuro.

A sinistra una figura femminile, ipoteticamente Didone, è assisa su un trono dorato posto sulla sommità di tre scalini e davanti a uno sfondo azzurro. Ritratta di profilo destro, con il corpo di tre quarti e con la gamba destra incrociata davanti alla sinistra, sembra che porti un diadema o una benda fra i capelli ondulati e lunghi fino alle spalle, o una benda che le cinge il capo, e indossa un mantello di colore chiaro, una lunga veste rossa e sandali. Impugna uno scettro poggiato sulla spalla sinistra e allunga il braccio destro verso il centro della scena.

In secondo piano, alla sua sinistra e alle sue spalle, sono disposte tre figure, forse tutte femminili. Quella di affianco alla figura assisa è in posizione frontale e con lo sguardo rivolto alla regina, ha capelli corti e indossa una lunga veste oca; quelle alle spalle, che appaiono da dietro il trono con il capo e il busto, hanno anche loro capigliatura corta e si guardano reciprocamente.

Al centro, ai piedi del podio, sono due figure maschili. Una, di spalle e con il capo voltato in direzione della donna assisa, avanza indicandole con la mano destra, l'altra porta un mantello rosso scuro su una tunica bianca. L'altra, identificabile forse in Enea, sembra avanzare di profilo sinistro e con il corpo di tre quarti. Veste gli stessi abiti del compagno e porta una lancia nella mano sinistra. Anche questi guarda la figura assisa e porta verso la bocca la mano destra come in segno di dubbio o di sorpresa.

In alto, tra i due personaggi maschili, Venere si libra nel cielo avvolta da una veste di colore chiaro e rivolge lo sguardo verso quello che potrebbe essere il figlio.

Età flavia. IV stile pompeiano.

HODSKE 2007, p. 266, n° 728, tav. 184, fig. 1; STROCKA 2006, pp. 291-292, fig. 19; BRAGANTINI 1999 a, p. 623, fig. 38; KENNER 1985, pp. 32-33, fig. 9; HEINSIUS 1978, p. 38, n° 1; SCHEFOLD 1957, p. 260; HERRMANN 1904-1931, p. 252, tav. 185; RODENWALDT 1909, pp. 140-141; SOGLIANO 1880, pp. 128-129, n° 626, MAU 1879, pp. 254-255; SOGLIANO 1878, p. 183.

**Mosaico di una villa di Estada (vicino a Saragozza, Spagna)**



(LANCHA 1997, tav. LXXVI)

Saragozza, Museo Arqueológico de Zaragoza.

Da Estada, nella provincia *Tarraconensis*, presso una *villa* vicino al fiume Cinca nel comune di Huesca. Nelle vicinanze si trovava una sepoltura.

Lungh. 4 m x largh. 2,16 m.

Integro.

Il mosaico è iscritto all'interno di una doppia cornice a eccezione nel lato sinistro. Nella parte superiore è costituita da quadrati regolari con il perimetro a tessere nere mentre l'interno è di colore chiaro. In basso sono più irregolari e numerosi presentano l'area interna a tessere nere. A destra prosegue l'irregolarità del tema decorativo e del colore dei quadrati, mentre a destra sembra prevalere una decorazione a spina di pesce.

A sinistra, lungo il lato interno del pannello figurato, si può leggere l'iscrizione *DIVIDIMUS MUROS E[---]* da integrarsi il verso 234 del II libro dell'*Eneide* («*Dividimus muros e[t] moenia pandimus urbis*»). Tra la cornice superiore e la scena figurata era leggibile un'ulteriore scritta disposta su tre linee orizzontali, attualmente lacunosa: *[---]O PER SINGULA | NES CIS QUID[---] JE POSSIS VERA SOMNIA U[---] | TIBI COND[---] CUM TANTUM REPONES FID[---]*.

Nel riquadro figurato, sotto l'iscrizione, sono disseminati melograni, ruote o corone decorate e di vario diametro. Tra di esse, in alto al centro, si trova anche una croce gammata.

In basso, in primo piano a sinistra, è collocata un figura verosimilmente maschile stante con il viso in posizione frontale e il corpo di tre quarti davanti o all'interno di un edificio, mentre all'esterno è un'altra figura forse di sesso femminile e assisa.



La testa dell'uomo è delimitata da tessere di colore nero così da caratterizzarne il volto forse con barba e basette. Indossa una tunica smanica, che termina nel bordo inferiore con una forma romboidale, e stivaletti. Sembra reggere un volatile nella mano destra e un disco, o una palla, nella mano sinistra sollevata. Sopra il suo braccio destro è un ramo di una palma e sotto il braccio sinistro un fiore, entrambi particolarmente stilizzati. All'altezza della testa, in secondo piano, un melograno.

La costruzione ha un tetto a doppia falda ed è sorretta in fronte da due colonne, di tessere bianche, che reggono un timpano con motivo a spiga stilizzata negli spioventi con tessere nere e bianche. All'interno del frontone sono affrontate due colombe, una nera e una bianca.

A destra, sempre in primo piano in basso, è l'altra figura dalla corporatura sproporzionata e che sembra priva delle estremità inferiori. Forse è raffigurata seduta in trono oppure inginocchiata. Ha il volto leggermente ruotato verso sinistra e delimitato da tessere nere. Sembra indossare un'ampia veste con un scollatura, oppure un collare di colore bianco, ed è unita al bordo inferiore del riquadro.

In basso, all'interno del bordo sinistro interno, sono posti altri due dischi identici a quello tenuto in mano dalla figura maschile.

IV-VI sec. d.C.

GÓMEZ PALLARÈS 2001, pp. 249-253, fig. 1; LANCHA 1997, pp. 175-176, n° 86, tav. LXXVI; BLÁZQUEZ 1993, pp. 20 e 27-28; GUARDIA PONS 1992, p. 403; BELTRÁN LLORIS 1988, pp. 118-119; FERNÁNDEZ GALIANO RUÍZ 1987, pp. 67-67, n° 111, tav. XXXI; FERNÁNDEZ GALIANO RUÍZ 1984, p. 126; ARCE 1982, p. 110; LOSTAL PROS 1980, pp. 55-58; GORGES 1979, pp. 266-267, HU 05; BELTRÁN LLORIS 1976, pp. 80 e 123, fig. 18; BLÁZQUEZ, GONZALEZ NAVARRETE 1972-1974, pp. 429-430, figg. 5-6; J. VIVES, *Inscripciones latinas de la España romana*, Barcelona 1971, p. 248, n° 2107; PITA MERCÉ 1969, pp. 51-53; BALIL 1965, pp. 284-286, tav. 1, fig. 2; BATLLE HUGUET 1947, pp. 213-214; GALIAY SARAÑANA 1946, pp. 158-159, tav. XIII, fig. 25; DEL ARCO Y GARAY 1942, p. 56; DE PANO 1934, pp. 3-4, fig. 1.

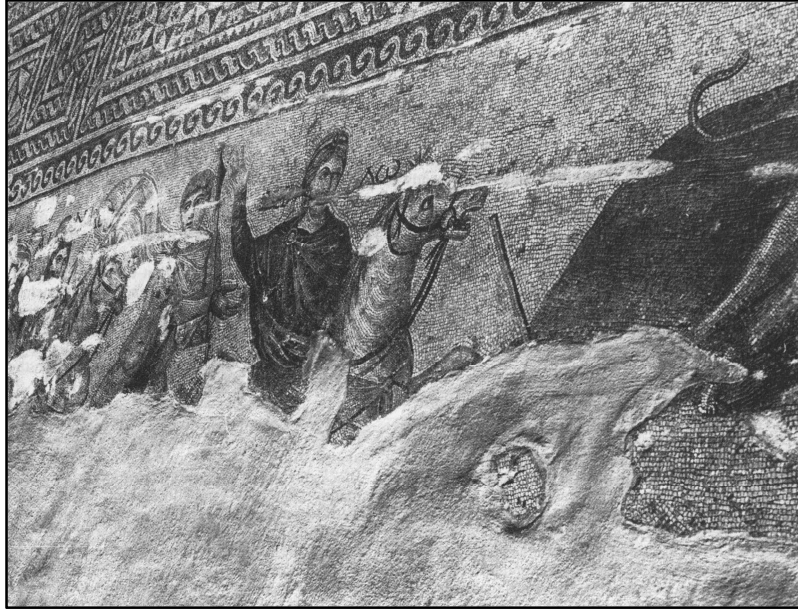


## LA CACCIA DI ENEA E DIDONE

AMBITO DOMESTICO

*Mosaico*

### Il mosaico della villa di Erode Attico a Eva (Grecia)



(TOMLISON 1996, p. 11, fig. 2)

*In situ.*

Da Eva (Loukou, Arcadia): al centro del portico settentrionale della *porticus triplex* della villa di Erode Attico.

Dimensioni sconosciute.

La parte inferiore è distrutta. La scena è compresa all'interno di una cornice a onde delimitata a sua volta da un'altra con motivo a corda intrecciata.

Da sinistra un corteo di cavalieri galoppa verso destra. Al centro Enea, barbato e con berretto frigio, è identificato grazie a un'iscrizione (AINEΑΣ). È davanti a un'altra figura maschile di giovane aspetto che, da riconoscersi probabilmente in Ascanio o un servo, procede su cavallo oppure a piedi. Questi è a capo scoperto e indossa una veste con un mantello che gli svolazza alle spalle. Davanti a loro è Didone, come assicura un'altra iscrizione (ΔΕΙΔΩ). Di profilo destro, la regina cartaginese è su un cavallo, che s'impenna, e solleva il braccio destro a indicare la strada come guida del gruppo. Ha il capo cinto da una benda e indossa una clamide, allacciata sulla spalla sinistra con una fibula circolare, mentre sull'altra spalla porta una faretra.

Il sec. d.C.

SIMON 2009 b, p. 169, n° 7 a; STEPHANOU 2006, pp. 17-19; SPYROPOULOS, SPYROPOULOS 2003, pp. 467-468; BALMELLE, REBOURG 2001, pp. 15 e 29, fig. 4; SIMON 1997, p. 560, n° 7, postilla a;

BLACKMAN 1996-1997, pp. 30-31, fig. 36; TOMLISON 1996, p. 11, fig. 2; SPYROPOULOS,  
SPYROPOULOS 1996, pp. 52-53.

## **Il mosaico della villa di Charidemos ad Alicarnasso (Turchia)**

*In situ.*

Da Halikarnassos, nel lato est della sala (B) della *villa* di *Charidemos* nell'area di Hadji Captan ubicata a ovest rispetto al Mausoleo.

Distrutto.

Dimensioni sconosciute. Il pannello con la scena di caccia era delimitato verosimilmente da una cornice di tessere nere, mentre lo sfondo era chiaro. I due eroi erano riconoscibili grazie alle iscrizioni in greco ΔΕΙΔΩ e ΑΙΝΕΑ[С] accostate alle loro figure.

A sinistra Didone, galoppava su un cavallo scuro verso destra e minaccia con una lancia una fiera posta al centro. La regina cartaginese era caratterizzata dai capelli biondi e indossava una tunica gialla, che le lasciava scoperti la spalla destra e il petto, e una sciarpa rossa. Alla sua destra era Enea, che risultava già al momento della scoperta in gran parte perduto. Su un cavallo di colore chiaro rivolto verso il centro anche l'eroe troiano minacciava con una lancia una pantera che stava per balzargli contro. Un cane correva al suo fianco.

V-VI sec. d.C.

SIMON 2009 b, p. 169, n° 6; STEPHANOU 2006, pp. 19-25; BALMELLE, REBOURG 2001, pp. 16 e 37, fig. 20; POULSEN 1997, p. 11; SIMON 1997, p. 560, n° 6; GEYER 1989, p. 191; HORSFALL 1984, p. 56; AICHHOLZER 1983, n° 81; NOLL 1982, p. 265, n° 2; CANCIANI 1981 a, p. 391, n° 160; HEINSIUS 1979, pp. 41-42, n° 8, fig. 8; ROCCHETTI 1958, p. 252; HINKS 1933, p. 127, n° 50 e; RIZZO 1930, p. 17; MORGAN 1886, pp. 256-258; HEYMANN 1872, p. 119; NEWTON 1862, pp. 283-285.

## Il mosaico di Hama (Siria)



(STEPHANOU 2006, p. 364, fig. 2)

Hama (Siria), Museo.

Luogo di provenienza sconosciuto.

Si conserva un pannello rettangolo raffigurante Didone che, riconoscibile dall'iscrizione in greco (ΔΙΔΩ), cavalca brandendo una lancia mentre sotto al suo cavallo giace una fiera. Nell'angolo superiore a sinistra è una grande lacuna in corrispondenza di un altro cavaliere che seguiva la regina che, come un altro personaggio o elemento paesaggistico a destra, sembra escluso al momento del taglio del mosaico dal pavimento.

Dimensioni non conosciute.

Materiale sconosciuto.

Al centro del pannello Didone è in sella a un cavallo nero che galoppa verso destra. La regina indossa una lunga veste bianca che le arriva fino alle ginocchia e un mantello di colore forse scuro. Il capo è decorato da un diadema mentre le orecchie da orecchini circolari. Con la mano destra stringe una lancia rivolta verso il basso. Accanto al suo viso campeggia l'iscrizione in greco del suo nome. Sotto il suo destriero giace una pantera, verosimilmente ferita a morte da Didone.

A sinistra s'intravede un cavallo simile a quello della cartaginese ma bardato, mentre a destra un'altra presenza non chiaramente descrivibile.

Datazione non definita.

SIMON 2009 b, p. 169, n° 7 b; STEPHANOU 2006, pp. 19 e 25, fig. 2; SIMON 1997, p. 560, n° 7 postilla b; MUNDELL MANGO 1995, p. 275, tav. IV, fig. 13.

**Il sarcofago marmereo della «bambina di Grottarossa» a Roma**



(TREGLIA 2013 a, p. 493)

Roma, Museo Nazionale Romano; inv. 168186.

Da Roma, scoperto il 5 o 6 febbraio 1964 in un terreno di scarico dall'area di un edificio in costruzione in località La Giustiniana (o Tomba di Nerone) presso l'incrocio tra la via Cassia e la via Grottarossa. Il sarcofago era posto all'interno di un edificio a volta vicino ad altre sepolture.

Marmo bianco lunense.

Dimensioni della cassa: h. 0,38 m; lung. 1,74 m; prof. 0,52 m. H. del coperchio 0,20 m.

È stato ricomposto da 7 frammenti, ma presenta lacune sul retro della cassa e sul fianco sinistro del coperchio. Si osservano alcune sbrecciature soprattutto sul fianco sinistro e incrostazioni ferrose sulla cassa. Sul lato destro si conserva un residuo metallico della grappa usata per il fissaggio del coperchio. All'interno tracce di una patina dorata.

Al suo interno era deposta una bambina di circa otto anni imbalsamata e avvolta in un sudario e ornata da gioielli (una collana di pietre preziose, un anello d'oro con Vittoria incisa e orecchini a doppio giro). Accanto un piccolo corredo funerario costituito da una bambola d'avorio e da quattro oggetti miniaturistici d'ambra (una scatoletta a forma di conchiglia, un vasetto ovoidale, una trulla e un dado).

Sul fianco sinistro, a sinistra, una figura femminile, la Fama o Venere, con il capo di profilo e il corpo di tre quarti, è stante con la mano destra appoggiata all'anca e guarda verso il centro della scena, dov'è seduta l'Africa. Questa, seduta di tre quarti su una roccia e vestita di un corto chitone che le lascia scoperti la spalla e il seno destro, porta sul capo una proboscide e regge nella mano sinistra una zanna di elefante. Al suo fianco è accucciato un leone, mentre davanti è assisa di tre quarti su una roccia una figura maschile seminuda, barbata e con capelli fluenti, dai quali spuntano due piccoli corni. Questi regge nella mano destra un ramo d'albero. Questi è da identificare verosimilmente in una divinità fluviale, forse il dio *Tiber*.

Sulla fronte del sarcofago, a sinistra, Ascanio in abiti frigi e con una lancia tenuta nella mano sinistra è stante di profilo destro e guarda verso destra dove, davanti alla porta del palazzo reale, è Didone simile a Diana cacciatrice. La regina volge il suo sguardo alla propria sinistra verso Enea, barbato e abbigliato come un condottiero romano. L'eroe guarda verso destra dando le spalle a un aiutante che porta le reti e a un altro con un bastone che conduce per le redini un cavallo verso destra. Tra Enea e la Didone è un erote alato che, in posizione frontale, regge una torcia abbassata.

Al centro del rilievo un servo ritratto di profilo e con una corta veste porta sulla spalla sinistra una matassa di reti. Questi è al seguito di un giovane cavaliere, forse Ascanio che, di profilo e in abito frigio, si dirige verso destra.

Più avanti, su uno sfondo di alberi e rocce tra le quali s'intravede in alto a destra un tempietto, si svolge una scena di caccia.

A sinistra, cacciatore con un copricapo e una corta veste trattiene con un guinzaglio un cane che si vuole lanciare su una preda. Un compagno, che lo fissa, trasporta a sua volta sulla spalla sinistra una matassa di reti.

Tra di loro, in alto, è ritratta una divinità montana seduta di tre quarti e vestita di una pelle ferina, che le lascia scoperto il torso, e con un *pedum*, o un ramo, nella mano sinistra. Sotto il suo sguardo si svolge la battuta di caccia.

Due cacciatori, di profilo e con corti tuniche e mantello, colpiscono con bastoni impugnati a destra un cervo attaccato già da due cani, dei quali uno lo morde sotto il collo.

Sul fianco destro del sarcofago un giovane cavaliere con manto svolazzante, forse Ascanio di nuovo, assale con la lancia un cinghiale posto all'ingresso di una grotta sulla cui sommità della grotta è un cane pronto a balzare sulla fiera.

Lungo il lato frontale del coperchio è raffigurata un'altra scena di caccia. A sinistra due cacciatori, in agguato dietro a ammasso di rocce vicino a una sorgente, attaccano una coppia di pantere. Uno impugna un arco, il secondo solleva un masso per scagliarlo contro i due felini, dopoché uno loro compagno è stato ferito con un giavellotto. Al centro un uomo si protende da

un'imbarcazione verso l'esterno per incitare un cavaliere ad affrettarsi nel risalire sulla nave. Quest'ultimo fugge tenendo sotto il mantello un cucciolo di pantera appena sottratto da una tana. A destra, due cacciatori coprono la fuga del compagno affrontando una pantera che tenta di difendere i suoi piccoli. L'animale ha scaraventato a terra uno dei due assieme al suo cavallo e lo sta azzannando alla testa. L'altro cacciatore sta per scagliare una pietra contro la belva. Alla scena assistono i due cuccioli superstiti usciti dalla tana.

Il fianco sinistro del coperchio mostra un animale steso a terra, forse un toro; quello destro un cinghiale abbattuto vicino a un forcione e a una rete.

Età adrianeo-antonina su base stilistica.

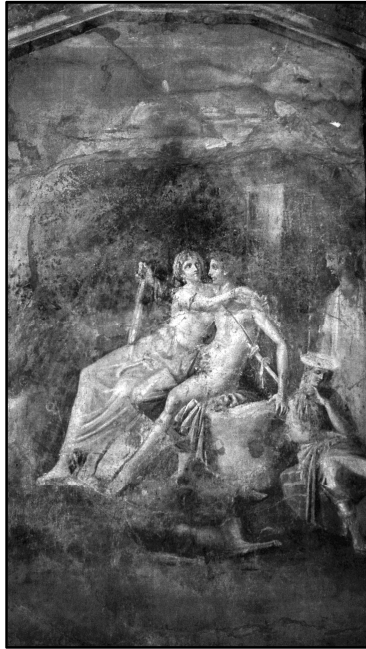
TREGLIA 2013 a, pp. 493-494, n° 359; TREGLIA 2013 b, pp. 360-361, n° 86; BEDINI, CATALANO, RAPINESI 1998, pp. 283-284; SIMON 1997, p. 560, n° 4; BEDINI 1995, pp. 76-83; CROISILLE 1994 a, p. 167, n° 3; GRASSINGER 1993, pp. 92-98, tavv. 66-69; BARBANERA 1991, p. 64; GEYER 1989, p. 192, tav. 23, fig. 2; PARIBENI 1984, p. 861, n° 11; BORDENACHE BATTAGLIA 1983, pp. 104-110; NOLL 1982, p. 26, n° 4; KOCH 1982, p. 134, tav. 139; CANCIANI 1981 a, p. 391, n° 161; HEINSIUS 1979, p. 41, n° 7; SAPELLI 1979, pp. 318-324, n° 190; ANDREAE 1969 a, pp. 66-69, n° 2162; CASTELLANI 1964, pp. 138-141.

## LE NOZZE DI ENEA E DIDONE NELLA GROTTA

AMBITO DOMESTICO

*Pittura*

### L'affresco della Casa del Citarista a Pompei (1 4, 5.25.28)



(LORENZ 2008, p. 174, fig. 59)

Napoli, Museo Nazionale; inv. 112282.

Da Pompei 1 4, 5. 25, Casa del Citarista: ubicato al centro della parete nord dell'*oecus* (20).

H. 2,53 m; largh. 1,50 m.

Sono presenti su tutta la superficie numerose crepe delle quali alcune (in alto a sinistra, al centro e a sinistra) sono chiuse mediante grappe. Il bordo superiore ha una forma trapezoidale.

A sinistra, all'interno di una grotta immersa in un paesaggio roccioso vivacizzato da un albero in alto, un ruscello a sinistra e un pilastro a destra, una coppia di amanti si abbraccia sedendo al centro, mentre un giovane siede addormentato in basso a destra e un uomo da questo stesso lato li osserva.

La figura femminile, identificata in Didone, è seduta di tre quarti con il corpo rivolto a sinistra mentre si gira a destra. Ha corti capelli ondulati e raccolti sulla nuca, il busto scoperto dalla veste chiara che le cinge i fianchi e calzari ai piedi. Voltandosi alla sua sinistra abbraccia con entrambe le mani l'eroe riconosciuto come Enea.

Questi, di profilo sinistro e con il corpo di tre quarti, poggia la mano sinistra sulla roccia e allunga la gamba sinistra mentre allarga il braccio destro intorno alle spalle dell'amante e impugna un lembo della veste di lei. Nudo, con soltanto un lembo della veste di colore scuro che gli copre il



fianco e la gamba destra e una spada che gli pende dal fianco sinistro, esprime con il volto stupore o ammirazione per la bellezza della sua sposa.

In alto su di loro vola un erote con una fiaccola alzata, mentre ai loro piedi, in primo piano, un cane dal pelo rossiccio è accucciato di profilo sinistro.

A destra, poco più in basso rispetto a loro, siede addormentata affianco al seggio roccioso una figura maschile di giovane aspetto, identificabile forse in Ascanio. Questi è di tre quarti con il capo inclinato leggermente a destra e indossa un copricapo a falda circolare, un mantello scuro, una lunga veste e stivali. Tiene la mano sinistra sotto al mento e il braccio destro piegato.

Dal bordo destro della cornice spunta un'ulteriore figura maschile con una lunga veste bianca che, stante e di profilo sinistro, osserva la coppia di amanti.

Età augustea. Tra il tardo II stile e il III stile pompeiano.

SIMON 2009 b, p. 170, n° add. 3; PROVENZALE 2008, pp. 19 e 208, figg. 2 e 69; HODSKE 2007, p. 148, n° 17, tav. 10, figg. 1-2; M. L. NAVA, *Enea e Didone*, in M. L. NAVA, R. PARIS, R. FRIGGERI (edd.), *Rosso Pompeiano. La decorazione pittorica nelle collezioni del Museo di Napoli e a Pompei*, Milano 2007, p. 132; STROCKA 2006, pp. 274-276, fig. 5; STROCKA 2005/06, p. 98; PROVENZALE 2004, pp. 164-166; ZANKER 2002, fig. 93; SCHMIDT 1997, p. 225, n° 358; BRAGANTINI, SAMPAOLO 1995, pp. 605 e 607, fig. 41; DE VOS 1990 b, pp. 151 e 153-154, fig. 61; SIMON 1984, p. 548, n° 378 a; KENNER 1976, p. 138; SIMON 1974, pp. 36-38; SCHEFOLD 1957, p. 15; ELIA 1937, pp. 9-10, tav. III; REINACH 1922, p. 65, n° 1; HERRMANN 1904-1931, p. 144, tavv. 109-110; DILTHEY 1875, pp. 16-26; HELBIG 1873, p. 222; HELBIG 1869, pp. 520-523; HELBIG 1868, p. 83, n° 323.

## L'affresco della Casa 9 7, 16 a Pompei



(SAMPAOLO 1999 b, p. 805, fig. 34)

*In situ.*

Da Pompei 9 7, 16: ubicato al centro della parete ovest del cubicolo (c).

Dimensioni sconosciute.

Completamente evanido. Conservato in un disegno di G. Discanno. Una grande lacuna nella parte superiore del quadro e numerosi vuoti nella superficie. Tre lunghe fratture corrono dall'alto verso il basso a sinistra, al centro e a destra.

Sedendo al centro di un ambiente con colonne decorate da festoni e clipei, una coppia di amanti, identificati in Didone ed Enea, si stringono mentre un erote li osserva con una torcia alzata a destra e un ramoscello a sinistra.

A sinistra, la regina cartaginese siede di tre quarti e di profilo destro e guarda l'amante che sfiora sulla spalla sinistra con la mano destra. Ha i capelli raccolti in un *chignon* con fascia, porta orecchini e una collana al collo e indossa un chitone e un mantello.

A destra Enea, anch'egli seduto di tre quarti con il volto di profilo, reclinando il busto e reggendosi con la mano sinistra posata sul seggio fissa l'amanta che cinge con la mano destra sulla spalla. Ha capelli corti e indossa soltanto un mantello allacciato intorno al collo.

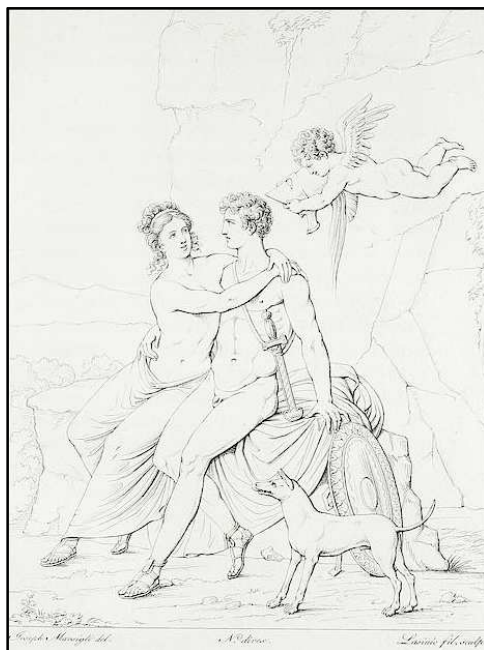
Alle sue spalle un erote, in posizione frontale, osserva stante con il corpo proteso verso destra. Tiene in alto con la mano destra una fiaccola e nella sinistra un ramoscello.

In primo piano, in basso a destra, s'intravede un cane rivolto verso sinistra e forse intento ad annusare il terreno.

Età neroniana. III stile pompeiano.

PROVENZALE 2008, p. 209, figg. 3 e 70; HODSKE 2007, p. 148, n° 762, tav. 10, fig. 4; STROCKA 2006, p. 280, fig. 9; STROCKA 2005/06, p. 99, nota 64; PROVENZALE 2004, p. 166; SAMPAOLO 1999 b, pp. 804-805, figg. 33-34; SIMON 1984, p. 548, n° 378; SCHEFOLD 1962, p. 94; SCHEFOLD 1957 p. 269; REINACH 1922, p. 65, fig. 5; RODENWALDT 1909, pp. 125-126, fig. 22; MAU 1883, p. 132.

## L'affresco della Casa delle Vestali a Pompei (6 1, 7)



(BECHI 1824, tav. XVIII)

*In situ.*

Da Pompei 6 1, 7, Casa delle Vestali: forse nella parete l'occidentale nel cubicolo (23).

H. 0,45 m; largh. 0,45 m.

Conservato in un disegno del Museo Borbonico e in un acquarello dell'artista francese J. Beys (1788-1789).

In paesaggio roccioso una coppia di amanti siede al centro su un basso masso squadrato di pietra e si abbraccia. La figura femminile, identificata in Didone, cinge con entrambe le mani, poggiate sulla spalla sinistra, una figura maschile seduta alla sua sinistra e riconosciuta in Enea.

La regina cartaginese porta i ricci capelli raccolti sul capo mediante una fascetta, il busto scoperto e le gambe avvolte in una veste con ai piedi dei calzari. Enea, di profilo sinistro e con il corpo di tre quarti, siede nudo sul mantello mentre poggia la mano sinistra sulla roccia e allunga la gamba sinistra stringendo con la mano destra il fianco dell'amante. Ha i capelli corti e mossi ed è nudo con soltanto dei calzari ai piedi; dal fianco sinistro gli pende una spada. Sul lato destro del basamento roccioso è appoggiato uno scudo ovale.

In alto, da destra, vola su di loro un erote che tiene con entrambe le mani un elmo come se volesse farlo indossare all'eroe. In basso a destra un cane è ritto sulle zampe e di profilo sinistro.

Età flavia. IV stile pompeiano.

PROVENZALE 2008, pp. 30 e 211-212, fig. 9; HODSKE 2007, p. 148, n° 180, tav. 10, fig. 3; STROCKA 2006 pp. 275-277, fig. 6; STROCKA 2005/2006, p. 99, nota 64; STAUB GIEROW 2005, pp. 363-364, fig. 7; PROVENZALE 2004, pp. 176-178 e 180, fig. 5; BRAGANTINI 1993 a, pp. 21-22, fig.

32; SCHEFOLD 1957, p. 91; REINACH 1922, p. 65, fig. 2; FIORELLI 1875, p. 75; HELBIG 1868, pp. 81-82, n° 316; BECHI 1924, tav. XVIII, pp. 1-3.

## L'affresco della *domus* 6 15, 6 a Pompei



(SAMPAOLO 1994 b, p. 635, fig. 20)

*In situ.*

Da Pompei 6 15, 6: ubicato al centro della parete nord del *triclinium* (1).

H. 0,63 m; largh 0,60 m.

Incrostazioni su tutto il campo del quadro e una lunga crepa longitudinale dall'alto verso il basso nella parte destra.

In un ambiente roccioso è seduta su un blocco di roccia una coppia di amanti che si possono identificare forse in Didone ed Enea.

A sinistra siede la figura femminile che si mostra con il capo di profilo e il busto di tre quarti verso destra e le gambe, delle quali la destra è leggermente avanzata, rivolte a sinistra. Porta i capelli raccolti sulla nuca, è vestita di lungo chitone mentre ai piedi ha dei calzari. Inoltre sembra spuntare dalla spalla destra una faretra. Volge lo sguardo a destra e accarezza con la mano destra il mento dell'amato.

Un erote con una corona tentellata sul capo e un arco nella mano sinistra, di profilo e con il corpo di tre quarti, si appoggia con entrambi i gomiti al ginocchio destro di Didone e osserva la scena.

Enea, di giovane aspetto, è di profilo sinistro con il corpo di tre quarti verso sinistra. Reclina il busto poggiando il gomito sinistro sulla roccia e allungando la gamba sinistra. Ha il busto scoperto e forse soltanto la gamba destra è avvolta da un mantello rivelando così la sua carnagione scura. Dal fianco sinistro gli pende una spada. Una lancia, o uno spiedo, è posata sul lato sinistro del sedile.

Dalla spalla sinistra dell'eroe spunta un altro erote che osserva la scena.

Età vespasiana. IV stile pompeiano.

PROVENZALE 2008, pp. 31-32 e 212-213, fig. 10; HODSKE 2007, p. 196, n° 365, tav. 87, figg. 5-6; STROCKA 2006, pp. 277-278, fig. 7; STROCKA 2005/06, p. 99, nota 64; BALMELLE, REBOURG 2001, pp. 16-17 e 32, fig. 10; SAMPAOLO 1994 b, p. 635, fig. 20; CROISILLE 1994 a, pp. 168-169 e 174-175, n° 4; GEYER 1989, p. 191; SIMON 1988, p. 185; SIMON 1984, p. 830, n° 359; HORSFALL 1984, p. 55; BOARDMAN 1984, p. 944, n° 45; AICHHOLZER 1983, p. 38, n° 79; NOLL 1982, p. 267, b; CANCIANI 1981 a, p. 393, n° 209; HEINSIUS 1979, pp. 39-40, n° 3; GALINSKY 1969, p. 30, fig. 26; SCHEFOLD 1962, p. 94; HERGIB 1959, pp. 209-211; SCHEFOLD 1957, p. 151; RUMPF 1954, pp. 341-344; RIZZO 1930, pp. 9-11, fig. 1; PFUHL 1923, p. 833, fig. 667; REINACH 1922, p. 55, fig. 4; ROBERT 1919 a, pp. 225-227, fig. 179; SOGLIANO 1900-01, pp. 67-80; PETERSEN 1899, p. 166; MAU 1898, pp. 26-27; SOGLIANO 1897, p. 32.

## L'affresco della Casa di Sirico a Pompei (7 1, 25.47)



(BRAGANTINI 1996, p. 349, fig. 222)

*In situ.*

Da Pompei 7 1, 25. 47, Casa di Sirico: ubicato al centro della parete sud dell'ambiente (34).

H. 0,36 m; largh. 0,36 m.

Ormai completamente evanido, ma conservato in un acquarello su carta velina del disegnatore napoletano G. Abbate. Mostra un quadro delimitato da una cornice di colore rosso scuro.

Al centro di un paesaggio roccioso una coppia di amanti, forse Enea e Didone, sedendo su un basso blocco di pietra, si abbraccia, mentre un erote vola con una torcia da destra verso il centro.

A sinistra, Didone è assisa di tre quarti e con il busto ruotato verso destra mentre allunga le braccia intorno al collo del suo amante seduto alla sua destra. Porta corti capelli ondulati di colore castano e discriminati da una riga centrale, il busto è scoperto e le gambe avvolte in una veste chiara. Il suo capo è caratterizzato inoltre da un nimbo e porta un paio di orecchini.

Enea, di profilo sinistro e con il corpo di tre quarti, reclina il busto poggiando la mano sinistra sulla roccia e allungando la gamba sinistra. Fissandone il viso, allarga il braccio destro intorno alle spalle dell'amante e impugna con la mano un lembo della veste di lei. È nudo, ad eccezione della veste di colore scarlatto che gli avvolge la gamba destra, e i suoi capelli sono castani e mossi. Dal fianco sinistro gli pende una spada, allacciata sulla spalla destra con un nastro sottile di colore azzurro.

In alto, nell'angolo superiore destro, vola in direzione della coppia un erote che regge con entrambe le mani un fiaccola.

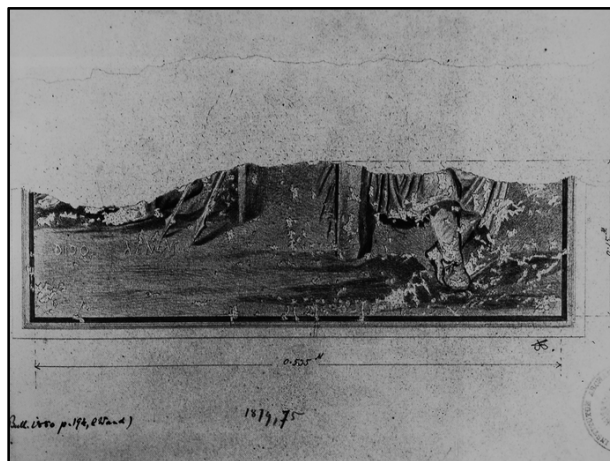


Alle spalle dell'eroe, a destra, si trova un pilastrino alla cui base è accucciato, di profilo destro, un cane dal pelo rossiccio.

Età flavia. IV stile pompeiano.

PROVENZALE 2008, pp. 20 e 210-211, figg. 4 e 22; HODSKE 2007, pp. 148-149, n° 420, tav. 10, figg. 5-6; STROCKA 2006, pp. 279-280, fig. 8; STROCKA 2005/06, p. 99, nota 64; PROVENZALE 2004, pp. 166-167 e 179, fig. 3; BRAGANTINI 1996, pp. 348-349, figg. 221-222; BRAGANTINI 1995 b, pp. 302 e 304, fig. 213; SCHEFOLD 1957, p. 166; OVERBACK, MAU 1884, p. 325; SOGLIANO 1879, p. 23; HELBIG 1868, p. 82, n° 317.

## L'affresco della *domus* 9, 6 d-e a Pompei



(BRAGANTINI 1999 b, p. 731, fig. 15)

### *In situ.*

Da Pompei 9 6 d-e: sulla parete occidentale od orientale del *tablinum* (e).

H tra 0,14 m e 0,16 m; largh. 0,54 m.

Affresco distrutto ma conservata la sua parte inferiore in una riproduzione grafica del XIX sec.

Nel disegno che riproduce la parte inferiore dell'affresco si osservano i piedi di due figure sotto i quali sono riportati i nomi latini (AENEAS) e (DIDO) in lettere bianche.

Assisi verso sinistra erano Didone, a sinistra, ed Enea, a destra. Vicino all'eroe sono le punte di due lance e i piedi incrociati, il mantello giallo e anassaridi verdi appartenenti a un altro personaggio, seduto verosimilmente anch'esso ma privo di iscrizione.

Età flavia. IV stile pompeiano.

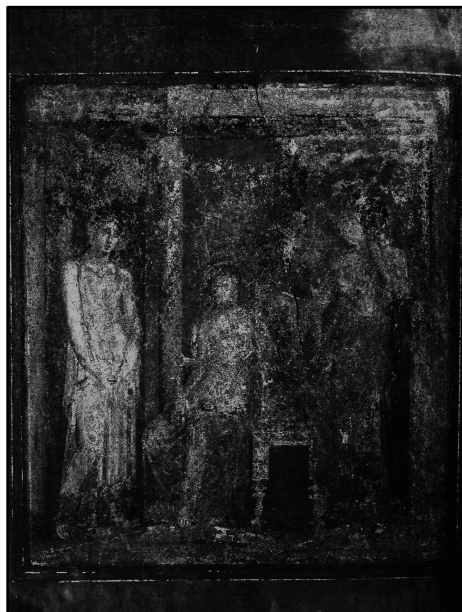
SIMON 2009 b, p. 170, n° 5; PROVENZALE 2008, pp. 18 e 207, fig. 1; HODSKE 2007, p. 249, n° 748, tav. 163, fig. 4; STROCKA 2006, pp. 274-275, fig. 4; STROCKA 2005/2006, p. 98; PROVENZALE 2004, pp. 164 e 167; BALMELLE, REBOURG 2001, p. 17; BRAGANTINI 1999 b, pp. 730-731, fig. 15; SIMON 1997, p. 560, n° 5; CROISILLE 1994 a, pp. 168 e 175, n° 5; GEYER 1989, p. 191; AICHHOLZER 1983, pp. 37-38, n° 78; NOLL 1982, p. 265, n° 1; CANCIANI 1981 a, p. 391, n° 157; HEINSIUS 1979, pp. 38-39, n° 2; GALINSKY 1969, p. 30, fig. 25; SCHEFOLD 1962, p. 94, nota 194 a, tav. 175, fig. 2; SCHEFOLD 1957, p. 267; RIZZO 1930, pp. 9-12; tav. I, fig. 1; MAU 1881, p. 29; SOGLIANO 1880, p. 123, n° 602; SOGLIANO 1879, p. 23.

## DIDONE INFELICE PER L'ABBANDONO DI ENEA

AMBITO DOMESTICO

*Pittura*

### L'affresco della Casa degli Amanti a Pompei (1, 10. 11)



(LING 1990 b, p. 476, fig. 54)

*In situ.*

Da Pompei 1 10. 11, Casa degli Amanti: al centro della parete occidentale del *triclinium* (8).

H. 1 m; largh. 0,92 m.

Incrostazioni su tutto il campo del quadro.

All'interno di una sala colonnata una figura femminile, forse Anna sorella di Didone, è stante a sinistra mentre guarda a la sorella assisa su un trono al centro. Indossa una lunga veste smanicata e tiene le mani congiunte davanti in basso. Il suo volto è segnato da un'espressione affranta.

Didone, seduta al centro del porticato, porta una lunga veste e regge una spada nella mano destra. Mentre il suo corpo è rivolto verso sinistra, guarda a destra dove si trova un'ulteriore figura femminile in piedi che, ricambiando lo sguardo della regina, si appoggia a una piccola colonna. Abbigliata anche lei di un lunga veste, porta le spoglie di un elefante sulla fronte.

Infine sembra che alle spalle di quest'ultima sia un quarto personaggio non meglio precisabile.

Età flavia. IV stile pompeiano.

HODSKE 2007, p. 249, n° 75, tav. 163, fig. 3; R. LING, L. LING 2005, pp. 123-124, fig. 108; BALMELLE, REBOURG 2001, p. 18; WILSON 2004, pp. 166-167, nota 99; SIMON 1997, p. 561, n° 13 a; CROISILLE 1994 a, p. 172, n° 12; LING 1990 b, pp. 476-477, n° 54; GEYER 1989, p. 193; HORSFALL 1984, p. 56; HEINSIUS 1979, p. 40, n° 5; BROMMER 1976, p. 75, n° 3; SCHEFOLD 1957, p. 48;

DOHRN 1955, pp. 69-70, fig. 7; BRENDEL 1935, p. 569, fig. 15; HERBIG 1934-1950, pp. 2-27; ELIA 1934, pp. 330-332, fig. 35.

## L'affresco della Casa dell'Accademia della Musica a Pompei (6 3, 7)



(SAMPAOLO 1993, p. 287, fig. 18)

*In situ.*

Da Pompei 6 3, 7, Casa dell'Accademia della Musica: al centro della parete meridionale del *triclinium* (14).

H. 1,04 m; largh. 1,06 m.

Distrutto, ma conservato in un acquarello del 1809 e in incisione in rame dell'artista italiano F. Morgen. L'affresco era inserito all'interno di un'edicola nella zona mediana della parete.

All'interno di portico che si affaccia sul mare, un gruppo di donne attornia una figura femminile da riconoscersi verosimilmente in Didone assisa in trono.

A sinistra una donna, in piedi con la gamba sinistra incrociata davanti alla destra e vista di tre quarti verso destra, porta la mano sinistra al capo e, allungando la mano destra, sembra indicare con l'indice qualcosa a Didone. Porta i capelli divisi da una riga centrale e raccolti sulla nuca ed è vestita di una ampia veste chiara cinta e di *hymation* celeste. Inoltre, sul capo porta le spoglie di elefante così da farla identificare nella personificazione dell'Africa.

Didone, vestita di una lunga veste policroma, è seduta verso sinistra su un trono dorato, posto su una predella e decorato da una sfinge nel bracciolo sinistro, e piange per la partenza di Enea. Ha la gamba sinistra distesa, il corpo di tre quarti e il gomito sinistro poggiato su un bracciolo del seggio. China il capo verso il basso e con la mano destra forse si asciuga una lacrima. Sulle gambe tiene una spada. Davanti al suo seggio sono in terra due dardi.

Alla sua sinistra una figura femminile è davanti a un gruppo di ancelle che attorniano Didone. Vestita anche lei di una ricca veste policroma e con i capelli raccolti sulla nuca, reclina il capo chino sul lato destro e tiene le mani congiunte davanti in basso. Il suo viso manifesta tristezza.

Simili appaiono le ancelle ritratte in secondo piano alle spalle della regina cartaginese.

Al centro della balaustra del loggiato è collocato il ritratto di profilo di una figura maschile, che potrebbe alludere a Sicheo, il defunto marito della regina di Cartagine.

In alto, appesi al pilastro sinistro e a una trave della struttura, si vedono una decorazione vegetale e un disco dorato.

Infine, sullo sfondo si intravede la nave dei Troiani solcare il mare.

Età neroniana. III stile pompeiano.

SIMON 2009 b, p. 170, n° add. 5; HODSKE 2007, p. 249, n° 196, tav. 163, fig. 2; WILSON 2004, pp. 166-167, nota 99; BALMELLE, REBOURG 2001, p. 18; CROISILLE 1994 a, pp. 170-171, n° 10; SAMPAOLO 1993 a, pp. 285-287, figg. 16 e 18; LING 1990 b, p. 477, n° 54; GEYER 1989, p. 193; HORSFALL 1984, p. 56; AICHHOLZER 1983, p. 35, n° 75, fig. 67; HEINSIUS 1979, pp. 39-40, n° 4; BROMMER 1976, p. 75, n° 2; SCHEFOLD 1957, p. 96; SPINAZZOLA 1953, pp. 157-158, figg. 197-198; RIZZO 1930, pp. 11-12; tav. IV, fig. 6; F. A. NICCOLINI, *Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti. L'arte in Pompei*, 3, 1890, tav. XXXIII; HELBIG 1868, p. 249, n° 1381 b; BONUCCI 1830, p. 103, n° 9; JORIO 1828, pp. 71-72.

## L'affresco della Casa di Meleagro a Pompei (6 9, 2, 13)



(BRAGANTINI 1993 c, p. 677, fig. 42)

Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 8898.

Da Pompei 6 9, 2, 13, Casa di Meleagro: al centro della parete settentrionale dell'*atrium* (2).

H. 0,98 m; largh. 1,14 m.

Integro.

All'interno di un loggiato è in piedi una figura femminile che, con una piccola zanna d'elefante tra le mani, guarda Didone assisa al centro. È posta di tre quarti e indossa una veste cinta che le lascia scoperta la spalla destra. I capelli, lunghi e ondulati divisi da una riga centrale e portati indietro così da far cadere con alcune ciocche lungo il collo, sono trattenuti da una fascetta.

Didone è seduta al centro su un seggio decorato da una sfinge sul bracciolo sinistro al centro del porticato. Indossa una lunga e ampia veste e anche i suoi capelli, lunghi e ondulati, sono spartiti da una riga al centro e raccolti indietro, seppure alcune ciocche le cadano lungo il collo. Inoltre, tiene nella mano sinistra il fodero di una spada che regge con la destra. Mentre il suo corpo è rivolto verso sinistra, guarda con espressione affranta a destra dove si trova un'ulteriore figura femminile. Questa è in piedi di tre quarti appoggiandosi con il gomito sinistro a una piccola colonna e tenendosi la testa con la mano. Indossa una lunga veste con *himation* e porta le spoglie di un elefante sulla fronte.

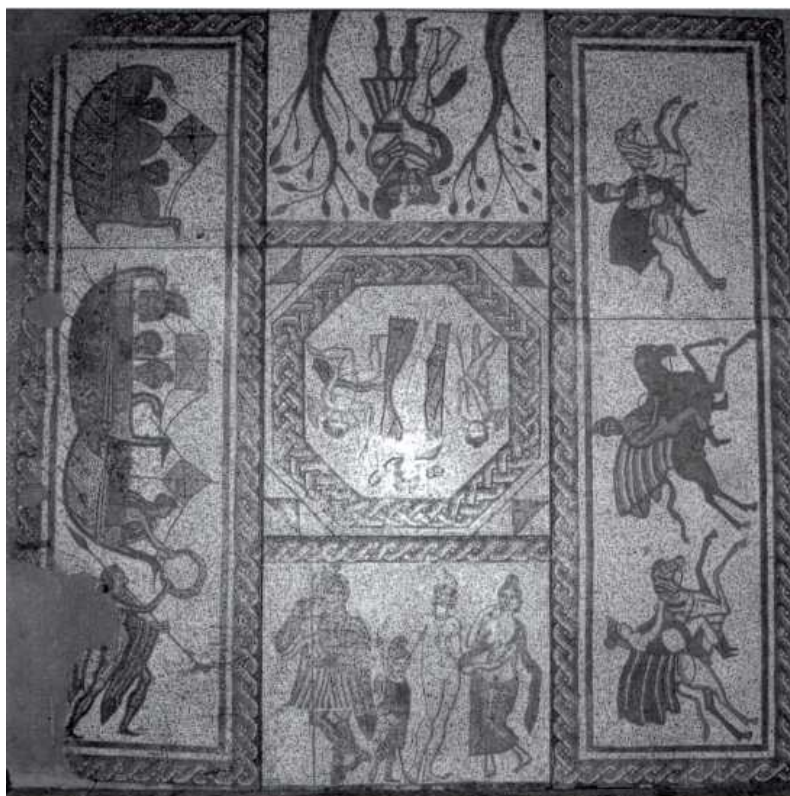
Sullo sfondo, in alto a destra, si vede come da una finestra del palazzo la nave dei Troiani solcare il mare.

Età flavia. IV stile pompeiano.

SIMON 2009 b, p. 170, n° add. 5; WILSON 2009, pp. 38-39; HODSKE 2007, p. 249, n° 242, tav. 163, fig. 1; WILSON 2004, pp. 166-167 e 170, tav. I, fig. 2; BALMELLE, REBOURG 2001, pp. 18 e 35, fig. 15; SIMON 1997, p. 561, n° 13; SALCEDO 1996, pp. 110-111, n° 124, tav. 42, figg. a-c ; DE CARO 1994, p. 185; CROISILLE 1994 a, pp. 171-172, n° 11; BRAGANTINI 1993 c, p. 677, fig. 42; SIMON 1991, p. 241; OSTROWSKI 1990, pp. 87 e 110-111, nn° 36 e 78; LING 1990 b, p. 477, n° 54; GEYER 1989, p. 193; CATANI 1987, pp. 385 ss.; HORSFALL 1984, pp. 56-57; BALTU 1984, p. 857, n° 3; JENTEL 1981, p. 493, n° 82; LE GLAY 1981, p. 254, n° 51; HEINSIUS 1979, pp. 40-41, n° 6; BROMMER 1976, p. 75, n° 1; HINKS 1968, p. 69, tav. 10 b DE FRANCISCIS 1963, p. 73, tav. XLVIII; ROCCHETTI 1958 a, p. 108; ROCCHETTI 1958 b, p. 218; ROCCHETTI 1958 b, p. 707; SCHEFOLD 1957, p. 111; RICHARDSON 1955, p. 111, tav. XLI; SPINAZZOLA 1953, pp. 157-159, fig. 199; HERRMANN 1934-1950, pp. 26-27, tav. 214; ELIA 1932, p. 74, n° 146; BAYET 1931, p. 45; RIZZO 1929, p. 47, tav. 214; REINACH 1922, p. 176, n° 3; RUESCH, 1908, p. 330, n° 1386; OVERBECK, MAU 1884 p. 309; FIORELLI 1875, p. 129; HELBIG 1868, pp. 223-224, n° 1113; CIRILLO 1843, pp. 139-149; FINATI 1833, tav. IV, pp. 3-6; BECHI, 1830, tav. XVIII, pp. 1-16; BONUCCI 1829, pp. 193-194.



### Il mosaico di Low Ham



(WITTS 2005, p. 48, fig. 13)

Tauton, Castle Museum (Somerset, Inghilterra).

Scoperto nel 1945-1946 a Low Ham, nel *frigidarium* di una villa.

Integro.

1,20773952 m<sup>2</sup>.

Mosaico di tessere policrome in pietra locale formato da cinque pannelli a fondo chiaro. Il loro sfondo è bianco mentre le figure sono di colore scarlatto, rosso, bianco, giallo, oro, blue, grigio e marrone nero. Intorno a uno centrale di forma ottagonale con la scena di toilette di Afrodite assistita da due eroti, sono disposti quattro rettangolari con quattro episodi del mito di Enea in Africa. Questi sono ordinati in senso antiorario a partire da sinistra e hanno forme più allungate e maggiori nei lati. Tutti i riquadri sono delimitati da una trama di corde intrecciate.

A destra si trova il primo pannello del ciclo figurato. Mostra tre imbarcazioni a remi in prossimità della costa africana. Queste sono stilizzate e hanno la prora a becco d'uccello, la poppa ricurva, una balaustra lungo il fianco destro e le vele quadrangolari.

La prima nave a sinistra trasporta due compagni di Enea. Separati dalla cabina del timoniere, sono posti alle due estremità dell'imbarcazione. Hanno il volto di tre quarti e si guardano. In mezzo è la seconda imbarcazione che trasporta forse il Palladio, ubicato a poppa e raffigurato con un elmo sul capo e volto ieratico. Al centro si riconoscono verosimilmente Enea e Ascanio, entrambi con la

testa di tre quarti e rivolta verso destra. La terza, la più vicina alla costa e rispetto alle altre due in secondo piano, ha a bordo soltanto un uomo che, di profilo destro, è in piedi a prua mentre porge con la mano destra una corona di fiori, o una collana di perle oppure un diadema, dono di Enea a Didone, a un altro identificato in Acate.

La sua posizione del fidato compagno di Enea rispetta l'orientamento della scena successiva. Infatti, Acate è già sbarcato a terra e prende con la destra l'oggetto. Sembra indossare soltanto una lunga veste, o un mantello, e tiene una lancia nella mano sinistra.

Il secondo pannello, in alto al centro, raffigura Enea mentre assiste all'introduzione del giovane Ascanio-Amore da parte di Venere al cospetto di Didone.

A sinistra l'eroe troiano è stante con la gamba destra incrociata davanti alla sinistra e in posizione frontale con lo sguardo rivolto al centro. È caratterizzato dalla barba e indossa il berretto frigio, il *paludamentum*, la corazza, corta tunica cinta e stivali che gli giungono a metà gamba. Inoltre si regge a un lancia impugnata con la mano destra.

Al centro il giovane, di tre quarti davanti al padre, ha sul capo il berretto frigio, porta un corto mantello sopra una tunica con maniche, ornate da colorate righe verticali e orizzontali fino al polso, e regge anche lui una lancia nella mano destra. Venere lo fa avanzare cingendogli le spalle con il braccio destro. La dea, in posizione frontale e con la gamba destra leggermente piegata, è nuda e porta un diadema sul capo mentre una collana di perle e un'altra a *bullae* le ornano il collo e il ventre.

A destra è infine Didone che tiene la mano sinistra in quella della dea, mentre porta due dita della destra davanti alla bocca in segno di sorpresa e indecisione. Appare stante con la gamba destra leggermente piegata e vista di tre quarti. Porta i capelli raccolti sul capo in un *chignon* ed è vestita di un leggero mantello che le copre la spalla sinistra e le gambe ma le lascia scoperto il busto.

Nel terzo pannello, a sinistra, si svolge la scena di caccia con Didone, Enea e Ascanio a cavallo.

A sinistra la regina cartaginese, di profilo su un destriero bianco, ha i capelli raccolti sul capo in un *chignon* e indossa soltanto un lungo e leggero mantello che l'avvolge e fluttua nell'aria dietro alle sue spalle. Su un cavallo nero la precede verso destra Enea che volta a guardarla. Posto di tre quarti e con il volto frontale, anch'egli indossa un lungo mantello che ondeggia alle sue spalle, oltre che il berretto frigio e un paio di stivaletti. Sono preceduti da Ascanio che monta su un altro cavallo bianco. Il giovane, di tre quarti, è vestito a differenza loro: porta berretto frigio, un lungo mantello, una corta veste e stivali.

Nel quarto pannello, quello centrale in basso, sono ritratti Didone ed Enea abbracciati fra due alberi stilizzati.

A sinistra la regina appare di profilo destro e nuda ad eccetto di un leggero e lungo mantello; a destra l'eroe, di profilo sinistro, indossa al contrario il berretto frigio, la corazza, una corta tunica cinta e corti stivali.

Infine, nel riquadro ottagonale al centro del pavimento musivo si assiste alla *toilette* di Venere.

Al centro è raffigurata la dea in posizione frontale e con la gamba destra leggermente piegata in avanti. Porta i capelli raccolti sul capo e un diadema di perle sulla fronte mentre si sta togliendo, oppure allacciando, un lungo mantello che tiene con le mani per due estremità. Ai suoi fianchi si trovano due eroti con una torcia. Quello di sinistra, in posizione frontale, ha gli occhi chiusi e incrocia la gamba sinistra con la destra mentre abbassa la fiaccola. Quello di destra, di tre quarti e piegato sul ginocchio sinistro, tiene un lembo del mantello della dea e solleva in alto la propria torcia.

Posteriore al 330 d.C. in base allo stile e ai ritrovamenti di ceramica e di monete nella casa.

STEPHANOU 2006, pp. 25-30, fig. 3; WITTS 2005, pp. 47-49, fig. 13; BIANCHI BANDINELLI 2002 b, pp. 208-211, fig. 198; BALMELLE, REBOURG 2001, pp. 29-30 e 33, figg. 3, 5 e 12; DUNBABIN 1999, pp. 96-97, fig. 96; LANCHI 1997, pp. 283-285, n° 119, tav. CXX; SIMON 1997, p. 560, nn° 7 e 10; CROISILLE 1994 a, pp. 167-168, nn° 2 e 4-5; GEYER 1989, pp. 191-192; PARIBENI 1984, p. 861, n° 10; AICHHOLZER 1983, pp. 33-35, n° 82; NOLL 1982, pp. 265-266, n° 3, tav. IV; CANCIANI 1981 a, p. 391, n° 159; WEITZMANN 1979, pp. 201-202, fig. 25; HEINSIUS 1979, pp. 42-43, n° 9; BARRETT 1978, pp. 308-309; SMITH 1977, pp. 106-107, 135, 142, 144-145 e 147, nn° 2, 106, 126, 130 e 132, tavv. 6, XXII-XXIII; RAYNEY 1969, p. 116, a; SMITH 1969, p. 90, tav. 3, fig. 5; FOUCHER 1964, tav. XVII, fig. 7; TOYNBEE 1964, pp. 241-243, tav. LVIII; TOYNBEE 1963, pp. 15-16 e 203-205, n° 200, fig. 235; TOYNBEE 1961, p. 701; CASTAGNOLI 1960, pp. 93-94; RALEIGH RADFORD, DEWAR 1954, pp. 3-5; R. P. WRIGHT, *Roman Britain in 1953: I. Sites Explored: II. Inscriptions*, in *JRS* 44, 1-2, 1954, pp. 99-100; WRIGHT 1949, p. 109; WRIGHT 1948, pp. 93-94; WRIGHT 1947, p. 173; WRIGHT 1946, p. 142, tav. XI.

## ANALISI

### *Il mito di Enea e Didone nella letteratura*<sup>1026</sup>

Il soggiorno di Enea in Africa e l'amore tra lui e Didone, regina di Cartagine, sono stati inventati e raccontati molto probabilmente, per la prima volta da Nevio nel *Bellum Poenicum* (III sec. a.C.), sebbene i pochi frammenti tramandati del suo poema non possano confermare questa affermazione generalmente accettata<sup>1027</sup>. Infatti, sembra verosimile che questo episodio sia stato costruito dal poeta come un αἴτιον per spiegare l'inimicizia tra Roma e Cartagine che si erano fronteggiati per la supremazia sul Mediterraneo tra il III e il II secolo a.C.

Si ritiene che le prime versioni del mito di Didone siano state create però in Nordafrica ma senza prevedere legami con la figura di Enea<sup>1028</sup>. Queste storie sarebbero state tramandate soprattutto da Timeo<sup>1029</sup> che, letto nella Roma del IV-III sec. a.C., ricostruisce la figura della donna e le prime vicende del popolo cartaginese.

Secondo lo storico di Tauramenion<sup>1030</sup> la città fu elevata trentotto anni prima della prima Olimpiade, vale a dire nell'814 a.C., e la sua fondatrice fu la stessa regina fenicia Ἐλίσσα, chiamata in greco Θεισσώ o Δειδώ dagli indigeni africani a causa della sua peregrinazione.

Timeo<sup>1031</sup> spiega che la donna era fuggita da Tiro dopo l'assassinio del marito da parte del fratello Pigmalione, sovrano della città, ed era approdata in Africa, dove aveva ricevuto ospitalità dai Libi e fondò la città di Cartagine. Il re dei Libi l'aveva proposto le nozze ma Elissa, che promise al marito defunto di restargli fedele fino alla morte, aveva finto di compiere sacrifici per sciogliere il suo giuramento d'amore eterno e si era suicidata gettandosi sul rogo per mantenere intatto il suo voto<sup>1032</sup>.

---

<sup>1026</sup> Le pagine seguenti offrono solo un quadro generale del mito e degli autori latini principali che l'hanno celebrato. Talvolta si citano alcuni studi moderni a commento di alcuni aspetti dell'episodio africano dell'eroe troiano. Per le vicende di Enea e Didone si sono presi in esame soprattutto MELTZER 1884-1886, cc. 1012 ss.; ROSSBACH 1903, cc. 426 ss.; CASTAGNOLI 1960, pp. 92 e 94; LA PENNA 1985, pp. 48 ss.; F. GRAF, s.v. *Dido*, in *DNP* 3, 1997, c. 543; SIMON 1997, pp. 559 s. A riguardo del problema delle fonti (letterarie ed epigrafiche) sulla nascita di Cartagine, anche la sintesi in M. GRAS, P. ROUILLARD, J. TEIXIDOR, *L'universo fenicio*, Torino 2000 (trad. it. *L'univers phénicien*, Paris 1995), pp. 245 ss.

<sup>1027</sup> LA PENNA 1985, p. 52.

<sup>1028</sup> *IBIDEM*, p. 50.

<sup>1029</sup> D.H. 1, 74, 1.

<sup>1030</sup> *FGRH* 566, fr. 82.

<sup>1031</sup> *FGRH* 566, fr. 82.

<sup>1032</sup> Secondo una tradizione che forse spiega i sacrifici rituali cartaginesi e che ha nella morte del generale Almicare, sconfitto a Imera nel 480 a.C. da Gelone di Siracusa, e nella moglie di Asdrubale, suicida durante

Secondo il dettagliato racconto fornitoci da Giustino<sup>1033</sup> nelle *Epitomi* e anche di Appiano<sup>1034</sup> nei *Punica* si conoscono invece le vicende che portarono alla fondazione di Cartagine.

Dopo che il fratello Pigmalione aveva assassinato il suo marito, lo zio Acherbas<sup>1035</sup> (o Zakarbaal) perché ritenuto un pericoloso pretendente al trono, la principessa Elissa con gruppo aristocratici fenici fuggì dalla sua patria, Tiro.

Nella sua fuga aveva portato via i tesori del tempio di Melqart, di cui il suo sposo era il sommo sacerdote, e si era diretta inizialmente verso Cipro. Qui si erano uniti al suo viaggio il sacerdote del tempio di Zeus con la sua famiglia e ottanta vergini del santuario di Afrodite, fatte rapire da Elissa stessa. In seguito, ripresa la navigazione, aveva fatto rotta verso la costa settentrionale dell'Africa.

Nel nuovo approdo Elissa aveva ricevuto una porzione di terra dalle popolazioni locali, felici dell'arrivo di stranieri con i quali intrattenere vantaggiosi scambi commerciali. L'area donata a lei e alla sua gente corrispondeva a quanto si poteva ricoprire con una pelle di bue, per consentire ai suoi compagni di prendere di nuovo le forze in attesa della nuova partenza. allora, la regina dispose che si tagliassero le pelli in strisce così sottili da riuscire a cingere una regione più vasta. Quell'area era la collina che ebbe poi il nome di Byrsa.

Tra i popoli limitrofi che erano accorsi a rifornire i Fenici di beni e si stanziarono per commerciare più facilmente in quei luoghi, andando a costituire spontaneamente un nuovo centro, c'erano anche gli abitanti di Utica. Questi, che avevano riconosciuto nei forestieri un popolo consanguineo, avevano convinto i nuovi arrivati a stanziarsi per sempre nel nord dell'Africa. Gli indigeni avevano espresso uguale desiderio e, dopo che fu fissato il tributo da pagare ogni anno a loro per risiedere in quella zona, iniziò la fondazione di Cartagine.

Durante i primi lavori di costruzione i Fenici avevano trovato tuttavia una testa di bue che interpretarono come un presagio di suolo fertile ma difficile da coltivare e pure di una città destinata a una perpetua schiavitù. Per questo motivo avevano deciso di trasferire il centro in una nuova area dove si imbattono nella testa di un cavallo. Questa, a differenza dell'altra, era accolta come un segno positivo, e cioè come simbolo di un popolo dall'indole bellicosa e forte. In quel luogo si decise quindi di fissarvi la sede definitiva del popolo di Elissa.

Il racconto riguardante la storia d'amore tra Enea e Didone sembra risalire però alla letteratura romana<sup>1036</sup>. Come La Penna<sup>1037</sup> riferisce, a Roma erano sorte delle controversie letterarie sulla data e

---

l'assedio finale dei Romani a Cartagine nella seconda guerra punica, i esempi più illustri. LA PENNA 1985, p. 52.

<sup>1033</sup> JUST. 17, 4-6.

<sup>1034</sup> APP., *Pun.* 1, 2.

<sup>1035</sup> *Sychaeus* in VERG., *Aen.* 1, 343, 350 e 720; 4, 20, 502, 552 e 632; 6, 474 e in SIL. 1, 90; 8, 123.

i protagonisti di quella passione ritenuta la causa delle guerre puniche così come potrebbe averla presentata Nevio nel *Bellum Poenicum*.

Infatti, doveva apparire inconciliabile la datazione di Cartagine con la peregrinazione per mare di Enea, verosimilmente avvenute in età precedenti. Nel tempo l'opera del poeta era stata ritenuta quindi una mera invenzione letteraria che non ha lasciato tracce nei trattati degli storici successivi a noi pervenuti<sup>1038</sup>.

A riguardo dell'intreccio amoroso non si è in grado di stabilirne i contorni e le dinamiche, sebbene La Penna<sup>1039</sup> ricordi l'ipotesi del Niebuhr secondo cui proprio Nevio fosse stato l'inventore dell'unione dei due eroi. Tuttavia, oltre che Enea e Didone, si sa soltanto che il poeta citasse anche la sorella della regina, Anna<sup>1040</sup>. Quest'ultima è ritenuta da Varrone<sup>1041</sup> la vera amata dall'eroe troiano. Anna si tolse la vita immolandosi su una pira a causa della partenza di Enea<sup>1042</sup>.

In questo modo sembra che l'antiquario romano si fosse posto sulla falsa riga della tradizione cartaginese, attenta a preservare la figura di una Didone morigerata e fedele al ricordo del marito morto<sup>1043</sup>. Eppure non si può affermare con sufficiente sicurezza che la sua fonte principale fosse il poeta campano.

Comunque, con il successo dell'*Eneide*<sup>1044</sup> si era consolidata in sostanza la cronologia ideata da Nevio ed era svanita la castità della regina tramandata dall'antichità<sup>1045</sup>.

Allora, secondo Virgilio<sup>1046</sup> l'incontro tra la regina cartaginese e Enea avvenne dopo l'approdo dei Troiani in Africa, cioè quando l'eroe aveva ripreso il mare dopo la morte dell'anziano padre Anchise a Drepano e la nuova città stava prendendo forma sotto la guida di Didone<sup>1047</sup>.

---

<sup>1036</sup> A tal proposito P. Aichholzer ricorda che R. H. Klausen e anche E. Ciceri sostenevano il contributo degli Elemi, desiderosi di includere l'eroe e anche il padre Anchise nella loro storia, nel legame della leggenda di Enea con quella cartaginese. AICHHOLZER 1983, p. 30. Analoga tesi era stata avanzata in MELTZER 1884-1886, c. 1016.

<sup>1037</sup> LA PENNA 1985, p. 52.

<sup>1038</sup> *IBIDEM*, p. 52.

<sup>1039</sup> *IBIDEM*, p. 52.

<sup>1040</sup> Secondo SERV. DAN., *ad. Aen.* 4, 9: «*cuius filiae fuerint Anna et Dido, Naevius dicit*».

<sup>1041</sup> SERV., *ad Aen.* 5, 5; SERV. DAN., *ad. Aen.* 4, 652.

<sup>1042</sup> Analogo argomento doveva essere nell'opera di Ateio Filologo, un altro erudito contemporaneo dell'antichista. LA PENNA 1985, p. 52.

<sup>1043</sup> AICHHOLZER 1983, pp. 30 s.

<sup>1044</sup> VERG., *Aen.* 1 e 3-4.

<sup>1045</sup> In ogni modo l'immagine di Didone casta e sposa devota perdurò nel tempo stando, soprattutto, alle testimonianze di alcuni scrittori africani dell'età imperiale, primo fra tutti Tertulliano. LA PENNA 1985, p. 52.

<sup>1046</sup> La versione virgiliana è echeggiata in SIL., 1, 23 ss.; 74 ss.; 2, 422 ss.; 8, 50 ss.

Arrivato sulla costa africana, l'esule aveva deciso di esplorare quei nuovi territori assieme al fedele compagno Acate dopo una notte agitata da numerosi tormenti<sup>1048</sup>.

Nel corso della sua missione, protetta da Venere, Enea aveva scorto dall'alto di una collina il popolo dei Tiri intenti a elevare Cartagine<sup>1049</sup>, città sacra alla dea Giunone<sup>1050</sup> in onore della quale era costruito un tempio proprio in quel tempo sotto la conduzione di Didone<sup>1051</sup>. Avvolto da una nuvola creata dalla madre per celarlo agli occhi altrui<sup>1052</sup>, l'eroe scese incuriosito fra quella gente laboriosa per ammirarne le attività e le costruzioni.

Così, davanti all'edificio sacro su cui erano raffigurate di già le vicende di Troia<sup>1053</sup> che gli avevano provocato una commossa reazione, egli poté rivedere i suoi compagni che si erano dispersi durante una tempesta scoppiata durante l'attraversata del braccio di mare tra la Sicilia e l'Africa<sup>1054</sup>.

I suoi amici avevano trovato l'amichevole ospitalità della regina di quel popolo. Simile nella figura alla dea Diana<sup>1055</sup>, Didone emanava leggi da un alto trono sotto le volte del tempio<sup>1056</sup>. E proprio mentre assicurava i naufraghi supplici<sup>1057</sup> che avrebbe prestato soccorso a Enea<sup>1058</sup> si era dissolta all'improvviso la nuvola che nascondeva l'eroe troiano rivelandolo alla donna e ai compagni<sup>1059</sup>.

Allora l'esule si presentava alla sua ospite manifestandole gratitudine per la magnanimità e ricevendone a sua volta deferenza e accoglienza<sup>1060</sup>. Benché sorpresa dell'improvvisa manifestazione di Enea davanti ai suoi occhi, Didone lo rassicurava che aveva già provveduto a inviare soccorsi ai Troiani rimasti alle navi e gli prometteva un banchetto in suo onore<sup>1061</sup>. Enea,

---

<sup>1047</sup> In realtà Enea ebbe un preannuncio della regina cartaginese dalla madre Venere. Presentatasi a lui proprio con le fattezze della donna, la dea aveva voluto anticipargli l'incontro e la storia della sua futura ospite. VERG., *Aen.* 1, 335 ss.

<sup>1048</sup> VERG., *Aen.* 1, 305 ss.

<sup>1049</sup> VERG., *Aen.* 1, 419 ss.

<sup>1050</sup> Sulla sua figura all'interno dell'*Eneide* F. DELLA CORTE, s.v. *Giunone*, in *EV II*, 1985, pp. 752 ss.

<sup>1051</sup> VERG., *Aen.* 1, 446 ss.

<sup>1052</sup> VERG., *Aen.* 1, 411 ss.

<sup>1053</sup> VERG., *Aen.* 1, 456 ss.

<sup>1054</sup> VERG., *Aen.* 1, 509 ss.

<sup>1055</sup> VERG., *Aen.* 1, 498 ss.

<sup>1056</sup> VERG., *Aen.* 1, 505 ss.

<sup>1057</sup> VERG., *Aen.* 1, 520 ss.

<sup>1058</sup> VERG., *Aen.* 1, 560 ss.

<sup>1059</sup> VERG., *Aen.* 1, 585 ss.

<sup>1060</sup> VERG., *Aen.* 1, 587 ss.

<sup>1061</sup> VERG., *Aen.* 1, 613 ss.

rinfrancato, inviava anche lui il suo compagno Acate alle navi per chiamare Ascanio e portare preziosi doni di ringraziamento a Didone<sup>1062</sup>.

Nel frattempo Venere aveva ordinato a Cupido di sostituirsi al bambino e di prenderne le sembianze per far sbocciare l'amore per Enea nel cuore della regina cartaginese durante il ricevimento preservando così il figlio da ulteriori insidie di Giunone<sup>1063</sup>.

Infiammata da Cupido, in occasione del banchetto durante il quale Enea le aveva raccontato la caduta di Troia e le sue prime peregrinazioni<sup>1064</sup>, Didone faceva visitare a Enea i quartieri della città nascente e lo invitava a una battuta di caccia nei dintorni di Cartagine<sup>1065</sup>.

Tuttavia, Giunone aveva compreso subito la minaccia portata da Venere e le proponeva le nozze per unire i loro protetti. Fingendo di accettare l'accordo con la sua rivale, Citerea desiderava sottrarre l'amato figlio a nuovi e diretti pericoli e consentirgli una sosta nella lunga peregrinazione verso l'Italia<sup>1066</sup>.

Ignari dell'accordo fra le loro dee tutelari, i due amanti, somiglianti a Diana e ad Apollo nell'abbigliamento, andavano sulle colline vicine accompagnati da Ascanio e da un ampio corteo di servitori<sup>1067</sup>. Durante la battuta era scoppiato però un forte temporale che li aveva costretti a separarsi dal resto del corteo e a trovare riparo in una grotta. In quest'anfratto Enea e Didone celebrarono la loro unione amorosa<sup>1068</sup>.

La notizia delle nozze dei due eroi era corsa rapida grazie alla Fama<sup>1069</sup> per tutta l'Africa fino a giungere al re dei Getuli, Iarba<sup>1070</sup>. Questi, figlio di Ammone-Giove e un pretendente respinto della cartaginese, invocò il suo padre divino per avere vendetta dell'offesa ricevuta dalla donna.

Allora, udita la sua preghiera, Giove aveva chiamato Mercurio giacché avvisasse Enea che l'unione con Didone non era prevista nei disegni divini e che doveva lasciare le coste africane al più presto per proseguire il suo viaggio<sup>1071</sup>. L'eroe, smarrito per l'avvertimento divino che lo

---

<sup>1062</sup> VERG., *Aen.* 1, 643 ss.

<sup>1063</sup> VERG., *Aen.* 1, 657 ss.

<sup>1064</sup> VERG., *Aen.* 2 e 3.

<sup>1065</sup> VERG., *Aen.* 4, 68 ss.

<sup>1066</sup> VERG., *Aen.* 4, 90 ss.

<sup>1067</sup> VERG., *Aen.* 4, 130 ss.

<sup>1068</sup> VERG., *Aen.* 4, 160 ss.

<sup>1069</sup> VERG., *Aen.* 4, 173 ss.

<sup>1070</sup> VERG., *Aen.* 4, 197 ss.

<sup>1071</sup> VERG., *Aen.* 4, 221 ss.



sorprendeva intento a fondare quartieri in nome di Cartagine<sup>1072</sup>, fece radunare i compagni presso le navi per preparare la nuova partenza senza rivelarlo, però, all'amata<sup>1073</sup>.

Tuttavia, informata dalla Fama degli ultimi avvenimenti a lei taciuti<sup>1074</sup>, Didone vagò in preda alla furia come una Baccante per le vie della sua capitale e corse al porto per incontrare ancora Enea<sup>1075</sup>. Trovato, dopo averlo accusato di insensibilità e malvagità, Didone tentò di convincerlo con i ricordi delle gioie condivise a fermarsi nella sua città<sup>1076</sup>. Enea, sebbene non avesse dimenticato i servigi ricevuti e l'amore di lei, le rispondeva che non poteva disubbidire al volere degli dei<sup>1077</sup>. Però la regina, accecata dall'amore e dall'ira, reagiva ancora più violentemente con maledizioni e promesse di perseguitarlo da viva e da morta<sup>1078</sup>.

Prostata dallo strazio, Didone era fuggita via ma le sue ancelle la riconducevano nella sua stanza per riposare, mentre i preparativi dei Troiani avanzavano nella notte trascorsa da lei tra dormiveglia e allucinazioni<sup>1079</sup>. Nel frattempo i suoi messaggi portati a Enea dalla sorella Anna non avevano effetto<sup>1080</sup>. Allora Didone, colma di disperazione, maturò il desiderio di morire<sup>1081</sup>. Così, ordinava ad

---

<sup>1072</sup> VERG., *Aen.* 4, 260 ss.

<sup>1073</sup> VERG., *Aen.* 4, 279 ss.

<sup>1074</sup> VERG., *Aen.* 4, 298 s.

<sup>1075</sup> VERG., *Aen.* 4, 300 ss.

<sup>1076</sup> VERG., *Aen.* 4, 305 ss.

<sup>1077</sup> VERG., *Aen.* 4, 331 ss.

<sup>1078</sup> VERG., *Aen.* 4, 365 ss.

<sup>1079</sup> VERG., *Aen.* 4, 391 ss.

<sup>1080</sup> VERG., *Aen.* 4, 416 ss. È in questo frangente che si può immaginare che si inserisca l'elegia-epistola (7) delle *Heroides* di Ovidio. La regina, ormai priva di ogni dignità a causa della rottura del voto di fedeltà al suo primo sposo e affranta per la decisione di Enea di lasciarla al suo destino per adempiere i suoi doveri nei riguardi degli dei, cerca l'ultimo espediente per dare sollievo al suo cuore. Infatti, Ovidio immagina Didone quasi freddamente lucida nel descrivere la sua storia con Enea ma, allo stesso tempo, inconsapevole del suo funesto destino mentre scrive una lettera da inviare all'eroe in partenza al posto della mediazione della sorella Anna. Tra tentativi di allettamento, invocazioni a Venere e Cupido e ricordi della sua tragica storia di vedova esula e delle tappe del suo nuovo amore, Didone tratteggia Enea come un bugiardo che millanta di aver salvato i Penati e di essersi gravato le spalle del peso dell'anziano padre. Lei non è stata la prima vittima della sua falsità. In realtà già Creusa era stata abbandonata da lui tra le fiamme di Troia, come l'eroe l'aveva raccontato. Inoltre, anche nelle altre opere (*Amores*, *Ars amatoria*, *Remedia*, *Metamorfosi* e *Fasti*) Ovidio fa brevi cenni alla figura e alla storia di Didone in qualità di sfortunata amante assieme ad altre celebri eroine, come Arianna, Medea, Elena, Filiade ecc., accomunate dall'essere state abbandonate dal loro compagno che doveva adempiere ad altre imprese e, per questo, descritto come insensibile verso il loro amore, bugiardo e

Anna di innalzare una pira su cui porre il letto nuziale dove ella stessa avrebbe posto in segreto la spada dardania con cui uccidersi<sup>1082</sup>.

Svegliato all'alba da Mercurio Enea aveva comandato ai compagni la partenza da Cartagine ed egli stesso aveva sciolto la fune della sua nave con la spada sidonia, dono della sua amata<sup>1083</sup>. Didone, affacciata insonne dalla rocca, scorgeva le navi dei Troiani già lontane dai lidi africani e desiderava inseguirle per vendicarsi<sup>1084</sup>. Comprendendo l'inutilità dal suo proposito, malediceva ancora una volta l'esule troiano con tutta la sua discendenza e profetizzava le future sanguinose guerre tra i loro due popoli<sup>1085</sup>. Al culmine della disperazione corse disperata sulla pira e, pronunciate le ultime aspre e amare parole, si trafisse con la spada dardania trovando la morte nonostante il vano tentativo di Anna di salvarla<sup>1086</sup>.

Oltre che a spiegare lo scoppio delle guerre tra Roma e Cartagine, La Penna<sup>1087</sup> ricorda che, a pochi anni dalla fine delle guerre civili, questo episodio dell'*Eneide* di Virgilio e, in particolare, la descrizione di Enea tratteggiata dalla Fama<sup>1088</sup> e da Mercurio<sup>1089</sup>, potesse evocare ai lettori in qualche modo anche la condotta immorale di Antonio, amante di Cleopatra, contro cui Ottaviano si era battuto trionfando pochi anni prima.

In ogni modo, al di là dell'eventuale trasposizione con le figure contemporanee del suo tempo, secondo P. Grimal<sup>1090</sup> l'amore di Enea e Didone rappresentava non soltanto un mito politico ma soprattutto un mito dai contenuti morali che spiega i moti interiori dell'animo romano come, infine, dei conti le sofferenze di ogni vita umana.

---

responsabile della loro morte. Si veda in particolare l'introduzione di L. PIAZZI (ed.), *P. Ovidii Nasonis, Heroidum Epistola VII. Dido Aeneae*, (Serie dei classici greci e latini, 13), Firenze 2007.

<sup>1081</sup> VERG., *Aen.* 4, 450 ss.

<sup>1082</sup> VERG., *Aen.* 4, 494 ss.

<sup>1083</sup> VERG., *Aen.* 4, 554 ss.

<sup>1084</sup> Questa scena è ripresa da OV., *Rem.* 57-58: «*nec moriens Dido summa vidisset ab arce Dardanias vento vela dedisse rates*».

<sup>1085</sup> VERG., *Aen.* 4, 587 ss.

<sup>1086</sup> VERG., *Aen.* 4, 663 ss.

<sup>1087</sup> LA PENNA 1985, p. 54.

<sup>1088</sup> VERG., *Aen.* 4, 191 ss.: «*Venisse Aenean, Troiano sanguine cretum, / cui se pulchra viro dignetur iungere Dido: nunc hiemen inter se luxu, quam longa, fovere / regnorum immemores turpique cupidine captos*».

<sup>1089</sup> VERG., *Aen.* 4, 265 ss. con particolare attenzione a «*Tu nunc Karthaginis altae / fundamenta locas pulchramque uxorius urbem / extruis heu regni rereumque oblite tuarum ?*». E a un altro verso successivo: «*Quid struis ? Aut qua spe libycis teris otia terris ?*»

<sup>1090</sup> GRIMAL 2007, p. 318.

In pratica, la loro intimità non rispecchiava la morale romana che, impersonata in qualche modo da Mercurio che ammonisce l'eroe, prevedeva dei «*devoirs*» per la realizzazione della gloria che attendeva Enea in qualità di fondatore di un grande impero universale<sup>1091</sup>.

Infatti, nonostante il patto tra Venere e Giunone, le nozze dell'eroe con Didone non potevano considerarsi una legittima unione poiché non era prevista nei disegni divini. Così esulava dalla concezione romana di relazione coniugale caratterizzandosi come pericolosa e infruttuosa giacché non era in grado di garantire lo scopo principale del matrimonio stesso, la procreazione e la perpetuazione della stirpe come, al contrario, Ascanio<sup>1092</sup> avrebbe assicurato la discendenza di Venere<sup>1093</sup>.

Infine, sono da ricordare i *Punica* di Silio Italico. Sulla falsariga della tradizione epica romana, propongono la celebrazione delle guerre puniche in parallelo con il mito di Enea in Africa e il suo amore fatale per la regina di Cartagine Didone. Come riassume A. Geyer, Silio Italico con la sua opera eleva la guerra contro Annibale al mito trasportandola sul piano di quella troiana ma con la differenza che Roma, la nuova Troia, non è destinata a cadere rovesciandola con Roma, al fine di spiegare e celebrare il destino imperiale romano che si perpetuava ancora al suo tempo sotto la dinastia flaviana con Domiziano<sup>1094</sup>.

### *Storia degli studi*

Le raffigurazioni degli episodi di Enea a Cartagine, che sono attestate soltanto nell'arte romana dell'età imperiale nell'ambito privato, sono state studiate soprattutto a seconda del genere artistico di appartenenza, mosaico o pittura. Non mancano, tuttavia, pubblicazioni generali che comprendono entrambe le tipologie e anche l'unico rilievo funerario con la scena di caccia costituendo piccoli cataloghi utili per la conoscenza dei documenti figurati e lo studio iconografico.

Infatti, oltre che le voci di Enea e Didone nel *LIMC* a cura di F. Canciani<sup>1095</sup> ed E. Simon<sup>1096</sup>, si possono ricordare almeno tre utili articoli che catalogano le immagini di Enea e Didone<sup>1097</sup>.

Nel 1978 R. Hensius<sup>1098</sup> ha raccolto innanzitutto le pitture, i mosaici e il rilievo di un sarcofago ma anche due manufatti in avorio (IV-V sec.), le illustrazioni dei due celebri codici vaticani (VV,

---

<sup>1091</sup> GRIMAL 2007, p. 316.

<sup>1092</sup> «*Ascanium surgentem et spes heredis Iuli / respisce, cui regnum Italiae romanaque tellus / debentur*». VERG., *Aen.* 4, 274-276.

<sup>1093</sup> GRIMAL 2007, p. 317.

<sup>1094</sup> GEYER 1989, pp. 140-142.

<sup>1095</sup> CANSIANI 1981 a, p. 391.

<sup>1096</sup> SIMON 1997, pp. 559 ss.; SIMON 2009 b, pp. 169 s.

<sup>1097</sup> A questi repertori si può accostare anche AICHHOLZER 1983, pp. 35 ss.

<sup>1098</sup> HENSIUS 1978, pp. 37 ss.

cod. 3225 e VR, cod. 3867) e a una coppia di avori intarsiati. In base a un'analisi diacronica delle immagini si ha la conferma della lunga e vasta popolarità dell'episodio africano di Enea nel corso dei secoli come Macrobio<sup>1099</sup> attesta nel IV-V secolo.

Alcuni anni dopo, in un articolo del 1994, M. Croisille<sup>1100</sup> ha ripreso il catalogo di Hensius e ha concentrato la sua analisi su alcune pitture e i mosaici. Distinguendoli in base alla scena riprodotta (scena di caccia, unione nella grotta e abbandono di Didone), lo studioso francese, nonostante la documentazione risulti alquanto ridotta e non sempre sicura, ritiene possibile che alla realizzazione delle immagini abbia contribuito l'influenza dell'*Eneide* virgiliana.

Nel 2001 C. Balmelle e A. Rebourg<sup>1101</sup> hanno aggiornato il catalogo delle raffigurazioni musive della scena di caccia includendovi per la prima volta un mosaico scoperto alcuni anni prima a Eva nella villa di Erode Attico. Hanno notato come i vari episodi della vicenda amorosa dei due personaggi, mancando di un modello greco o ellenistico, siano stati modellati in particolare su altre famose iconografie di amanti dell'arte greca e romana, come Arianna e Dioniso, Venere e Marte, Apollo e Diana, Atalanta e Meleagro, dalle quali i due nostri personaggi sono distinti spesso da iscrizioni, latine o greche, per evitare facili confusioni.

Poco tempo dopo, nel 2006, D. Stefanou<sup>1102</sup> ha esaminato i mosaici con Enea e Didone nel suo lavoro riguardante i rapporti tra letteratura e raffigurazione musiva nell'arte romana soffermandosi, in particolare, sull'esemplare di Eva e di Low Ham. In questi casi la studiosa riflette sui rapporti iconografici, i prototipi e gli *ateliers* esecutori delle immagini e sulle committenze.

Infine, si ricordi l'articolo di V. M. Strocka<sup>1103</sup> che, nel suo catalogo di pitture pompeiane, raggruppa le scene dell'incontro e dell'unione dei due eroi tralasciando, però, quelle dell'abbandono di Didone. Secondo Strocka questa vasta serie di immagini tradiscono alla loro origine o ispirazione una qualche influenza del poema virgiliano.

A questi si devono aggiungere i lavori di V. Provenzale che in un articolo del 2004<sup>1104</sup> e nella monografia dedicata agli studi di scene di mitiche coppie d'amanti assise nelle immagini domestiche di Pompei<sup>1105</sup>, studia le nozze di Enea e Didone. In questi scritti la studiosa italiana rivela gli schemi iconografici, gli elementi essenziali per definire la scena e per stabilire eventuali relazioni artistiche fra queste pitture nell'ottica di individuare un modello comune. Inoltre analizza i

---

<sup>1099</sup> MACROB., *Sat.* 5, 17, 5.

<sup>1100</sup> CROISILLE 1994 a, pp. 165 ss.

<sup>1101</sup> BALMELLE, REBOURG 2001, pp. 10 ss.

<sup>1102</sup> STEFANO 2006, pp. 19 ss.

<sup>1103</sup> STROCKA 2006, pp. 273 ss. e 292 ss.

<sup>1104</sup> PROVENZALE 2004, pp. 163 ss.

<sup>1105</sup> PROVENZALE 2008, pp. 19 ss., 123 ss. e 171 ss.

singoli quadri nei loro ambienti originari e individua un generale sentimento di vicinanza ai valori imperiali.

Infine, per il gran numero di affreschi pompeiani, documentati talvolta da fotografie o disegni del '700 e '800, e la definizione dei contesti di appartenenza è una fonte primaria per la documentazione fotografica i quadretti pompeiani, l'enciclopedia *Pompei. Pitture e mosaici*.

A questi lavori che riguardano direttamente il nostro tema si affiancano altri importanti per la comprensione della vastità del tema nei secoli e nei generi artistici ma anche per il confronto iconografico. Tra questi, in un articolo del 1982, R. Noll<sup>1106</sup> ha identificato per la prima volta su tre stoffe copte (IV-VI sec.), conservate a Düsseldorf e Wien, la scena di caccia di Enea e Didone attraverso la semplice lettura delle didascalie in due esemplari.

Le illustrazioni dei codici vaticani dell'*Eneide* sono state oggetto di alcuni lavori di A. Geyer<sup>1107</sup>, D. H. Wright<sup>1108</sup> e J.-M. Croisille<sup>1109</sup> al fine di indagare la relazione tra immagine e il supporto papiraceo nella trasmissione iconografica.

---

<sup>1106</sup> NOLL 1982, pp. 260 ss.

<sup>1107</sup> GEYER 1989, pp. 205 ss.

<sup>1108</sup> WRIGHT 1993, pp. 20 ss. e 75 ss.

<sup>1109</sup> CROISILLE 1994 b, pp. 134 ss.

*Storia degli studi*

Lo studio delle immagini riguardanti Enea e Didone non si può che iniziare dalla disamina dell'ipotesi secondo cui due, o tre, affreschi pompeiani mostrino il primo incontro dei due eroi.

L'affresco della Casa del Ristorante, che era stato descritto da A. Sogliano<sup>1111</sup> senza una spiegazione della scena, fu interpretato da A. Mau<sup>1112</sup> per la prima volta come l'introduzione di Enea al cospetto di Didone da parte di un uomo non meglio precisato.

La sua ipotesi è stata accolta da Hermann<sup>1113</sup> nel catalogo di affreschi pompeiani da lui curato, sebbene n'è evidenti la poca corrispondenza della raffigurazione con il racconto di Virgilio e l'indefinitezza del secondo personaggio maschile ritratto di spalle.

Al contrario, nel suo studio sull'organizzazione delle raffigurazioni pittoriche della città campane, G. Rodenwaldt<sup>1114</sup> riafferma l'identificazione del Mau senza nessuna riserva e associa il

---

<sup>1110</sup> Nel catalogo delle raffigurazioni si dovrebbe includere, in teoria, anche un mosaico proveniente dalla Casa del mosaico con Virgilio (e due Muse) di Sousse ricordato da F. Canciani nel volume I del *LIMC* tra le immagini di Enea. CANCIANI 1981 a, p. 301, n° 158. Tuttavia, si è deciso di escluderlo poiché la prima identificazione di P. Gauckler, secondo cui si doveva vedervi Didone, Anna, Enea, Achate e Ascanio, risulta erranea già a un'analisi preliminare. P. GAUCKLER, *Les mosaïques de l'arsenal à Sousse*, in *RA* 31, 1897, p. 8; P. GAUCKLER, *Les mosaïques Virgiliennes de Sousse*, in *MMAI* 4, 1898, pp. 241 ss., fig. 2. Infatti, sebbene il campo figurato sia lacunoso nella parte centrale e sinistra, si deve concordare con L. Foucher. Questi già negli anni '60 del XX sec. vi ha riconosciuto correttamente a destra Auge, la figura femminile pressoché nuda e visibile di spalle, e al centro Ercole, di cui si conserva la sommità della testa e la barba. L. FOUCHER, *Inventaire des Mosaïques. Sousse*, Tunis 1960, p. 51, tav. XXIV, fig. a. La posa della sacerdotessa, abusata dall'eroe ebro e madre di Telefo, e la scena stessa sono ripetuti secondo uno schema quasi identico in un altro esemplare integro di Themetra (Tunisia, primo terzo del III sec. d.C.) e, soprattutto, di Marsiglia (III sec.). Si veda C. BAUCHHNESS-THÜRIEDL, s.v. *Auge*, in *LIMC* III, pp. 47-48, nn° 16-18. Inoltre, A. Dardenay ha suggerito di comprendere come l'incontro di Enea e Didone anche altre raffigurazioni pompeiane interpretate di solito come Diana e Callisto sulla base dell'aspetto esteriore della figura assisa. DARDENAY 2007 b, p. 22. A nostro giudizio non si può accogliere una proposta formulata senza un'analisi iconografica accurata, perché, altrimenti, ogni cacciatrice simile a Diana sarebbe identificabile in Didone. E' necessario esaminare i protagonisti e la scena nel suo complesso per poter avanzare un'ipotesi. Per questi motivi non ci si sente di ampliare ulteriormente la serie delle immagini relative a Enea e Didone.

<sup>1111</sup> SOGLIANO 1878, p. 183. Ribadito nella guida al museo napoletano. SOGLIANO 1880, pp. 128 s.

<sup>1112</sup> MAU 1879, pp. 254 s.

<sup>1113</sup> HERRMANN 1904-1931, p. 252.

<sup>1114</sup> RODENWALDT 1909, pp. 141 s.

quadro ad altri, come una scena di profezia da parte di Cassandra a Ettore o di una Sibilla a Enea, poiché mostrerebbero un'analoga composizione scenica con elementi architettonici sullo sfondo.

Prime ipotesi alternative per l'affresco della Casa del Ristorante sono state avanzate da K. Schefold nei suoi trattati sulle pitture pompeiane. Senza aggiuntive spiegazioni lo studioso tedesco<sup>1115</sup> ha ipotizzato che il quadro mostrasse una coppia di cacciatori di fronte a una regina seduta in trono, Bellerofonte similmente a un altro affresco della casa pompeiana 9 2, 16 oppure l'incontro di Paride, scortato da un compagno, ed Elena<sup>1116</sup>.

Tuttavia, le sue proposte non hanno avuto successo e così R. Heinsius<sup>1117</sup> ha inserito il quadro nell'elenco di un saggio del 1978 sulle raffigurazioni degli episodi di Enea e Didone e l'associa ad altri due oggi evanidi, provenienti dalla Casa di Sirico e dalla *domus* 6 14, 8.

Pochi anni dopo nella voce *Aineias* del *LIMC* F. Canciani esclude il nostro esemplare dai documenti figurati di Enea, compresi quelli dubbi, mentre I. Bragantini<sup>1118</sup>, descrivendo la *domus* del Ristorante in *PPM*, si limita a indicarne l'incertezza interpretativa.

Nella pubblicazione *Die Römischen Wandmalereien des Magdalensberges* (Klagenfurt 1985) H. Kenner confronta il quadro con un altro in stato frammentario di Magdalensberg<sup>1119</sup> che interpreta come la condanna di Persefone a Teseo, colpevole di volere rapire la dea per darla in sposa al suo amico Piritoo, punito anche lui<sup>1120</sup>.

Ciò nonostante V. M. Strocka<sup>1121</sup> ha tralasciato quest'ultima proposta interpretativa e ha riadottato l'ipotesi di Mau. Infatti secondo lo studioso tedesco si può pensare che si tratti di una scena del mito di Enea. L'eroe appare idealizzato indossando soltanto un mantello e porta una lancia, o anche una spada, secondo un linguaggio artistico che si voleva rifare all'arte greca del V sec. a.C. Proverebbe quest'ipotesi proprio una serie di affreschi pompeiani nei quali si intravede Enea con questi attributi (mantello e lancia ma anche a volte spada) in diversi episodi delle sue avventure dopo la fuga da Troia.

Strocka<sup>1122</sup> aggiunge all'affresco della Casa del Ristorante anche il disegno di un altro quadro, ora perduto, che campeggiava nel cubicolo (34) della Casa di Sirico (7 1, 25.47). Sebbene nella

---

<sup>1115</sup> SCHEFOLD 1957, p. 260.

<sup>1116</sup> Si veda per quest'ultima K. SCHEFOLD, *Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte*, Basel 1952, pp. 187 e 191.

<sup>1117</sup> HEINSIUS 1978, p. 38.

<sup>1118</sup> BRAGANTINI 1999 a, p. 623.

<sup>1119</sup> KENNER 1985, pp. 22 ss.

<sup>1120</sup> *IBIDEM*, pp. 24 e 26 ss., figg. 4-7, tav. 12.

<sup>1121</sup> STROCKA 2006, pp. 291 s.

<sup>1122</sup> *IBIDEM*, pp. 292 ss.

riproduzione grafica vi si possano osservare soltanto i tre protagonisti, egli nota in generale che le due scene sono accomunate dallo stesso schema compositivo e dagli stessi atteggiamenti dei personaggi ritratti.

L'affresco perduto della *domus* del Sirico è conosciuto da alcuni anni prima di quello della Casa del Ristorante. Era stato interpretato da G. Minervini<sup>1123</sup> nel riconoscimento di Oreste e Pilade da parte di Ifigenia in Tauride.

A sostegno di quest'ipotesi Minervini ha notato in particolare che i due eroi non mostrano le mani legate e che soprattutto la figura identificata in Oreste, visibile in volto, si appoggia a un bastone, simbolo dei molti viaggi, mentre la sorella è ritratta con aspetto regale ma anche con una lunga lancia. Questo suo attributo sarebbe da intendersi come una citazione dell'*Ifigenia in Tauride* di Euripe in cui Oreste, per farsi riconoscere dalla sorella, aveva ricordato a Ifigenia che l'asta impugnata da Pelope a Pisa, quando uccise Enomao per conquistare Ippodamia, era conservata nascosta proprio nella sua stanza<sup>1124</sup>.

Pochi anni dopo, in una descrizione degli scavi di Pompei, H. Brunn<sup>1125</sup> ha fatto un breve cenno a questo quadro ma senza riferire dell'interpretazione di Minervini. Ciò nonostante, in *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens* (Leipzig 1868), W. Helbig<sup>1126</sup> illustra il quadro secondo la tesi di Minervini.

Eppure, in quello stesso anno, E. Brizio<sup>1127</sup> elaborava un'altra spiegazione riconoscendovi una rappresentazione analoga ad altre di carattere civile note a Pompei: la sentenza di un giudice nella disputa tra due contendenti.

Infatti, secondo l'archeologo italiano i due personaggi in piedi non sono caratterizzati da un aspetto eroico, poiché sono privi di qualsiasi attributo che li faccia definire in tal modo, e indossano un rozzo mantello rosso. Quello visto di spalle è il vincitore del contenzioso stando al suo atteggiamento, tant'è che sembra allontanarsi dal tribunale; l'altro posto frontalmente è lo sconfitto che si porta la mano destra verso la bocca in segno di collera. Su un seggio rialzato, a sinistra, è seduto il magistrato con i contrassegni della sua carica, la toga bianca, il pallio rosso e il baculo, o uno scettro, mentre pronuncia il suo verdetto gesticolando con la mano destra.

Infine, Brizio ricorda che anche Minervini, informato della sua nuova interpretazione, se n'era detto persuaso ammettendo che aveva osservato il quadro quando era ancora sporco dalla cenere vulcanica<sup>1128</sup>.

---

<sup>1123</sup> MINERVINI 1852, pp. 89 s.

<sup>1124</sup> EU., *IT* 823 ss.

<sup>1125</sup> BRUNN 1863, p. 104.

<sup>1126</sup> HELBIG 1868, p. 315.

<sup>1127</sup> BRIZIO 1868, pp. 38 s.



Tuttavia, nel 1957, K. Schefold ha proposto senza fornire spiegazioni che il disegno rappresentasse l'incontro di Paride, accompagnato da un compagno non meglio precisato, ed Elena.

Nonostante queste diverse ipotesi d'identificazione, in *PPM* il soggetto del quadro non è indicato con sicurezza. Infatti, sia I. Bragantini sia V. Sampaolo ricordano l'immagine nell'apparato decorativo della sua casa originaria<sup>1129</sup> (la Casa di Sirico 7 1, 25.47) e nella rassegna dei disegni stesi da G. Abbate e N. La Volpe<sup>1130</sup> senza una precisa definizione.

Infine, più di recente, ancora V. M. Strocka ha ampliato la serie degli affreschi pompeiani che ritraggono Enea al cospetto di Didone con il celebre quadro della parete meridionale triclinio della Casa del Bracciale d'oro (6 17, 42-44). Questa raffigurazione echeggerebbe soltanto il racconto virgiliano senza ricalcarne a pieno il contenuto e riproponendo, quindi, semplice il motivo dello stupore di Enea di fronte alla bellezza della donna attraverso i gesti, le posture e gli attributi<sup>1131</sup>.

In realtà, in più occasioni negli scorsi decenni, P. Moreno<sup>1132</sup> vi aveva riconosciuto le nozze di Alessandro con Stateira<sup>1133</sup>, celebrate nel 324 a.C., ipotizzando che il suo primo esecutore fosse Ezione, autore già di un analogo affresco dell'unione del re macedone con Rossane.

Allo stesso modo A. Lagi de Caro ha condiviso l'interpretazione dell'eroe proponendo, però, che rappresentasse le nozze di Alessandro e Rossane, la prima sposa del Macedone (327 a.C.). Caposaldo del suo studio è la forte somiglianza del volto e della postura del giovane eroe con i ritratti idealizzati del re nudo e armato di sola lancia eseguiti da Lisippo e dalla sua scuola<sup>1134</sup>.

Nel 1993, in un vasto saggio sulla figura e l'immagine di Alessandro, A. Stewart<sup>1135</sup> ha accolto favorevolmente l'identificazione dell'eroe maschile nel grande Macedone, motivandola in particolare con il confronto con una statuetta bronzea del Museum of Art della Stanford University<sup>1136</sup>, e ha ipotizzato anch'egli l'idealizzazione delle nozze con Rossane.

---

<sup>1128</sup> BRIZIO 1868, p. 39.

<sup>1129</sup> BRAGANTINI 1996, pp. 346-347, fig. 218.

<sup>1130</sup> BRAGANTINI 1995 b, pp. 391 e 393, figg. 211-212. In BRAGANTINI, SAMPAOLO 1995, pp. 616-617, figg. 53-54, si presentano due distinti disegni di La Volpe e per il primo si ricorda in forma interrogativa l'ipotesi di Minervini.

<sup>1131</sup> STROCKA 2006, p. 272.

<sup>1132</sup> MORENO 1987, p. 162; MORENO 1997, p. 126; MORENO 2004, pp. 351 ss.

<sup>1133</sup> Quest'interpretazione è ribadita anche in MORENO 1994, pp. 416 e 422 s., fig. 532.

<sup>1134</sup> Per una breve trattazione sull'iconografia di Alessandro creata da Lisippo e dagli altri artisti suoi contemporanei, MORENO 1993, pp. 102 ss.

<sup>1135</sup> STEWART 1993, pp. 186 ss.

<sup>1136</sup> Copia ellenistico-romana di un'originale del ca. 330 a.C. *IBIDEM*, pp. 163 ss.

### *Lo schema degli affreschi e le espressioni dei protagonisti*

Nonostante il disegno del quadro della Casa di Sirico riproduca solo i tre principali protagonisti nella loro essenzialità, è chiaro che l'affresco originale era simile per lo schema compositivo a quello della Casa del Ristorante.

In generale, stando all'osservazione di quest'ultimo, si può pensare che entrambi fossero accomunati dal tentativo di disporre le figure secondo una visione prospettica che l'effetto schiacciato delle figure non consente di percepire a prima vista. Infatti, si deve riconoscere che il pittore ha riprodotto la scena del quadro immaginandola dall'esterno, da dietro il personaggio visibile di spalle, volendo disporre i due uomini su piani diversi e distanti tra loro, come se si trovassero ai lati del basso podio della donna dall'aspetto regale.

Questa figura femminile è seduta su un basso seggio sopraelevato ponendosi di tre quarti o, nella riproduzione grafica, di profilo destro. In tutti e due i documenti ha il piede destro avanzato e tiene appoggiata alla spalla sinistra una lancia. Allunga la mano di destra per accompagnare le parole che sembra pronunciare con un'espressione decisa e autorevole. Sebbene sia posta di lato, la donna è il fulcro dell'organizzazione scenica poiché, oltre che essere affiancata da figure minori che le fanno quasi da corona nel quadro della Casa del Ristorante, è convogliata su di lei l'attenzione dei due astanti.

Questi, che si trovano su un livello più basso e a loro volta su due piani diversi, occupano il campo restante del quadro. Entrambi la fissano mentre sembrano muoversi l'uno verso l'altro almeno nell'affresco conservato.

Al centro, la figura maschile di spalle e con il viso di profilo sinistro, scandisce il passo mostrando la pianta del piede sinistro e si trova più vicino al podio dell'altro. L'uomo visibile in volto sembra avanzare con la gamba destra nell'affresco ancora oggi visibile ma stante nel disegno.

In ogni modo, in entrambi il primo ha un atteggiamento apparentemente confidenziale con la donna cui indica l'altro o gesticola con la mano destra mentre discorre con lei; il secondo forse assiste in silenzio al dialogo dei due e ha un'espressione titubante o riflessiva manifestata dall'indice destro portato al mento. Ciò nonostante, sembra svolgere un ruolo più importante dell'altro perché non solo è mostrato frontalmente ma anche a lui sembra rivolgersi la donna.

Inoltre, nel quadro della Casa del Ristorante si intravede ancora un'ulteriore figura femminile ritratta in volo in corrispondenza dello spazio tra i due uomini e in secondo piano rispetto a loro. Questa sembra caratterizzata da un velo che le si gonfia sul capo e dal braccio destro sollevato e piegato in un ampio gesto sulla testa. Denota forse spavento oppure sorpresa per gli avvenimenti che si stanno compiendo sotto il suo sguardo. Anche lei sembra prestare più attenzione alla figura maschile visibile in volto poiché vola e volge lo sguardo verso di lui.

In pratica, stando al quadro della Casa del Ristorante, sembra che si sia realizzata una rappresentazione con duplici rapporti interni segnati da sguardi e pose (fig. 124).

All'interno di una triplice relazione formata dai tre personaggi in primo piano sembra inserirsi un rapporto più ristretto dato dal binomio della donna assisa e dell'uomo dall'aspetto incerto o pensieroso. Infatti la figura di spalle pare come un legame tra i due non solo per la sua posizione centrale ma anche per il tipo di atteggiamento, benché risulti piuttosto anonima sia a causa della sua presentazione di spalle sia per l'assenza di particolare attributi che ne permettano una più netta definizione.

Il fatto che il comune modello pittorico delle due rappresentazione prevedesse un privilegiata relazione tra le due figure esaminabili al meglio nel loro aspetto sembra essere suggerito soprattutto dal gioco dei loro sguardi e delle loro pose. Infatti, lo sguardo della figura femminile è rivolto ai due uomini. Tuttavia, sebbene l'uomo di spalle le indichi l'altro con la mano destra e avanzando verso di lui, la nobile donna sembra rivolgersi direttamente al personaggio di destra. Questi la fissa prestandole attenzione e forse reagendo al suo discorso portando la mano destra alla bocca.

La figura di spalle indica l'altro con la mano e guarda la donna rivelando perciò l'esistenza di altri due binomi di base del triangolo immaginario dello schema generale. Uno era formato da lui con la donna assisa e l'altro con l'altro uomo. In pratica, questo personaggio poco definito ma così significativamente al centro della scena è l'anello di congiunzione dei due personaggi.

Infine, si noti che lo schema compositivo originario della scena prevedeva la presenza di altri due binomi. Il primo, quello più evidente, tra la figura maschile visibile in posizione frontale e quella in volo. La loro relazione è univoca, cioè è determinata dal movimento e dallo sguardo della seconda verso la prima che, come detto, presta attenzione alla donna assisa a sinistra.

L'altro, meno appariscente ma simile nella natura della relazione, tra la donna seduta e una delle figure le fa da corredo posta a sinistra. Anch'essa non è ricambiata dall'attenzione in modo analogo all'altra e per lo stesso motivo.

In conclusione, dalla rivelazione di questi rapporti interni allo schema alla base almeno del quadro della Casa del Ristorante, che si può ammettere identico a quello della *domus* di Sirico (fig. 125), emerge che la scena avesse due protagonisti principali, l'uomo con espressione indecisa o meditativa e la donna assisa in posizione elevata.

Infatti, entrambi intrattengono ciascuno tre legami con altrettante figure: uno è quello reciproco, attivo e diretto, così da determinare forse la raffigurazione. Il loro nesso figurato sembra incentrato sull'attività di dialogo, sulla parola dell'una e sull'ascolto dell'altro. Gli altri due sono indiretti ed espressi in modo diverso con l'uomo di spalle, comune in entrambi, e la figura volante in alto sull'uomo visibile in fronte oppure la donna in piedi a sinistra della donna assisa.

L'attività di queste due figure femminili sembra incentrata soltanto sullo sguardo interpretabile, forse, nel caso dell'uomo in segno di protezione e nel caso della donna di riguardo o dedizione.

Al contrario, quella dell'uomo di spalle appare più dinamica tale da contribuire, a sua volta, alla definizione della scena grazie alla diversificazione dei suoi rapporti. Infatti, il suo sguardo è rivolto verso la donna assisa senza esserne ricambiato, mentre la mano destra indica loquacemente l'uomo visibile in fronte, che sembra trascurarlo come preso dai suoi pensieri.

Infine, si deve anche dire che le due figure femminile potrebbero avere un ruolo più importante di quello che può sembrare a un'osservazione così schematica. In particolare quella in volo, sebbene allacci solo un collegamento con l'uomo a destra, potrebbe aver ricoperto un ruolo non secondario nel riconoscimento della soggetto.

In ogni modo la sua presenza è indicativa del fatto che il quadro appartenesse in realtà al mito classico e non alle raffigurazioni di carattere civile, come Minervini aveva ipotizzato nell'Ottocento.

Tutt'altro schema compositivo è stato alla base del quadro della Casa del Bracciale d'oro (fig. 126). In quest'immagine sono presenti soltanto due personaggi principali ai quali si accostano due ulteriori figure secondarie, verosimilmente un guerriero persiano e un erote. In pratica, in qui sembra prevalere uno schema molto essenziale incentrato sul binomio dei due protagonisti che, posti in primo piano, si legano alle due figure accessorie prevalentemente a livello di posizione spaziale nell'organizzazione scenica.

Nello schema del quadro la relazione della coppia è determinata dallo scambio di sguardi mentre occupano le due metà del campo figurato che si congiungono forse in un determinato confine stabilito dall'erote in basso, dal pilastro di una struttura aperta alle spalle dell'eroina, dalla mano sinistra dell'eroe sul pomo della sua spada e dallo uno scudo rotondo a terra.

Il personaggio maschile di destra ha la gamba destra in riposo cui corrisponde il braccio impegnato a reggere la lancia. Si contrappone la mano sinistra poggiata sull'elsa della spada appesa al fianco e la gamba su cui scarica il peso. La figura femminile ha una posa rilassata simile alla sua. La gamba sinistra è a riposo e incrociata davanti alla destra su cui fa perno il corpo, mentre il braccio sinistro regge uno scettro ed è appoggiato a un pilastro, e, infine, la mano destra è aderente al fianco.

Attraverso le loro pose e gli sguardi i due costituiscono un binomio chiuso ma integrato dalla presenza di una figura che sta accanto a ognuno di loro. Infatti, all'eroe si associa un guerriero alle sue spalle, alla donna un erote che spunta dal suo fianco destro.

Interessante osservare che il guerriero e l'erote stringono il loro rapporto con i due personaggi principali soltanto con la loro vicinanza. Infatti, stavolta lo sguardo non sembra giocare un ruolo

significativo. Quello del fante non si concentra sul volto o il corpo del semidio ma si leva in alto. Lo stesso è fatto dall'erote che fissa però la donna come per ammaiarne la bellezza e la regalità.

### *Le interpretazioni*

L'ipotesi di A. Mau<sup>1137</sup> e, soprattutto, di V. M Strocka<sup>1138</sup> secondo cui si debba in tre affreschi pompeiani riconoscere l'incontro di Enea e Didone necessita di alcune verifiche critiche sia per accoglierla sia per rigettarla, ma sempre per fornire altre eventuali spiegazioni. A questo scopo si avanzano quindi alcuni confronti iconografici e il recupero delle altre interpretazioni come avvio e punti di riferimento per l'analisi dei personaggi e della scena complessiva.

Innanzitutto, come già accennato, i primi due affreschi, accomunati dallo stesso schema compositivo, non raffigurano nessuna scena di carattere civile o giuridico. Ne è prova la figura femminile in volo nel quadro della Casa del Ristorante. Infatti, risulta alquanto difficile comprendere la sua presenza in un simile contesto quotidiano nel quale un giudice sta emettendo la sua sentenza a riguardo di un contezioso tra due uomini.

Inoltre, il personaggio del giudice non si rivela tale perché non porta i contrassegni della sua carica riconosciuti dal Minervini. Il confronto con il quadro della Casa del Ristorante non lascia dubbi che si sia di fronte a una figura femminile. Ha i capelli divisi da una scriminatura centrale e raccolti sulla nuca, indossa una lunga veste e mantello e infine regge un'asta-scettro.

La tesi di Strocka si basa soprattutto sulla somiglianza del personaggio visibile frontalmente con altri riprodotti in diversi affreschi pompeiani<sup>1139</sup>. Infatti, al di là dell'espressione pensierosa che lo caratterizza in modo peculiare, questi indossa una clamide rossa, porta una spada appesa al fianco sinistro e regge verso il basso un'asta come altri eroi identificati in Enea. Per Strocka<sup>1140</sup> si tratta di una scelta artistica consapevole perché si sarebbe voluto in questo modo ritrarre anche l'esule troiano come idealizzato secondo l'elevato linguaggio artistico greco del V sec. a.C.

L'eroe troiano è raffigurato con queste sembianze su un'anfora apula<sup>1141</sup> del IV sec. a.C. (fig. 106 a), un cratere a calice<sup>1142</sup> della metà del V secolo a.C. conservato in stato frammentario (fig. 106 c) oppure nella metopa 28 del Partenone (fig. 12 b) nel corso della fuga da Troia<sup>1143</sup>.

---

<sup>1137</sup> MAU 1979, pp. 254 s.

<sup>1138</sup> STROCKA 2006, p. 272.

<sup>1139</sup> *IBIDEM*, pp. 271 ss.

<sup>1140</sup> *IBIDEM*, p. 284.

<sup>1141</sup> CANCIANI 1981 a, p. 382, n° 3.

<sup>1142</sup> *IBIDEM*, p. 382, n° 13.

<sup>1143</sup> *IBIDEM*, p. 390, n° 156.

Tuttavia, una simile tesi, anche fondata sul confronto con altre immagini analoghe, non può essere accettata acriticamente e senza la discussione delle altre proposte, perché potrebbe valere altrimenti anche per numerosi eroi. È la comprensione della figura dell'eroe in relazione con gli altri personaggi e alla sua posizione nella scena in cui si muove che permettono una più corretta identificazione non solo del personaggio ma anche dell'episodio raffigurato.

Commentando l'affresco della Casa del Ristorante, Strocka<sup>1144</sup> identifica Enea in base all'aspetto generale e agli attributi che ritrova nelle loro nozze nella grotta, riprodotta in alcuni quadri pompeiani, ma anche nella raffigurazione della Casa del Bracciale d'oro. In più, l'eroe troiano è caratterizzato da un'espressione non tanto di dubbio, o timore, ma semmai di meraviglia, come in un altro affresco della Casa di Sirico che lo mostra intento ad ammirare le armi donategli dalla madre<sup>1145</sup>.

Quindi, secondo Strocka, i due primi quadri echeggerebbero il racconto del primo libro dell'*Eneide*. Enea, nascosto da una nuvola creata da Venere per visitare sicuro il territorio africano assieme ad Acate<sup>1146</sup>, era apparso d'improvviso a Didone. La regina sovrintendeva ai lavori di costruzione del tempio di Giunone e stava assicurando i compagni dell'eroe naufragati in Africa e garantiva di mandare aiuto a lui stesso<sup>1147</sup>.

In questo modo le due figure accessorie, l'uomo di spalle e la figura femminile in volo, trovano una plausibile spiegazione. Il primo, che si pone in dialogo con la donna in trono e al contempo indica con una mano il personaggio dall'espressione incerta, sarebbe un troiano, l'anziano Ilioneo portavoce del gruppo<sup>1148</sup>, che simboleggia i naufraghi accolti con magnanimità da Didone. La figura femminile che si libra in alto e volge il suo sguardo all'uomo visibile in fronte sarebbe, invece, la madre dell'eroe, Venere, che svela il figlio alla regina cartaginese<sup>1149</sup>.

Infine, in questa ipotesi Didone è ritratta circondata dalla sorella Anna, dalla nutrice Barce e dalle sue ancelle<sup>1150</sup> in un contesto aperto ma che doveva ricordare la sua direzione della costruzione del tempio di Artemide da seggio all'interno del cantiere.

L'argomentazione di Strocka appare convincente nel suo complesso perché è l'unica che coniuga l'immagine e il mito. Infatti, sembra di intravedervi un certo grado di corrispondenza tra il testo virgiliano e la scena che, per lo studioso tedesco, non lo ricalca in modo fedele.

---

<sup>1144</sup> STROCKA 2006, pp. 294 s.

<sup>1145</sup> *Infra*, pp. 601 s.

<sup>1146</sup> VERG., *Aen.* 1, 411 ss.

<sup>1147</sup> VERG., *Aen.* 1, 566 ss.

<sup>1148</sup> VERG., *Aen.* 1, 520 ss.

<sup>1149</sup> VERG., *Aen.* 1, 586 ss.

<sup>1150</sup> Come negli ipotetici affreschi dell'abbandono della regina. *Infra*, pp. 237 ss. e 438 ss.

Questi due affreschi replicherebbe un modello differente rispetto all'altro affresco della Casa del Bracciale d'oro. Infatti, il loro prototipo dovette avere più fortuna nella tradizione artistica romana fino a conoscere un'ultima versione realizzata nel *Vergilius Vaticanus* (cod. lat. 3225).

L'undicesima illustrazione<sup>1151</sup> del *codex* (fig. 127) mostra l'incontro di Didone con Enea assieme a due compagni scampati alla tempesta, Ilioneo e Segesto, mentre il fedele Achate s'incammina verso le navi a prendere il dono per la regina.

Lo schema figurato è lineare e piatto senza disporre i personaggi secondo una prospettiva ottica. In primo piano, in basso, è rappresentata la scena dell'accoglienza di Enea e dei suoi compagni da parte di Didone. Sullo sfondo, in alto a destra, si intravede un gruppo di imbarcazioni all'ancora in un ampio golfo.

Allora, in basso a sinistra, Didone siede su un trono sopraelevato ed è assistita dalla sorella Anna, visibile alle sue spalle. Anche in questa raffigurazione la regina indossa ricche vesti e porta a sinistra un lungo scettro, mentre con la mano alzata saluta i suoi ospiti.

I Troiani, l'uno accanto all'altro, portano una tunica cinta e coperta da un mantello (di colore scuro nel caso di Ilioneo) e un berretto frigio, ad eccezione di Enea e Achate. Come il personaggio visibile in fronte nei due affreschi pompeiani accomunati dallo stesso schema, tutti e quattro reggono un'asta con la mano sinistra. Tra di loro il figlio di Venere si distingue, oltre che per la prima posizione, per una corta barba nera che gli incornicia la mandibola.

Inoltre, a esclusione del terzo identificato in Segesto che sembra reggere un rotolo vicino al petto, Enea e Ilioneo indirizzano un saluto con la mano destra a Didone, mentre Achate, l'ultimo, è rivolto a destra per dirigersi alle navi nella rada rappresentata sopra di lui.

Allora il *Vergilius Vaticanus* offre un'ulteriore redazione dell'incontro di Didone ed Enea che, nonostante l'assenza di Venere, sembra ricollegarsi almeno in parte ai due affreschi pompeiani. Elementi comuni sono la collocazione sopraelevata e a sinistra di Didone, l'aspetto generale della regina stessa che alza la mano destra in segno di saluto, la posizione preminente di Enea che si pone di fronte alla sua ospite e ricambia il saluto con la destra e l'aspetto generale dell'eroe troiano.

La presenza di più compagni del *pious* Enea e l'allusione della missione di Achate per prendere doni di ringraziamento in onore di Didone e il piccolo Ascanio alle navi ormeggiate sulla costa, raffigurate esse stesse, sono gli unici ingredienti che fanno differire l'illustrazione del *codex* dai nostri due esempi. La loro diversità è spiegabile non solo con l'ipotesi di un differente modello ma soprattutto con l'evidente volontà di creare un collegamento più stretto tra l'immagine, che compendia numerosi versi del libro I, e l'*Eneide*.

---

<sup>1151</sup> WRIGHT 1993, p. 125.

Le altre interpretazioni in particolare quelle di H. Kenner e E. Brizio, che presentano un'articolazione maggiore di argomenti, risultano suggestive ma senza sufficienti collegamenti tra immagine e mito.

Kenner<sup>1152</sup> ritiene che la scena nel suo complesso rappresenti Persefone, Teseo (a destra) e Piritoo (di spalle) «*die eben erst von ihren ewigen Felssitzen erfahren*» come avrebbe previsto la punizione inflitta ai due eroi per il tentativo di rapirla. Alle spalle della dea si scorgerebbe il palazzo di Ade mentre la circondano alcune spettatrici della scena, o le anime delle eroine che popolano gli Inferi. Infine, in alto, vicino a Teseo vola la personificazione della Notte, intesa come simbolo dell'oscurità del Tartaro<sup>1153</sup>.

Se così fosse, i due affreschi pompeiani si inserirebbero, allora, nella serie di immagini che raccontano questa leggenda e che avrebbe un collegamento in un affresco scoperto frammentario a Magdalensberg (fig. 128). Tuttavia, quest'esemplare e altre raffigurazioni citate da Kenner<sup>1154</sup> presentano i due giovani amici in maniera differente.

Infatti, nel quadro austriaco i due eroi sono seduti, Teseo a destra di fronte a Persefone mentre Piritoo sarebbe alle spalle della dea. Entrambi hanno il busto scoperto e i fianchi e le gambe cinti da una veste. L'eroe ateniese ha una spada e un bastone, mentre il compagno solo una lama. Mostrano un'espressione dolente curvandosi in avanti e appoggiando la mano o il gomito sul pomo della spada puntata verso il basso a mo' di sostegno.

Secondo Kenner<sup>1155</sup> la doppia arma portata da Teseo lo accosterebbe alla figura visibile in fronte dei nostri due affreschi. Infatti, anche questa sarebbe distinta dall'altra di spalle attraverso l'attribuzione di due armi, la lancia, in luogo del suo tipico bastone da viaggio o della clava, e la spada. Eppure nei nostri Piritoo sembra privo di armi, e in quello austriaco Persefone ha una posa differente rispetto alla nostra eroina e non impugna nessun scettro.

Ai differenti atteggiamenti e attributi si può aggiungere che l'organizzazione scenica evidenzia come minimo diversi modelli iconografici. Appunto, l'affresco di Magdalensberg presenta al centro Persefone vicino cui si dispongono Teseo a destra e Piritoo a sinistra. Forse si deve immaginare il primo davanti e il secondo seduto accanto alla dea. In più, dietro a Teseo sono altre due figure

---

<sup>1152</sup> KENNER 1985, pp. 32 s.

<sup>1153</sup> L'affresco è compreso tra i documenti dubbi delle raffigurazioni di Piritoo negli inferi selezionate nel *LIMC*. MANKIDOU 1994, p. 237, n° 90.

<sup>1154</sup> A questo Kenner ne aggiunge altri osservando che i monumenti con l'episodio della discesa negli Inferi di Teseo e Peritoo non mostrano una scena comparabile e alludono alla pena inflitta ai due in vario modo secondo diverse tradizioni letterarie. KENNER 1985, pp. 27 ss.

<sup>1155</sup> *IBIDEM*, pp. 31 s.



indefinite. Dunque la raffigurazione rappresenterebbe il giudizio di Persefone contro Teseo e Piritoo che avevano cercato di rapirla<sup>1156</sup>.

Tuttavia, come ricorda la stessa Kenner, esistono differenti versioni del mito e stando, per esempio, al racconto di Igino<sup>1157</sup>, anche Ade ebbe un ruolo nel castigo dei rapitori della sua sposa.

Infatti, era nelle intenzioni dell'eroe ateniese dare Persefone in moglie al suo compagno seguendo il verdetto dell'oracolo di Delfi che aveva risposto a loro di scendere nel Tartaro e chiedere che Persefone sposasse Piritoo. Fingendo ospitalità, Ade aveva accolto con cordialità i due arrivati nel suo palazzo e aveva ascoltando la loro proposta pregustando già la loro punizione. Seduti Teseo e Piritoo sulle sedie di Lethe, o dell'oblio, avrebbero espiato il loro sacrilegio legati a quei seggi per sempre<sup>1158</sup>.

In tal modo possiamo vedere su diversi vasi a figure rosse della produzione attica<sup>1159</sup> (V sec. a.C.) e di quella sud-italica<sup>1160</sup> (IV sec. a.C.) ma anche in alcuni rilievi<sup>1161</sup> l'allusione al castigo divino in riferimento soprattutto a Piritoo (figg. 129-130).

Infatti, questi, dall'aspetto giovanile o più maturo con barba, è ritratto seduto su un blocco di roccia (o una sedia) spesso con petaso e lancia e, talvolta, nudo o con una veste che gli lascia scoperto il busto. Può essere da solo o in compagnia di Teseo, ritratto in piedi e con mantello, oppure anche di Ercole volendo sottintendere alla permanenza del re dei Lapiti negli Inferi e al salvataggio del suo amico fraterno da parte del figlio di Zeus.

Invece, su un cratere apulo a volute<sup>1162</sup> (IV sec. a.C., fig. 131) Teseo è catturato da una delle Erinni mentre Piritoo giace in terra nudo e con i polsi legati al cospetto di Ade, assiso, e di Persefone, in piedi. In una pittura etrusca della tomba dell'Orco II (seconda metà del IV sec. a.C., fig. 132) Teseo, riconoscibile grazie a un'iscrizione (These), è ritratto mentre è seduto, con il busto scoperto dalla veste che gli cinge i fianchi e le gambe, sotto la minaccia di un demone, Tuchulcha

---

<sup>1156</sup> L'interpretazione dell'affresco austriaco sembra verosimile sebbene sia pressoché priva di immagini identiche. KENNER 1985, pp. 29 ss.

<sup>1157</sup> HYG., *F.* 79.

<sup>1158</sup> Tuttavia, disceso negli Inferi per catturare Cerbero, Ercole aveva liberato soltanto l'eroe ateniese, secondo il *Peirithoos* di Crizia (*TRGF* I<sup>2</sup> Fr. 1), mentre per Diodoro Siculo (DIOD. 4, 26, 1) sarebbero stati salvati entrambi, sebbene più avanti (4, 63, 4) scriva che nessuno dei due avesse trovato scampo. Lo stesso è raccontato in HYG., *F.* 79. Sul mito MANAKIDOU 1994, p. 232.

<sup>1159</sup> *IBIDEM*, p. 237, nn° 69-71.

<sup>1160</sup> *IBIDEM*, pp. 237 s., nn° 73-80.

<sup>1161</sup> *IBIDEM*, p. 238, nn° 81-83.

<sup>1162</sup> *IBIDEM*, p. 237, n° 72.

secondo un'altra scritta. Infine, fronte all'eroe ateniese si intravede un'altra figura senza legenda che si potrebbe identificare con verosimiglianza in Piritoo.

Inoltre, si noti come la figura che vola in alto a destra nel nostro quadro sembri priva di ali, attributo tipico delle personificazioni della vendetta<sup>1163</sup> nell'arte greca, librandosi nell'aria grazie a una facoltà connaturata nella sua essenza di ente divino. Inoltre non ha neanche l'altro elemento costante delle loro immagini, i serpenti che spesso sono attorcigliati alle loro braccia. In più non manifesta un'espressione violenta o un atteggiamento minaccioso verso il giovane.

Allora, potrebbe trattarsi in effetti della Nyx<sup>1164</sup> a simboleggiare l'oscurità del Tartaro, come ipotizzato da Kenner. Infatti, nell'iconografia romana appare simile alla nostra figura volteggiante con un mantello gonfiato dall'aria sulle spalle. Tuttavia, non si può non notare la sua particolare espressione di attenzione verso l'eroe di destra sottolineata dalla mano alzata e dal suo sguardo che si poggia proprio su di lui. Anche tralasciando quest'aspetto, che sembra propria del quadro, supponendo il giudizio di Persefone nei confronti dei sacrileghi Teseo e Piritoo si dovrebbe spiegare però l'attinenza il ruolo della divinità celeste nel mito e nelle profondità infernali.

Da questa breve sintesi si comprende come e quanto le due immagini pompeiane si discostino in realtà dall'esemplare di Magdelensberg e dagli altri documenti greci con la rappresentazione della punizione di Teseo e, soprattutto, di Piritoo.

Al di là delle differenti scene rappresentate anche i personaggi sembrano infatti caratterizzati da pose, atteggiamenti e attributi che li fanno distanziare da due dei nostri quadri. Eppure non si può non escludere che si tratti di un'insolita resa di Teseo e Piritoo nell'episodio della loro discesa agli Inferi<sup>1165</sup>.

---

<sup>1163</sup> Per l'iconografia delle Erinni H. SARIAN, s.v. *Erinys*, in *LIMC* 1986, pp. 825-843.

<sup>1164</sup> Per l'iconografia della Notte H. PAPASTAVROU, s.v. *Nyx*, in *LIMC* VI 1992, pp. 939-941.

<sup>1165</sup> In tal senso potrebbe condurre un altro quadro pompeiano con Ercole protagonista che campeggia ancora oggi nella parete est del triclinio della Casa dell'Ara massima (6 16, 15). MANAKIDOU 1994, p. 238, n° 89. Nonostante le ipotesi di F. Della Corte, che vi intravedeva l'allusione all'introduzione del culto romano dell'eroe da parte di Evandro (LIV. 1, 7; STRABO. 5, 3, 3. ), e di K. Schefold, che vi ha riconosciuto l'incontro di Ercole con Teseo e Piritoo, V. M. Strocka ha osservato come la scena si svolga in un contesto funerario dove, alle spalle del nobile figlio di Zeus, spicca un sarcofago funerario con coperchio a spiovente su cui un albero fa ombra con le sue fronde. Eracle è ritratto davanti a un sepolcro assieme a due uomini dei quali quello di spalle è verosimilmente Admeto, come comprova il confronto con quattro rilievi di sarcofagi funerari romani del II sec. d.C. decorati con gli episodi del suo mito. L'altro uomo, in posizione frontale e con lancia, sarebbe una guardia del corpo del re di Fere. Strocka trova una conferma alla sua tesi nell'appartenenza del quadro a una coerente galleria incentrata sul tema amoroso espresso nel triclinio con la rappresentazione di altre tre celebri coppie del mito: Marte e Venere, Bacco e Arianna, Selene ed Endimione. A. SOGLIANO, *IV. Pompei. Relazione degli scavi eseguiti dal dicembre 1902 a tutto marzo 1905*, in *NSc*

Anche l'ipotesi di G. Minervini<sup>1166</sup>, secondo cui Oreste e Pilade sono ritratti davanti a Ifigenia in Tauride, potrebbe rappresentare allo stesso modo un'integrazione delle raffigurazioni del mito euripideo.

Infatti, se si trattasse del riconoscimento dei due giovani, la scena potrebbe porsi all'interno della sequenza figurata mostrata a partire dai vasi apuli<sup>1167</sup> (IV sec. a.C., fig. 133) fino alle pitture pompeiane (figg. 134-135), ai mosaici e ai rilievi funerari romani<sup>1168</sup> (III sec. d.C., fig. 136) con la cattura di Oreste e Pilade da parte di Toante, re dei Tauri, e la loro fuga assieme a Ifigenia con la statuetta di Artemide, come ordinato da Apollo<sup>1169</sup>.

In generale, la caratterizzazione della figura femminile può essere confusa con la giovane sacerdotessa. Tuttavia, sembra di dover notare che Ifigenia nelle raffigurazioni vascolari<sup>1170</sup> ma anche in alcuni affreschi pompeiani<sup>1171</sup>, mosaici<sup>1172</sup> e rilievi<sup>1173</sup> di età romana, oltre che a essere ritratta sempre in piedi e talvolta in posizione sopraelevata, è inserita in un contesto sacrale, di fronte all'ingresso di un tempio o vicino a un altare, in piena sintonia con il testo euripideo. Indossa sul capo un velo che le scende lungo i capelli sciolti sulle spalle, ha un'espressione ieratica che si sviluppa nella sua posa autorevole e porta talora anche attributi confacenti al suo rango religioso.

Nella tragedia Ifigenia si presenta al pubblico ricordando di essere stata salvata da Artemide dal sacrificio officiato dal padre Agamennone per propiziare il vento alle navi achee in rotta dall'Aulide verso Troia. Ora è però sacerdotessa della dea in Tauride, dove Toante regna sul popolo barbaro di quella terra e lei ha l'ufficio di sacrificare in onore della sua salvatrice ogni straniero che vi approdi<sup>1174</sup>.

Lo stato d'animo di Ifigenia si sviluppa nel corso dell'opera a seconda dei suoi interlocutori che a mano a mano le si presentano. Prima, quando appare da sola sulla scena è tormentata, da un sogno

---

1908, 2, pp. 77 s., fig. 8; F. DELLA CORTE, *Ercole e l'ara massima in un dipinto pompeiano*, in *RAAN I*, 1911, pp. 169-180; SCHEFOLD 1957, p. 158; V. M. STROCKA, *Götterliebschaften und Gattenliebe. Ein verkanntes Bildprogramm in Pompeji VI 16, 15*, in *RSP 3*, 1989, pp. 29-40.

<sup>1166</sup> MINERVINI 1852, pp. 89 s. Si ricordi che V. Provenzale accoglie questa tesi per l'affresco della Casa di Sirico nel commento dello spazio figurato. PROVENZALE 2008, pp. 52 ss.

<sup>1167</sup> KAHIL 1990, pp. 713 ss., nn° 14-29.

<sup>1168</sup> LINANT DE BELLEFONDS 1990, pp. 722 ss., nn° 52-86.

<sup>1169</sup> KAHIL 1990, p. 707; SARIAN, MACHAIRA 1994, p. 69. Tuttavia si ricordi che nella tragedia i due giovani sono catturati da dei bovari che li sorpresero dopo lo sbarco sull'isola. EU., *IT* 241 ss.

<sup>1170</sup> KAHIL 1990, pp. 713 ss., nn° 14-29.

<sup>1171</sup> LINANT DE BELLEFONDS 1990, pp. 722 s., nn° 52-53 e 58-62.

<sup>1172</sup> *IBIDEM* 1990, p. 723, n° 65.

<sup>1173</sup> *IBIDEM*, pp. 723 ss., nn° 54, 69, 74-79 e 82-85.

<sup>1174</sup> EU., *IT* 10 ss.

premonitore la fine della sua famiglia cui lei stessa avrebbe assistito nella casa di Argo. Lei stessa avrebbe asperso l'acqua lustrare sul fratello Oreste come fa sulle vittime del suo tempio<sup>1175</sup>. Sembra questo il sentimento che ne colora le parole e i comportamenti nel corso della storia fino all'inaspettata agnizione del fratello e dell'amico fedele.

A questa tendenza dell'animo si affianca però la sua scrupolosa dedizione al suo gravoso compito di sacerdotessa cui non si può sottrarre e che adempie secondo i dettami prescritti e presiede dando ordini alle altre minestre cultuali<sup>1176</sup>.

Sentito da un bifolco che uno dei due arrivati catturati si chiamava Pilade, come l'amico fraterno di Oreste, interroga, curiosa e magari speranzosa di buone novelle, i due giovani ignoti portati al suo cospetto sulla loro identità e la loro storia<sup>1177</sup>.

Sebbene afflitta dallo sterminio della sua famiglia, ha occasione di esprimere la sua magnanimità con la decisione d'inviare a quei cari ancora in vita una lettera mediante uno dei due prigionieri risparmiato dal sacrificio<sup>1178</sup>.

Infine, al termine della tragedia, una volta avvenuto il felice riconoscimento di Oreste e del suo amico fedele Pilade<sup>1179</sup>, Ifigenia svela un'ulteriore aspetto della sua natura. Oltre che figlia e sorella devota ai suoi cari e sacerdotessa diligente ma pietosa del tempio, si manifesta anche astuta e in parte anche sacrilega escogitando il piano con cui ingannare Toante, che controlla la regolarità dei riti, per poter sfuggire e sottrarre il simulacro di Artemide<sup>1180</sup>.

Nell'arte i due giovani assomigliano ai nostri personaggi soprattutto per la generale nudità e il mantello ma se ne discostano a loro volta per gli attributi<sup>1181</sup>. Infatti, appaiono entrambi caratterizzati costantemente, sia nella ceramica apula<sup>1182</sup> che nei documenti romani<sup>1183</sup>, da almeno una lancia o, alternativamente, da una spada<sup>1184</sup>. In più possono indossare anche un *pilos*, un petaso o una corona di foglie. Inoltre, spesso Oreste e Pilade appaiono l'uno accanto all'altro allacciando

---

<sup>1175</sup> EU., *IT* 42 ss.

<sup>1176</sup> EU., *IT* 340 ss.

<sup>1177</sup> EU., *IT* 472 ss.

<sup>1178</sup> EU., *IT* 578 ss.

<sup>1179</sup> EU., *IT* 766 ss. e 793 ss.

<sup>1180</sup> EU., *IT* 340 ss. 1029 ss.

<sup>1181</sup> Sintesi sulla figura di Oreste in SARIAN, MACHAIRA 1994, p. 77.

<sup>1182</sup> KAHIL 1990, pp. 713 ss., nn° 14-29.

<sup>1183</sup> LINANT DE BELLEFONDS 1990, pp. 722 ss., nn° 52-84.

<sup>1184</sup> Sono privi di armi soltanto nelle raffigurazioni della loro cattività.

un'intensa interazione fisica, come nei gruppi statuari (fig. 137) che li mostrerebbero significando semplicemente il loro affiatamento fraterno<sup>1185</sup>.

Inoltre, a differenza da come appaiono nel nostro, negli altri affreschi pompeiani<sup>1186</sup> in cui Ifigenia porta con sé la statuetta di Artemide e chiede a Toante di poter compiere sacrifici in mare<sup>1187</sup>, entrambi sono posti uno vicino all'altro, in piedi con i polsi ancora legati oppure con uno di loro seduto.

In questo senso non sembra di poter ravvisare nessun rapporto iconografico e scenico con gli esempi precedenti. Infatti, le pose, gli atteggiamenti e gli attributi dei personaggi li differenziano dai nostri che non sono inseriti, inoltre, in un contesto religioso o liturgico.

L'ipotetico Pilade può apparire, inoltre, come una semplice figura di cerniera tra gli altri due che sembrano incontrarsi per la prima volta.

Eppure il giovane ha un ruolo centrale e risolutore nel riconoscimento dei due fratelli all'interno dell'*Ifigenia in Tauride*. Innanzitutto, sostiene Oreste quando ormai sono giunti di fronte alle mura del tempio, da dove devono sottrarre il simulacro di Artemide secondo gli ordini di Apollo, e il figlio di Agamennone s'interroga sul loro destino incerto e l'invita a non biasimare l'oracolo. Poi delinea il piano per adempiere alla missione, suggerendo di nascondersi in un antro nella spiaggia e di attendere la notte per penetrare nel santuario e trafugare la sacra immagine<sup>1188</sup>.

E Pilade era accorso in difesa di Oreste, facendogli da scudo e prodigandosi in cure, nello scontro con i bovari sulla spiaggia, dove avevano trovato riparo, quando l'amico era caduto ferito al mento<sup>1189</sup>.

Poi, il loro rapporto fraterno è confermato da Oreste nel corso del dialogo con Ifigenia prima del riconoscimento, dopoché erano stati condotti nel tempio. Infatti, sciolti dai vincoli per non farli fuggire, mentre la giovane indaga sulla loro identità, alla domanda se fossero figli della stessa donna Oreste le risponde che erano legati l'uno all'altro come fratelli ma non grazie alla comune nascita<sup>1190</sup>. E questo sentimento è palesato agli occhi di Ifigenia quando offre la salvezza a uno dei due, inconsapevolmente proprio al fratello, e Oreste rifiuta e propone lo scambio con Pilade assumendosi la responsabilità dei mali che li aveva condotti fin lì<sup>1191</sup>.

---

<sup>1185</sup> Il loro stretto rapporto è descritto chiaramente anche nel resto della documentazione figurata antica. Per i gruppi statuari V. MACHAIRA, s.v. *Pylades*, in *LIMC* VII, 1997, p. 602, nn° 1-2.

<sup>1186</sup> LINANT DE BELLEFONDS 1990, pp. 722 s., nn° 58-62.

<sup>1187</sup> EU., *IT* 1056 ss.

<sup>1188</sup> EU., *IT* 104 ss.

<sup>1189</sup> EU., *IT* 310 ss.

<sup>1190</sup> EU., *IT* 494 s.

<sup>1191</sup> EU., *IT* 597 ss.

Alla luce del nobile gesto dell'uomo, Ifigenia, ancora ignara di trovarsi davanti al suo amato fratello, ne rimane colpita e, accogliendone il desiderio di morte, si augura che anche Oreste fosse mosso da nobili valori come lui<sup>1192</sup>.

Lasciati soli, Pilade esprime al suo amico la propria afflizione per il loro destino: «*Sventurato è l'amico, se gli amici muoiono*»<sup>1193</sup>. Eppure Oreste, ancora memore del dialogo con la sacerdotessa, gli chiede se non provasse una particolare sensazione anche lui di fronte a quella fanciulla.

Quando ormai i destini di Oreste e Pilade si stavano per separare, l'amico riceveva le parole risolutive la drammatica vicenda direttamente da Ifigenia. Infatti, giurato di compiere la missione, l'aveva chiesto di raccontargli il contenuto della lettera da portare ad Argo per far giungerne almeno il contenuto qualora la sua nave naufragasse e lui si salvasse. Così la sacerdotessa gli aveva rivelato che Ifigenia era ancora viva e chiedeva al fratello Oreste di essere salvata. Oreste, presente, la sentiva parlare e, sorpreso, la interrompeva chiedendole dove si trovasse allora la sorella. I due amici comprendevano, soltanto in quegli istanti, chi fosse la sacerdotessa e Pilade scioglieva subito il suo giuramento consegnando la missiva affidatagli da Ifigenia a Oreste lì accanto<sup>1194</sup>.

Ifigenia stentava a credere che quel giovane fosse il fratello nonostante le numerose coincidenze del racconto e decide di chiedere al giovane una prova<sup>1195</sup>. Quella decisiva sarà, come sostenuto da Minervini, la lancia di Pelope che Oreste dice di aver visto nascosta nella stanza di Ifigenia<sup>1196</sup>.

Il rapporto scenico delle tre figure ritratte nei due quadri sembra quindi appropriato per descrivere la situazione di dialogo e di scambio di ruoli tra i tre eroi. In pratica, potrebbe rappresentare il momento in cui Pilade scioglie il suo giuramento e indica il giovane a destra in Oreste, mentre Ifigenia non crede che quel giovane possa trattarsi del fratello, ritratto nella sorpresa di trovarsi in effetti di fronte alla sorella come ne aveva avuto la percezione in precedenza.

In questo modo si spiegherebbero, allora, non solo le posture e le espressioni dei volti ma anche gli attributi degli eroi. La lancia-scettro di Ifigenia potrebbe essere proprio quella della casata di Agamennone, discendente da Pelope attraverso il padre Atreo, mentre i due protagonisti maschili sono ritratti con i consueti contrassegni di eroi, lance, spada e mantelli.

Tuttavia nell'ipotesi di Minervini rimane insoluta la presenza della figura che si libra sopra il secondo personaggio maschile nel quadro della Casa del Ristorante<sup>1197</sup>.

---

<sup>1192</sup> EU., *IT* 609 ss.

<sup>1193</sup> EU., *IT* 682.

<sup>1194</sup> EU., *IT* 743 ss.

<sup>1195</sup> EU., *IT* 803 ss.

<sup>1196</sup> EU., *IT* 822 ss.

<sup>1197</sup> Le figure femminile che attorniano la donna assisa potrebbero essere le ancelle del tempio.

Se si dovesse ipotizzare in un tale raffigurazione una figura celeste non può che venire in mente la dea Artemide. Infatti, nell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide la giovane figlia di Agamennone era la sacerdotessa di un santuario della dea della caccia in Tauride con l'ufficio di eseguire il sacrificio rituale di ogni straniero approdato sull'isola.

Allora, seguendo Euripide, potrebbe trattarsi dell'immagine della dea cui era votata Ifigenia e Oreste era legato per trovare scampo dai suoi tormenti. Tuttavia, la figura del quadro sembra volare e non ha attributi iconografici<sup>1198</sup>, quali arco e faretra, che permettano di identificarla proprio in Artemide<sup>1199</sup>.

Infine, in riferimento a quanto a ipotizzato K. Schefold senza argomentazione, ovvero che il soggetto del quadro riprendesse l'incontro tra Elena e Paride, si vogliono sollevare anche in questo caso alcuni dubbi.

Oltre che nell'arte greca<sup>1200</sup>, l'episodio è attestato in alcuni esempi della pittura pompeiana<sup>1201</sup> che possono costituire un utile confronto. In particolare, l'affresco della parete settentrionale nel cubicolo (d) della casa con l'ingresso al numero (19) della *regio* I e *insula* 7 (fig. 138 a), oggi quasi completamente evanido, mostra i due eroi con posture simili ai nostri<sup>1202</sup>. Infatti, Elena siede a sinistra su un basso seggio e indossa un chitone e il velo, mentre a destra Paride è in piedi e visibile di spalle, vestito con abito frigio e due lance. Tuttavia, le somiglianze si concludono nelle posture dei due personaggi. Non compaiono altri personaggi e non è possibile descrivere ulteriormente né la scena l'aspetto ambientale né i dettagli.

---

<sup>1198</sup> La mantella che si dilata alle spalle di Artemide potrebbe essere l'unico elemento comune con la nostra figura, ma non si tratta di un suo elemento iconografico peculiare. Si veda, per esempio E. SIMON, G. BAUCHHNESS, *s.v. Artemis/Diana*, in *LIMC* II, 1984, pp. 812, 819 e 840, nn° 62, 142 e 355.

<sup>1199</sup> Oltre che alla sua presenza, alla fine della tragedia appariva anche Atena che ai tre giovani dava istruzioni. Eventualmente la scena mostra, però, una fase precedente alla conclusione della leggenda. In ogni modo non sembra di riconoscere in questa figura la dea. Si veda P. DEMARGNE, *s.v. Athena*, in *LIMC* II, 1984, pp. 955-1044; F. CANCIANI, *s.v. Menerva*, in *LIMC* II, 1984, pp. 1050-1109. Vista la generale indeterminatezza della figura, si potrebbe anche dubitare che si tratti di una divinità femminile e che sia invece una maschile, forse Apollo che veglia sul suo protetto Oreste. A questo eventuale nuovo interrogativo non si può rispondere che la figura sembra priva di elementi iconografici per una simile attribuzione. W. LAMBRINUDAKIS, *s.v. Apollon*, in *LIMC* II, 1984, pp. 183-327.

<sup>1200</sup> HAMPE, KRAUSKOPF 1981, pp. 505 ss., nn° 45-50 e 52-54; KAHIL 1988, pp. 516-526, nn° 80-105, 108-121, 126-129 e 131-142.

<sup>1201</sup> HAMPE, KRAUSKOPF 1981, p. 506, n° 51; KAHIL 1988, pp. 520, 522-523 e 526, nn° 106-107, 122-125 e 143-145.

<sup>1202</sup> DE VOS 1990 c, p. 773, fig. 40.

In altri quadri (figg. 138 b-139) la disposizione dei due amanti è invertita e Paride siede su un seggio, mentre Elena è in piedi. A volte possono essere accompagnati da un'ancella o comparire un erote al centro o accanto ai due.

In pratica, il confronto iconografico non avvalorava l'ipotesi di Schefold a meno che non si tratti di un'ulteriore versione dell'incontro dei due eroi.

Ancora si noti che l'atteggiamento dei due personaggi risulta anch'esso del tutto differente da come è descritto negli altri esempi e da come si dovrebbe immaginare in una raffigurazione erotica. L'ipotetica Elena, dall'insolito aspetto regale, si rivolge al suo amante con un'espressione forte ed autorevole mentre Paride, privo di qualsiasi abituale attributo, rimane indeciso o sorpreso di fronte a lei nonostante l'intervento del terzo di spalle, che sembra introdurlo al cospetto della giovane, e la scorta di una divinità tutelare.

Infine, l'incontro tra i due amanti è di solito inscenato in un ambiente chiuso che allude alla reggia di Sparta dove Paride era giunto e accolto come ospite. Nel nostro quadro sembra di essere, invece, in un luogo aperto in cui è stato allestito un palchetto su cui disporre il trono della giovane e il drappo alle sue spalle.

A riguardo del nostro terzo affresco, che secondo V. M. Strocka raffigurerebbe l'incontro di Enea e Didone, si deve premettere che sussistono minori problemi.

Secondo Strocka<sup>1203</sup> l'ipotetico Enea è ritratto nella nudità eroica e con indosso soltanto un mantello purpureo che, come in altre immagini pompeiane, ne definisce lo *status* regale. Alle sue spalle si scorge un guerriero armato di giavellotto e scudo da identificarsi nel fedele compagno dell'eroe, Acate.

Alla sinistra dell'eroe si troverebbe la regina cartaginese Didone vestita di chitone con *himation* e dotata di uno scettro e una tiara merlata a dentelli sul capo che ne descrivono il rango. Al suo fianco è un erote con arco che, simbolo del loro futuro amore, appare da dietro uno scudo, parte della panoplia dell'eroe.

La scena del primo incontro tra i due eroi sarebbe confermata, secondo lo studioso tedesco, dall'altro quadro conservato del triclinio. Infatti, nell'affresco della parete settentrionale è raffigurato l'amore di Arianna e Dioniso che avrebbe fatto da *pendant* per il confronto tra due coppie di amanti caratterizzate da due distinti destini.

Alla luce delle precedenti analisi iconografiche di P. Moreno, I. Lagi De Caro e A. Stewart questa ipotesi risulta, però, alquanto inverosimile perché rifiuta inspiegabilmente il riconoscimento di Alessandro Magno nell'eroe<sup>1204</sup>.

---

<sup>1203</sup> STROCKA 2006, p. 272.

<sup>1204</sup> Interpretazione accolta in HODSKE 2007, pp. 264 s.



Il confronto con poche delle immagini proposte dai tre studiosi fa comprendere quanto queste siano particolarmente simili con il nostro personaggio e facciano escludere, quindi, una scena del mito troiano-romano. Soprattutto nell'ampio studio *Alessandro magno. Immagini come storia* (Roma 2004) P. Moreno<sup>1205</sup>, illustrando il quadro della Casa del Bracciale d'oro, definisce la figura di Alessandro in relazione al modello iconografico del re ma anche della scena di coppia in modo molto convincente, senza tralasciare la comprensione dell'altro che rivela in stretto collegamento artistico e ideologico con il nostro.

Innanzitutto, al di là del diverso schema compositivo, la figura maschile ha una forte relazione con una copia bronzea (fig. 140) di un originale di Lisippo conservata Parma<sup>1206</sup>. Infatti, sebbene sia caratterizzata da una corretta disposizione bilanciata degli arti, la posa generale della figura con il braccio destro sollevato per reggere l'asta, il movimento del busto con la tensione della muscolatura addominale e la rotazione del capo dimostrano almeno che il ritratto lisippeo abbia influenzato il ritratto di Alessandro nel nostro quadro.

La postura con lo schema chiastico invertito risulta particolare e rara che, come osserva Lagi De Caro, è confrontabile con altri celebri esempi della scultura ellenistica, il c.d. «Principe ellenistico delle Terme» e l'ipotetico Alessandro Nelidow (fig. 141 a). Queste due immagini presentano, appunto, la stessa disposizione degli arti ma modificata, cosicché al braccio sinistro sollevato per tenere una lancia corrisponde la gamba a riposo, garantendo quindi una chiara derivazione ellenistica dello schema compositivo<sup>1207</sup>.

A. Stewart<sup>1208</sup> nota però che è ancora più aderente la corrispondenza di una replica delle numerose immagini del grande Macedone appartenente alla collezione della Stanford University (fig. 141 b). Alessandro è ritratto con la stessa posa dell'eroe raffigurato nel nostro quadro. Alla gamba destra rilassata corrisponde il braccio destro sollevato per reggere la lunga lancia, al braccio sinistro piegato per poggiare la mano sulla spada la gamba sinistra retta, mentre la testa è ruotata leggermente a sinistra. Inoltre, il capo è ruotato verso sinistra proprio come nell'immagine pompeiana.

Le differenze sono minime: la capigliatura, che nel bronzo appare a ciocche più lunghe, e il mantello, che non è allacciato intorno al collo ma scende direttamente dalla spalla sinistra per coprire anche il braccio.

---

<sup>1205</sup> MORENO 2004, pp. 351 ss.

<sup>1206</sup> MORENO 1997, p. 111.

<sup>1207</sup> LAGI DE CARO 1988, p. 77. Il parallelo con il c.d. «Principe ellenistico delle Terme» ripreso in MORENO 2004, p. 355, fig. 503.

<sup>1208</sup> Analisi dell'esemplare in STEWART 1993, pp. 163 ss. Questa identificazione è accolta in MORENO 2004, p. 256.

Tuttavia, Moreno<sup>1209</sup> ricorda il busto di Alessandro in un clipeo decorato a sbalzo in cui il re appare simile al ritratto pompeiano (fig. 144): capo ruotato a sinistra, lancia a destra, mantello allacciato ancora a destra con una fibula vicino al collo e la mano sinistra poggiata sull'elsa della spada.

Ulteriore prova che nella scena di coppia ci si trovi di fronte ad Alessandro è offerta, per di più, dalla testa di questi stessi bronzi ma anche da altre immagini come il mosaico della caccia di Pella (fig. 142) o della battaglia di Alessandro nella Casa del Fauno (fig. 143). In particolare secondo Lagi de Caro<sup>1210</sup> quest'ultimo è da associarsi all'affresco perché echeggia, oltre che i lineamenti del volto del giovane monarca, uno sguardo volitivo e trionfale e i capelli scarmigliati simili a una criniera leonina.

A questi tratti essenziali dell'aspetto del Macedone se ne possono sommare altri tre. Infatti, i capelli leonini lasciano libera la fronte bassa ma spaziosa, il profilo destro è anche qui presentato come il lato del viso da preferire nel ritrarre il giovane monarca e l'occhio destro è dilatato nella meraviglia di fronte alla sua sposa come nello slancio audace della battaglia contro Dario. In più ritroviamo il suo setto nasale ampio e rettilineo verso la piccola bocca con le labbra leggermente dischiuse con impercettibile movimento della breve mascella.

Infine, non si può non notare quanta importanza sembra ricoprire nella caratterizzazione del nostro eroe la lancia trattenuta con un ampio gesto del braccio destro sollevato.

Moreno pone in luce la studiata corrispondenza tra il grandioso scettro impugnato dalla donna, forse emblema dell'eredità del regno persiano nel riconoscimento di Stateira, e la lunga lancia di Alessandro, simbolo di forza e potere. In tal modo il pittore avrebbe voluto evocare la fusione dei governi dei due domini, uno dei progetti del Macedone, realizzato non solo dalle vittorie in battaglia ma anche dal matrimonio regale con la figlia erede del Gran Re<sup>1211</sup>.

Nell'arma<sup>1212</sup>, che l'accomunava ad Achille, era condensato appunto il forte significato ideologico di forza, potere e regalità dell'Alessandro bronzeo di Lisippo. Il Macedone manifestava il suo ardire e compiva le sue straordinarie imprese proprio brandendo l'asta. Era il suo emblema di coraggio e di supremazia che lo faceva quasi assimilare, e allo stesso tempo contrapporre, all'immagine di Zeus in trono e con scettro.

---

<sup>1209</sup> MORENO 2004, pp. 256 s.

<sup>1210</sup> LAGI DE CARO 1988, p. 77. Accolto il confronto con il mosaico pompeiano in MORENO 2004, p. 361, fig. 510.

<sup>1211</sup> MORENO 1987, p. 162; MORENO 1997, p. 126; MORENO 2004, p. 252.

<sup>1212</sup> MORENO 1997, pp. 111 ss.

Infine, ancora Moreno<sup>1213</sup> aggiunge due ulteriori prove per l'identificazione del soggetto e l'attribuzione del quadro all'arte dell'età di Alessandro. Infatti, la spada di Filippo II (fig. 145 b), ritrovata nella tomba di Vergina, presenta un pomo simile a quella del giovane eroe e sull'elsa di questo ferro appare un elmo a sbalzo (fig. 145 a) quasi identico a quello di tipo calcidese ai piedi della donna. Inoltre l'elmo ricorda quello che il re macedone indossa nel mosaico della battaglia svoltasi forse a Gaugamela<sup>1214</sup>.

Al contrario la figura femminile caratterizzata dalla tiara e dallo scettro, identificata da Moreno in Stateira<sup>1215</sup> o da Lagi de Caro e Stewart in Roxane, risulta priva di confronti iconografici così da impedire un analogo parallelo utile al suo riconoscimento.

Tuttavia, Lagi De Caro<sup>1216</sup> osserva che la sua figura ripete lo schema compositivo di alcune celebri opere dell'età ellenistica. In particolare, in base alla resa del panneggio delle sue vesti, assomiglia alla c.d. «Fanciulla d'Anzio» (fig. 146) oppure per la postura assunta dalla donna a Onfale o a Elena (fig. 138 b) rispettivamente nelle case pompeiane di Marco Lucrezio Frontone o di Giasone.

Inoltre P. Moreno<sup>1217</sup> vi vede come modello iconografico l'Afrodite che si unisce al dio Ares e, in particolare, richiama la statua di Afrodite Urania dei Giardini, opera di Alcmene il Vecchio (fig. 147). La merlatura a triangoli dentellati della corona è poi, secondo lo studioso italiano, un'allusione alla tipica decorazione muraria mesopotamica continuata sotto la dinastia degli Achemenidi.

Nel riconoscimento della scena ricoprono un ruolo importante anche le due figure di accompagnamento, l'erote al centro dell'immagine e il guerriero in secondo piano alle spalle di Alessandro.

L'erote chiarisce che si tratta di una scena amorosa in cui la donna dall'aspetto regale è l'oggetto del desiderio di Alessandro. Secondo Moreno<sup>1218</sup> ella non può che essere identificata che in Stateira perché porta un tipo di scettro e di corona che ne definisce lo *status* regale in qualità di legittima

---

<sup>1213</sup> MORENO 1997, p. 126, figg. 49-50; MORENO 2004, p. 353.

<sup>1214</sup> *IBIDEM*, p. 353.

<sup>1215</sup> L'ipotesi delle nozze tra Alessandro e Rossane è ripresa in CERULLI IRELLI ET ALII 1993, p. 162 senza fornire però ulteriori spiegazioni iconografiche.

<sup>1216</sup> LAGI DE CARO 1988, p. 78.

<sup>1217</sup> MORENO 2004, p. 352.

<sup>1218</sup> *IBIDEM*, pp. 352 s.

erede del regno persiano<sup>1219</sup>. Inoltre, si deve riconoscere nel guerriero uno delle guardie del corpo del Gran Re appartenente ai *melophoroi*, ricostituiti da Alessandro nel 324 a.C.

Pur riconoscendovi anche lei un soldato del corpo del Macedone, Lagi de Caro predilige vedere nella sposa Rossane, la figlia di Oxyartes satrapo di Bactra sposata da Alessandro forse nel 327 a.C. Infatti, secondo Lagi De Caro<sup>1220</sup>, l'atmosfera idilliaca del quadro, esaltata poi dalla presenza dell'erote in funzione di cerniera, si presterebbe meglio a rappresentare il matrimonio d'amore di Alessandro, spogliato dalla sua panoplia da parte del messaggero d'Afrodite esprimente, quindi, la forza dell'amore e il sincero coinvolgimento sentimentale del Macedone, e non quello tutto politico stretto con Stateira<sup>1221</sup>.

Infine, si può confermare un'ambientazione persiana della scena proprio grazie alla presenza del soldato appartenente alle truppe orientali.

Per di più il guerriero alle spalle di Alessandro contribuisce a chiarire il personaggio e l'ambientazione dell'avvenimento. Infatti, Lagi De Caro<sup>1222</sup> osserva che porta un'identica divisa dei persiani della guardia regia ritratti nel mosaico della Casa del Fauno.

Indossa una corta tunica azzurrina analoga alla blusa portata, per esempio, dall'auriga di Dario (fig. 148) che ne mostra la manica con il braccio destro sollevato per frustare i cavalli. Anche lui imbraccia uno scudo circolare, convesso e rinforzato lungo il bordo da una fascia, proprio come quel soldato che, caduto a terra nella repentina rotta delle truppe persiane, vi ci si specchia il volto atterrito (fig. 149).

Unico elemento che lo distingue dai guerrieri asiatici sono i pantaloni azzurrini invece che rossi e decorati.

Così appare molto improbabile che un pittore pompeiano, deciso a rappresentare un episodio della storia di Enea, abbia adottato a modello un soldato persiano per ritrarre un compagno dell'eroe al posto dei più consueti eroi troiani con lancia, mantello e anche con berretto frigio visibili nelle case pompeiane.

Inoltre, lo stesso varrebbe se si pensasse che fosse appartenente in realtà all'esercito cartaginese. Ciò significherebbe una scarsa conoscenza delle truppe africane da parte dell'artista. Tuttavia, facendo adottare al soldato gli attributi dell'esercito persiano, l'avrebbe incluso nel contesto orientale.

---

<sup>1219</sup> Moreno ricorda che già dopo l'assedio di Tiro (332 a.C.) Dario aveva offerto ad Alessandro, oltre la conservazione delle terre conquistate, il matrimonio con la giovane figlia senza successo. MORENO 2004, p. 253.

<sup>1220</sup> LAGI DE CARO 1988, pp. 77 s.

<sup>1221</sup> Analoghe argomentazioni in STEWART 1993, pp. 186 s.

<sup>1222</sup> LAGI DE CARO 1988, p. 77.

Oltre a ciò si dimostra priva di coerenza scenica la disposizione del soldato alle spalle del protagonista maschile, un ipotetico straniero giunto in una terra a lui sconosciuta e accolto con magnanimità dalla sua regina. Infatti, non si comprende il motivo di scortare Enea quando, nel racconto virgiliano, non si menziona la presenza di soldati cartaginesi non solo nell'incontro tra Enea e Didone, ma anche nel condurlo al cospetto della regina.

Allora nell'affresco pompeiano è verosimile scorgervi Alessandro accompagnato dalla sua scorta persiana e con una delle sue spose, verosimilmente Stateira. La struttura visibile in alto a destra richiamerebbe, come spiega Moreno<sup>1223</sup>, il padiglione allestito a Susa per le nozze con la principessa persiana. All'interno della struttura, in quello stesso giorno, si erano celebrati i matrimoni di novantadue nobili macedoni con altrettante giovani dell'aristocrazia locale.

In conclusione, la scena della Casa del Bracciale d'oro sarebbe proprio quanto sostengono Moreno, Lagi De Caro e Stewart una copia romana (età neroniana<sup>1224</sup>) di un quadro greco di un autore anonimo<sup>1225</sup> vissuto tra il IV e il III sec. a.C., come si evince, oltre che dallo stile lisippeo della figura del Macedone, dalla composizione generale della scena. La raffigurazione pompeiana propone allora l'assimilazione delle nozze di Alessandro e la sua consorte con quelle di Ares e Afrodite come le aveva rappresentate Ezione<sup>1226</sup>.

Il committente e più in generale lo spettatore romano potrebbe essere stati consci dell'operazione intellettuale e artistica messa in opera dall'anonimo artista anche volgendo lo sguardo sul resto della decorazione del triclinio (fig. 152).

Infatti, secondo P. Moreno<sup>1227</sup>, il quadro con Dioniso e Arianna (fig. 151), oltre che a proseguire il messaggio generale dell'apparato decorativo del triclinio (20) della Casa del Bracciale d'oro (9 5,

---

<sup>1223</sup> MORENO 2004, p. 351.

<sup>1224</sup> In base alla cura con cui sono descritte le basette del Macedone che ricordano il ritratto dell'imperatore. *IBIDEM*, p. 356.

<sup>1225</sup> Sulla base della descrizione di Luciano di Samosata, Lagi de Caro ritiene che non si tratti di una copia del più celebre quadro di Ezione. In quest'esemplare perduto l'unione si svolgeva all'interno del talamo nuziale: Rossane era seduta e guardava in terra di fronte a sé mentre un amorino le sfilava il velo dal capo e un altro le scioglieva il sandalo e un terzo spingeva il Macedone, in piedi intento a porgerle una corona, verso di lei. Alla scena partecipavano altri eroti che giocavano le armi abbandonate di Alessandro ma anche Efestione, il fraterno amico del re che aveva sposato una sorella di Stateira nella cerimonia di Susa. Questi portava una fiaccola ed era appoggiato a Imeneo. LAGI DE CARO 1988, pp. 78 s.

<sup>1226</sup> Anche Stewart v'intravede nelle nozze di Alessandro con Rossane un'assimilazione iconografica con le figure della patrona di Pompei e del suo amante. STEWART 1993, pp. 187 s.

<sup>1227</sup> Di seguito si accoglie la spiegazione della galleria del triclinio della Casa del Bracciale d'oro proposta in MORENO 2004, pp. 357 ss.

14-16, fig. 150) incentrato sull'amore e sul mondo orientale, propone ancora, in realtà, l'immagine di Alessandro.

Questi, assiso languidamente su un blocco di roccia e desnudo con un mantello purpureo a coprirgli le gambe e il fianco destro e con una corona di pampini sul capo che lo rende simile al dio, si rivolge alla sua sposa a destra, mentre un sileno assiste alla scena. Di fianco, secondo uno schema nuovo e insolito, Arianna è in piedi che tiene la mano destra del giovane sovrano ma è anch'ella trasmutata attraverso la quasi completa nudità, la postura e l'atteggiamento in un'Afrodite pudica. In alto, una nave evoca il motivo per cui Arianna si trova a Dia, scenario dell'incontro con Dioniso. Infatti, era stata abbandonata in quell'isola da parte di Teseo dopoché l'aveva aiutato nell'impresa del labirinto di Knossos, alluso quest'ultimo da una piccola costruzione ai piedi dei protagonisti.

In pratica, l'artista creatore del quadro ha voluto effigiare il carattere divino di Alessandro che s'identificava in Dioniso, in quanto discendente della dinastia degli Argeadi, che vantavano natali diretti dal dio del vino, oppure in base alla credenza che la madre Olimpiade si fosse congiunta con il dio stesso generandolo.

Dietro alla trasformazione di Alessandro in Dioniso e della sua sposa in Arianna/Afrodite sarebbe potuto esserci non solo il desiderio di celebrare Alessandro e le sue nozze, avvento di una nuova età nel segno di una vita ineguagliabile, ma anche qualcosa di più personale nelle intenzioni della committenza.

Infatti, grazie alle conquiste dei nuovi territori orientali si era davanti a un evento che raggiungeva la vetta del mito grazie alle imprese del Macedone spintosi fino all'Indo, dov'erano i confini del mondo esplorati e conquistati prima di lui soltanto dal suo antenato divino.

La sua sposa ora simile ad Arianna ora ad Afrodite incarna l'ineguagliabile perfezione femminile, mentre Dia-Susa è la sede dove il prodigioso percorso di vita di Alessandro conosce il compimento, da cui non tornerà più indietro e dopo il quale non c'è che la morte-divinizzazione.

Alla fine, a queste letture interne al quadro esaminato nella sua relazione con il monarca, si sarebbe potuto dare un'interpretazione in chiave romana. Infatti, nell'immagine della fanciulla, che coniuga l'eroina cretese e la dea patrona di Pompei, si poteva intravedere la celebrazione anche di una mortale, forse la padrona di casa consacrata al culto bacchico.

Infine si ricordi che sul soffitto della stanza vola una Nike con trofeo come negli angoli del carro funebre di Alessandro<sup>1228</sup>.

Per questi motivi non si prenderà più in esame l'affresco del triclinio (20) della Casa del Bracciale d'oro (Pompei 9 5, 14-16)<sup>1229</sup>.

---

<sup>1228</sup> D.S. 18, 26, 6. MORENO 2004, p. 351.

<sup>1229</sup> Da rivedere allora il titolo dell'articolo di V. M. Stroeka in *JDI* 121. Infatti, presenta un attacco che da grande evidenza all'interpretazione di questo affresco: *Aeneas, nicht Alexander*.

*I possibili significati degli affreschi nel loro spazio d'appartenenza*

Dei due affreschi s'inizia l'analisi dello spazio d'origine da quello conservato oggi al Museo archeologico di Napoli ma che occupava un tempo la parete nord del triclinio (f) della Casa del Ristorante (Pompei 9 5, 14-16).

*La Casa del Ristorante*<sup>1230</sup> (9 5, 14-16)

Questa *domus* pompeiana (fig. 153) è composta in realtà da due unità abitative comunicanti tra loro attraverso una porta. Entrambe, collocate nell'angolo sud-orientale della quinta *insula* della nona regione e aperte sulle due strade che la costeggiano, sono incentrate intorno a un atrio che, nel secondo caso, costituisce anche l'ambiente d'accesso dall'esterno.

In generale, Bragantini osserva che la decorazione pittorica della casa, verosimilmente opera della bottega di pittori della via di Castricio, denota una qualità scadente dallo stile plebeo ed è ascrivibile al IV stile pompeiano, mentre i pavimenti in cocciopesto e a mosaico dell'ingresso (a), dell'atrio (b) e dell'ala (e) nella prima parte residenziale risalgono alla fase decorativa dell'età fine-repubblicana. L'assenza di intonaco degli ambienti (m) e (n) fanno supporre inoltre che al tempo dell'eruzione si stesse operando il rinnovo del loro apparato decorativo<sup>1231</sup>.

Il vestibolo (a)<sup>1232</sup> era separato dall'atrio (b) da una soglia a mosaico con motivo a volute contrapposte in tessere bianche e nere del III stile. La grande anticamera domestica conserva ancora tracce del IV stile con scorci architettonici nella parte mediana delle pareti. Il pavimento è del II stile con il cocciopesto arricchito da tessere bianche e nere con motivo a crocetta. Al centro dello spazio si trovava un ampio *impluvium* in marmo.

Il cubicolo (c)<sup>1233</sup>, posto a nord rispetto all'ingresso, conserva meglio la decorazione in IV stile rispetto al vano (d)<sup>1234</sup>, che ne è quasi privo. In particolare, mostra le pareti scandite da uno zoccolo con grandi pannelli a finto marmo su cui, al centro, si profilano edicole con tetto a cuspide montante su candelabri tortili e, ai lati, pannelli laterali con vignette e circoscritti da orli di tappeto. Nella parte superiore la decorazione era affidata a ghirlande, candelabri e edicole e infine una cornice in stucco modanato forse del periodo decorativo precedente.

---

<sup>1230</sup> BRAGANTINI 1999 a, pp. 600 s.

<sup>1231</sup> *IBIDEM*, p. 601.

<sup>1232</sup> *IBIDEM*, pp. 602 ss.

<sup>1233</sup> *IBIDEM*, pp. 606 ss.

<sup>1234</sup> *IBIDEM*, pp. 614 ss.

Al centro<sup>1235</sup> delle pareti settentrionale e orientale c'era un quadretto con la Venere pescatrice assieme a eroti (fig. 154 a ), mentre di quella meridionale Leandro che nuota verso la torre in cui Ero lo attende affacciata da una finestra (fig. 154 b).

Nell'attigua ala (e)<sup>1236</sup>, trasformata in armadio, si conserva parte del pavimento in cocciopesto con tessere bianche sparse (età repubblicana) e tracce della decorazione in stucco della lunetta con motivo a ovoli della parete settentrionale risalente a una fase decorativa precedente a quella pittorica.

Nella parete orientale è ancora infissa una pensilina a difesa di un quadro con Teseo, Arianna e il Minotauro<sup>1237</sup> andato comunque perduto (fig. 155). Al centro del muro antistante era invece la raffigurazione di Ifigenia sacerdotessa intenta a compiere sacrifici di fronte al fratello Oreste e al fido compagno Pilade<sup>1238</sup>.

L'ambiente posto a ovest e identificabile nel triclinio (f)<sup>1239</sup> presenta sullo uno zoccolo nero, decorato da pannelli e da piante, il settore intermedio della parete a fondo rosso con quadri e pannelli inseriti entro edicole laterali nelle quali campeggiavano vignette con Muse e altre figure isolate non meglio definite. La fascia superiore, anch'essa rossa, mostrava Apollo e una figura femminile a nord, mentre entro scorci architettonici altre figure non meglio definite a est.

La sua quadreria<sup>1240</sup> (fig. 159) si componeva di tre quadri ora conservati al Museo di Napoli. Tra di essi, come già accennato, era il nostro realizzato sulla parete settentrionale. A esso corrispondeva, a sud, la raffigurazione di Tisbe disperata sul corpo esanime di Piramo, un mito reso popolare a Roma da Ovidio e privo di tradizioni iconografiche precedenti all'età imperiale; a est, un quadro con l'incontro di Arianna e Dioniso scortato da un corteo costituito da un satiro, un pan e un sileno.

Il cubicolo (g)<sup>1241</sup> sembra ripetere la tripartizione decorativa delle pareti vista negli altri ambienti. Uno zoccolo decorato secondo il motivo a finto marmo fa quasi da base all'edicola cuspidata della parte mediana in cui era collocato un quadro, mentre nei pannelli laterali, separati dal centro da candelabri, erano vignette con tamburelli o uccelli. Quest'ultima ripartizione era riproposta anche nella parte superiore.

---

<sup>1235</sup> BRAGANTINI 1999 a, pp. 607 ss.

<sup>1236</sup> *IBIDEM*, pp. 618 ss.

<sup>1237</sup> *IBIDEM*, pp. 620 s.

<sup>1238</sup> *IBIDEM*, pp. 622 s.

<sup>1239</sup> *IBIDEM*, pp. 623 ss.

<sup>1240</sup> *IBIDEM*, pp. 623 ss.

<sup>1241</sup> *IBIDEM*, pp. 634 ss.



Anche nella sua galleria si succedevano tre quadri con altrettante celebri coppie del mito classico<sup>1242</sup>: al centro della parete settentrionale si ammirava un quadro con Eracle seduto di fronte a Onfale (fig. 156 a), mentre su quella di fondo Arianna e Dioniso (fig. 156 b), accompagnato da una pantera; a sud Europa e il toro di Zeus (fig. 156 c).

Dall'atrio (b) si poteva accedere dal lato occidentale direttamente al peristilio rodio (k) su cui si affacciavano il cubicolo (l) a nord, i vani (m-o) a ovest e il passaggio (p) che raccorda il cortile con altri quattro ambienti (q-u) posti a sud.

Il peristilio (k)<sup>1243</sup> è dotato di un portico sui lati occidentale e meridionale con colonne stuccate e modanate. Le sue pareti conservano le tracce della decorazione pittorica: una fascia a motivo marmoreo scorreva nello zoccolo, mentre nella parte mediana pannelli a fondo rosso con bordi di tappeto (a gocce o a triangoli) e candelabri tortili, ma anche scorci architettonici; infine, in quella superiore, a fondo bianco, terminava con una cornice in stucco mentre un velario rosso si apriva alle estremità. Inoltre, a questa parte della casa apparteneva un affresco raffigurante le nozze di Nettone e Anfritrite<sup>1244</sup> (fig. 157), conservato oggi al Museo archeologico di Napoli.

Il cubicolo (l) è l'unico degli ambienti disposti intorno al peristilio che presenta ancora tracce della decorazione parietale. Infatti, l'ambiente (m), situato a est, mostra ancora soltanto la soglia a mosaico con motivo a meandro, a segnare il passaggio dal giardino, e il pavimento con tessere bianche disposte in obliquo<sup>1245</sup>.

Il cubicolo (l)<sup>1246</sup>, sul lato settentrionale del peristilio, ha un pavimento in cocciopesto con scaglie di calcare (età repubblicana), mentre le sue pareti sono affrescate come il resto della casa secondo il IV stile. In generale, ripropone lo stesso schema di suddivisione della decorazione parietale delle altre stanze con uno zoccolo a motivo marmoreo, la zona mediana forse con edicola e pannelli laterali delimitati da motivi a bordo di tappeto.

Un quadro con Narciso era collocato nella parete settentrionale, mentre in quella orientale, tra medaglioni popolati da uccelli, era una raffigurazione di una Menade addormentata ma sorpresa da Satiri. Vicino alla porta aperta nella parete occidentale era una natura morta con pesci.

Nella seconda unità abitativa, accessibile dall'ingresso (16) ma comunicante con l'altra attraverso un passaggio aperto nella parete sud dell'ala (i), lo stato di conservazione degli affreschi è inferiore dell'altra. In ogni caso la decorazione, più semplice, risulta sempre della stessa fase pittorica (IV stile).

---

<sup>1242</sup> BRAGANTINI 1999 a, pp. 636 ss.

<sup>1243</sup> *IBIDEM*, pp. 646 ss.

<sup>1244</sup> *IBIDEM*, p. 648, fig. 78.

<sup>1245</sup> *IBIDEM*, p. 653.

<sup>1246</sup> *IBIDEM*, pp. 649 ss.

In particolare, nell'ala (c')<sup>1247</sup> correva nella parte inferiore delle pareti uno zoccolo delimitato da una fascia rossa ripetuta nella parte mediana dipinta di bianco. Al centro del muro orientale campeggiava un quadro con Medea che trama la vendetta dell'abbandono da parte di Giasone (fig. 158). A questo ambiente apparteneva anche una natura morta con un trancio di carne, coltello, un brocca di vetro con vino e, forse pane.

Nella parete meridionale della cucina (e')<sup>1248</sup>, a sinistra dell'ingresso, era la raffigurazione ora perduta dei serpenti *agathodemonoi* che, in un contesto naturalistico, si avvicinano a un altare con pigna e uovo.

Infine, particolarmente significativa è la decorazione del cubicolo (f')<sup>1249</sup>, accessibile dall'atrio (a') e dirimpetto alla cucina (c'). Pavimentata in lavapesta, la camera mostra le sue pareti a sfondo bianco con raffigurazioni di soggetto erotico all'interno di larghi pannelli delimitati da ghirlande e separati da candelabro vegetale sormontati da un Aquila nella zona mediana (fig. 159). Nella parte superiore della parete è occupata da un motivo a intreccio di meandri.

#### *La quadreria del triclinio (f): l'incontro e l'amore*

In questa casa pompeiana, come si nota scorrendo la breve descrizione del suo apparato pittorico, sembra emergere un complessivo interesse per i soggetti amorosi ed erotici<sup>1250</sup>. A questa tendenza non sfugge il triclinio (f) (fig. 160) con il nostro quadro, in cui ipotizziamo il primo incontro di Enea e Didone, cui si associano lo scoprimento di Arianna da parte di Dioniso e il ritrovamento del corpo di Piramo da parte di Tisbe.

Nella sala da pranzo della prima unità abitativa, facilmente accessibile dall'esterno percorrendo soltanto l'atrio<sup>1251</sup> (fig. 161), sembra di poter scorgere quindi un cosciente e preciso programma figurato nella scelta tematica delle scene mitologiche realizzate sulle pareti che difficilmente può essere casuale, se si considera anche alcuni richiami interni delle singole rappresentazioni. Se così fosse realmente, si potrebbe accogliere con maggiore credito l'interpretazione del nostro quadro nell'incontro di Enea e Didone.

---

<sup>1247</sup> BRAGANTINI 1999 a, pp. 653 ss. Nel triclinio (d'), accessibile da una porta nella parete nord dell'ala (c') era stato allestito uno schema analogo con zoccolo e una zona mediana bipartita con un pannello centrale e due laterali con candelabri. *IBIDEM*, pp. 657 s.

<sup>1248</sup> *IBIDEM*, p. 658.

<sup>1249</sup> *IBIDEM*, pp. 660 ss.

<sup>1250</sup> In tal senso, sebbene oggi si ritenga non una prova dell'uso effettivo almeno della seconda metà abitativa aperta all'ingresso (16), era stato ipotizzato che si trattasse di una *caupona*-lupanare. *IBIDEM*, p. 601.

<sup>1251</sup> Infatti, emerge dall'analisi della densità di frequentazione della stanza nessuna particolare dato che la faccia emergere in modo eccezionale rispetto alle altre stanze.

Infatti, si può ipotizzare che si proponesse non soltanto diversi esempi di coppie di amanti in differenti episodi della loro storia d'amore, ma anche il vagheggiamento di un altro mondo, parallelo a quello reale, proponeva situazioni, temi e sentimenti in sintonia con il clima conviviale e lo stile vita da imitare.

Innanzitutto, si vuole mettere in evidenza le diversità di schemi figurativi, caratterizzazione dei personaggi e scene proposte dai tre quadri.

Se nel nostro l'impianto della raffigurazione prevede i personaggi disposti in tutto il campo e, soprattutto, i due protagonisti quasi alle due estremità laterali (e congiungibili da un'ideale linea orizzontale), negli altri due le coppie di amanti occupano il centro della scena.

Arianna e Dioniso, Tisbe e Piramo sono il vero fulcro dei loro affreschi intorno al quale sono collocate le figure secondarie e gli elementi accessori necessari per la definizione e la comprensione del soggetto.

Tuttavia, nonostante la diversa organizzazione dell'ipotetico incontro tra Didone ed Enea, anche qui i personaggi di secondo piano si relazionano, in realtà, in modo analogo alle altre due immagini.

Infatti, sebbene sembri che la posizione più importante, il centro del quadro, sia occupata dall'uomo di spalle che fa da *trait d'union* tra i due supposti futuri amanti avendo quasi lo stesso ruolo dell'eroe tra Arianna e Dioniso, la scena va immaginata con i due protagonisti al centro e gli altri personaggi in loro stretta associazione, di lato o dietro di loro.

Esattamente, l'uomo visibile da terga sarebbe a sinistra della coppia, mentre compare a destra una figura femminile che si libra nell'aria vicino al protagonista maschile. Infine, in secondo piano a sinistra, un gruppo di figure forse femminili attornia l'eroina.

L'affresco con Arianna e Dioniso è quello più simile secondo questa descrizione poiché il corteo di satiri e altri personaggi bacchici circondano i due amanti, il fulcro della rappresentazione. In quello di Tisbe e Piramo sono assenti ulteriori personaggi ma compaiono altri elementi sullo sfondo per l'esposizione scenica. A sinistra, il segnacolo funerario di Nino rappresentato dall'alta colonna con un'urna sulla sommità e, a destra, l'albero di more bianche che, bagnato dal sangue di Piramo, muterà il colore delle sue bacche in rosso scuro<sup>1252</sup>.

Inoltre, si noti la costante ubicazione dei personaggi femminili e maschili all'interno del quadro: le donne stanno sempre a sinistra, i loro amanti a destra. In questo modo i loro sguardi dovrebbero essere diretti e reciproci, però soltanto nel nostro caso si realizza questa condizione. Infatti, negli altri due a causa dei diversi stati coscienza dei protagonisti, esclusivamente uno, Dioniso o Tisbe, ha la possibilità di fissare il partner, Arianna addormentata o Piramo morto.

---

<sup>1252</sup> OV., *Met.* 4, 71-73.

A queste particolarità descrittive la scena si aggiungono altre distinzioni legate alla caratterizzazione dei personaggi come l'abbigliamento, l'atteggiamento e le posture.

La nostra ipotetica Didone appare vestita di ricche vesti e con un lungo scettro a marcarne il rango di regina. In tal senso sembra di doversi comprendere anche la sua posizione sopraelevata e il porgersi in avanti allungando la mano destra verso il protagonista maschile.

A lei corrisponde in piedi Enea con un aspetto sorpreso verosimilmente per lo splendore della Cartagine nascente e la magnanimità della sua ospite. Il suo *status* di eroe è rimarcato da un semplice mantello che gli copre il corpo ad eccezione dei fianchi, da una lancia e una spada appesa al fianco sinistro.

Tra i partner maschili l'esule troiano è l'unico dotato esplicitamente d'armi, visto che il pugnale di Piramo è ora, dopo la sua morte, nelle mani di Tisbe, e ritratto distante e in modo ancora più significativo senza contatto fisico con la sua amata.

Infatti, Dioniso e Piramo, un dio e un semplice giovane, sono adornati anche loro soltanto di mantello ma disarmati e sono in forte interazione con la propria partner. Il primo si avvicina allungando le braccia verso Arianna, il secondo, supino in terra, sta per ricevere il corpo della sua amata che si sta conficcando il pugnale su di lui.

Le due fanciulle hanno abbigliamenti simili tra di loro ma, come già accennato, comportamenti differenti. Arianna è semidistesa con il busto denudato dalla veste, che le cinge i fianchi e le gambe, e in uno stato d'incoscienza, forse svenuta o addormentata. Tisbe, con indosso una veste semitrasparente che fa trasparire il corpo, è inginocchiata sull'amato manifestando un'espressione affranta mentre si sta togliendo la vita.

Da ultimo, a ciò si deve aggiungere che le ambientazioni sono tutte conformi alla leggenda ad eccezione del nostro quadro. Infatti, il rinvenimento di Arianna da Bacco sembra collocato in uno scenario roccioso che può ricordare la spiaggia di Dia, luogo dell'abbandono della fanciulla da parte di Teseo. Quello di Piramo da parte di Tisbe, anch'esso inscenato in un contesto esterno, si definisce con un segnacolo funerario e la natura (un albero di gelso e un fiume) simulando posto fuori dalle mura urbane laddove, secondo Ovidio, i due giovani si erano dati appuntamento.

Nel nostro affresco sembra che si sia preferito raffigurare il primo incontro tra Enea e Didone in uno spazio aperto e con una disposizione a due quote differenti dei due eroi per rendere l'atmosfera della fondazione di Cartagine, del ruolo della regina in qualità di direttrice dei lavori e dell'accoglienza dell'esule troiano, dopo il colloquio con i suoi compagni scampati a una tempesta. In realtà la scena sarebbe stata da raffigurarsi forse nel tempio di Giunone in costruzione, all'interno del quale sedeva Didone istruendo sui lavori e dando ospitalità ai Troiani.

Dettaglio non secondario sembra anche la località che si può immaginare orientale o, più in generale, legata al mondo orientale. In due casi è la sede di almeno di uno dei protagonisti,

Cartagine per Didone, Babilonia per Tisbe e Piramo, mentre nel caso di Dioniso e Arianna è un luogo di passaggio come la capitale punica per Enea.

Infine, si noti come siano raffigurate tre coppie di mitici amanti distinte anche per la *status* sociale e l'intreccio amoroso.

Almeno due eroine sono, innanzitutto, di rango reale: Didone è la regina e fondatrice di Cartagine che aveva dovuto lasciare Tiro dopo l'assassinio del suo sposo, mentre Arianna è la vergine figlia di Minosse re di Creta, da cui è fuggita con il suo amante che aveva aiutato nella sua impresa nel labirinto di Knossos. Tisbe sembra essere invece una semplice fanciulla di Babilonia.

A loro corrispondono quindi i loro innamorati. Enea, un principe troiano fuggito dalla patria ma destinato a fondare una nuova città, il dio Dioniso che fa tappa a Dia di ritorno dalla sua spedizione in India e un altro giovane, anche lui apparentemente di condizioni sociali comuni.

Nei primi due affreschi compaiono ulteriori figure in associazione ai due protagonisti. Nell'affresco della parete settentrionale alcuni personaggi sono disposti a intono alla regina cartaginese. Un satiro, un pan e un sileno circondano Arianna e Dioniso che sono congiunti da un erote. Invece Tisbe e Piramo appaiono da soli.

In tutte e tre le immagini sembra occupare una posizione di riguardo la protagonista femminile che assurge al ruolo di protagonista cui si associa quasi in seconda battuta il partner maschile.

Infatti, l'ipotetica Didone, sebbene sia disposta di lato, spicca non solo per la sua posizione sopraelevata e l'aspetto regale ma anche per il suo atteggiamento dinamico espresso dal gesto della mano destra e dal viso nel definire la scena nella relazione con le altre due figure.

Si può affermare lo stesso anche per Arianna, sebbene avvenga in maniera diametralmente opposta. L'eroina cretese è assopita, per l'appunto, mostrandosi perciò passiva ma non per questo ininfluente nel suo episodio amoroso con Dioniso. Infatti, è l'oggetto del desiderio d'amore del dio che ne ammira la bellezza del corpo denudato dalla veste mentre un erote l'invita ad avvicinarsi.

Nel terzo quadro, che mostra un'iconografia di un mito di recente popolarità<sup>1253</sup>, il ruolo di primo piano di Tisbe è espresso più semplicemente mostrandola mentre si sta piantando nel petto la lama insanguinata dal sangue di Piramo per dividerne la morte.

Il soggetto maschile appare con altrettanti atteggiamenti e stati d'animo in analogia con la sua partner. La figura identificabile in Enea si mostra meravigliata portando la mano destra al mento, mentre Dioniso procede in avanti verso la sua prossima sposa con più sicurezza. Piramo giace privo di vita in terra.

---

<sup>1253</sup> BALDASSARRE 1981, pp. 339 s. e 333 s.

Al di là di queste assonanze e dissonanze tra i tre quadri l'elemento che li raccorda è di certo il tema amoroso, o forse meglio la scoperta dell'amante/sposo, declinato secondo differenti storie, scene e significati.

Le tre immagini sottintendono l'amore dei due amanti secondo distinte situazioni: davanti a Didone si palesa all'improvviso colui che diventerà il suo consorte, Dioniso/Bacco s'imbatte nella sua prossima sposa sulla spiaggia di Dia e Tisbe piange sul corpo del suo innamorato trovato morto nel luogo del loro appuntamento clandestino che doveva segnare la loro felicità.

Dal punto di vista della sequenza narrativa le tre scene rappresentano allora episodi che occupano tre differenti posizioni all'interno dei loro rispettivi miti. Infatti, nel primo caso si sarebbe all'inizio della relazione tra i due eroi come si può intendere anche la raffigurazione di Arianna trovata addormentata sulla spiaggia di Dia da Dioniso, sebbene nella sua leggenda l'episodio si possa porre al centro o quasi alla fine del suo mito intrecciato con quello di Teseo.

L'ultimo è invece il tragico epilogo dell'amore segreto di Piramo e Tisbe, benché il loro furtivo incontro fuori dalle mura di Babilonia dovesse suggellare la loro relazione dopo i segreti colloqui attraverso una fessura tra i muri divisorii delle loro case.

Al di là di ciò non è difficile cogliere un ipotetico programma figurato secondo un messaggio erotico che doveva permeare i quadri dell'intero triclinio.

L'apparizione di Enea di fronte a Didone favorita dalla madre Venere, a conclusione delle rassicurazioni di soccorso ai Troiani da parte della regina rassicura un compagno dell'eroe, si pone idealmente tra il primo e secondo pannello del mosaico di Low Ham con il ciclo degli episodi dell'amore dei due protagonisti<sup>1254</sup>.

In quest'esempio inglese, dopo l'arrivo delle navi troiane sulla costa africana e Acate che impugna una corona o un collier da un compagno, si è deciso di mostrare, infatti, la presentazione di Ascanio-Eros a Didone così da porre l'accento sulla forza del sentimento e della passione accesa nel cuore della donna da Venere che domina le altre due raffigurazioni del pavimento.

Nel nostro quadro pompeiano, come nell'affresco della Casa di Sirico, si è preferito pressoché raffigurare forse la scena della conoscenza dei due eroi favorita da Venere. In questo momento i due futuri amanti s'incontrano per la prima volta, sebbene prima dell'esplorazione di quei nuovi territori la madre Venere avesse preso le sembianze di Didone per rassicurare Enea<sup>1255</sup>, e hanno un primo scambio di sentimenti di amicizia reciproca.

L'affresco mostra però che i due eroi si comportano secondo due atteggiamenti diversi rispetto al racconto virgiliano. Infatti, nel poema è Didone che, irradiante bellezza e regalità in modo analogo

---

<sup>1254</sup> *Infra*, pp. 243 ss. e 477 ss.

<sup>1255</sup> VERG., *Aen.* 1, 314 ss.

alla sua raffigurazione<sup>1256</sup>, appare sorpresa per l'improvvisa comparsa di Enea<sup>1257</sup>, mentre l'esule troiano è rinvigorito dall'intervento di Venere, che vuole farlo apparire in tutto il suo splendore e la sua nobiltà, e si rivolge sicuro e grato alla regina<sup>1258</sup>.

Tuttavia non necessariamente si deve pensare che la proposizione dei due amanti attraverso l'inversione della loro condotta nel primo incontro debba derivare da una precisa volontà della committenza o dalla dipendenza da un modello iconografico, non compreso o diverso, oppure da una tradizione letteraria non più conservata.

Si potrebbe trattare infatti di una rappresentazione del prodigioso avvenimento che condensa i diversi aspetti della prima fase dell'episodio africano di Enea: Didone che da udienza ai Troiani naufragati in Africa, l'eroe che si rivela liberato dalla nuvola protettiva di Venere e il suo stupore per la magnanimità di Didone nei confronti suoi e dei compagni.

Sebbene privo di precedenti raffigurazioni, è un quadro carico di gravosi significati, mitici e ideologici. L'ospitalità della Cartaginese a Enea naufrago in Libia, sfociata in un'improvvisa relazione amorosa, è una minaccia per la missione dell'eroe tant'è, quando questi sarà richiamato dagli dei a riprendere il suo viaggio verso l'Italia, la rottura improvvisa della loro unione sarà la causa delle guerre puniche. In pratica, l'affresco sembra proporre, come P. Bono e M. V. Tessitore<sup>1259</sup> sostengono a commento dell'episodio, l'antinomia «*tra pietas e amor, tra salvezza della collettività e soddisfazione del desiderio individuale, tra ragione e passione*»<sup>1260</sup>.

E questo contrasto di valori e aspirazioni personali è rappresentato proprio nella figura dell'eroe troiano che, incarnazione dell'uomo romano che vive secondo i principi morali e religiosi del tempo d'Augusto, si caratterizza con un'espressione mista d'incertezza sul da farsi e stupore per la bellezza della sua ospite e lo splendore della città nascente.

Così Didone ricopre il ruolo della donna fatale che mette in dubbio e talvolta rischia di sconvolgere<sup>1261</sup> il destino scritto dagli dei per Enea. La sua regalità, bellezza e prontezza d'animo, esemplificate nella figura assisa in trono, seducono l'eroe e quando lei stessa, pervasa dall'amore per lui e quasi dimentica delle sue responsabilità di regina, muta la sua natura di vedova devota al ricordo del marito defunto e simile a Diana, dea vergine della caccia. Infatti, diventa un'amante appassionata che vive liberamente i suoi sentimenti per il nuovo amato e si spinge fino al suicidio,

---

<sup>1256</sup> VERG., *Aen.* 1, 496 e 503 ss.

<sup>1257</sup> VERG., *Aen.* 1, 613 s.

<sup>1258</sup> VERG., *Aen.* 1, 588 ss.

<sup>1259</sup> Si è debitori di numerosi spunti del loro testo sul mito di Didone come modello della condotta femminile nella letteratura antica. BONO, TESSITORE 1998, p. 25 s.

<sup>1260</sup> *IBIDEM*, p. 26.

<sup>1261</sup> *IBIDEM*, p. 26.

per punirsi della violazione della castità promessa alla morte del marito e per purificarsi dell'umiliazione subita.

In questa tragica e funesta passione amorosa Didone, soprattutto nella versione virgiliana<sup>1262</sup>, somiglia ad altre popolari sventurate eroine del mito, tra le quali anche Arianna, ma anche una delle regine delle antichità più celebri e che un osservatore romano del I sec. d.C. avrebbe potuto ricordare, Cleopatra<sup>1263</sup>, sovrana d'Egitto e amante di Marco Antonio.

Simile ad Arianna la regina cartaginese si presenta, innanzitutto, come un esempio di una condotta sessuale onesta per poi diventare protagonista di una storia d'amore nata d'improvviso con uno straniero (Teseo) proveniente da un luogo lontano. Inoltre identicamente a lei il suo forte sentimento d'amore culmina nel momento dell'inattesa separazione in una disperazione lacerante che conduce, in un modo che ricorda però Medea, una fatale vendetta (l'infanticidio e le guerre puniche).

Ugualmente Didone ricopre il ruolo di semplice pedina come Elena in una contesa divina relativa al dominio sul mondo umano che la coinvolge quasi come l'ultimo anello di una catena di funesti avvenimenti. E, dedicandosi soltanto al suo amante, anche la regina in qualche modo dimentica i compiti di regnante e il suo popolo.

Allora, allo stesso modo dei miti greci, anche la leggenda romana di Enea e Didone si configura come una metafora con cui si pongono in antitesi i valori morali e al ruolo dell'uomo e donna nell'ambito della società antica e offre al contempo un punto di vista del mondo extra romano.

Infine, nella scena dell'incontro dei due eroi, in cui l'esule troiano appare quasi incantato dalla sua ospite, si sarebbe potuto scorgere quel motivo politico e nazionalista dietro cui si celava, a sua volta, la secolare antinomia tra i vetusti *mores* romani e la *luxuria asiatica*.

In pratica, la leggendaria coppia Didone-Enea avrebbe evocato quella reale e storico-politica Cleopatra-Marco Antonio. La parte filo-augustea accomunava le due regine africane<sup>1264</sup> prima di tutto a causa di una condotta dissoluta e ricca di agi tale da sedurre e distogliere i due condottieri romani dai doveri verso gli dei, dallo Stato e dalla propria famiglia, ma anche per la morte violenta che pone termine alla esistenza delle due donne una volta separate dal compagno<sup>1265</sup>.

---

<sup>1262</sup> LA PENNA 1985, pp. 53 ss.

<sup>1263</sup> BONO, TESSITORE 1998, pp. 29 ss. Per l'aspetto strettamente letterario in riferimento all'*Eneide* si veda LA PENNA 1985, pp. 53 ss.

<sup>1264</sup> Un ritratto dettagliato di Cleopatra è offerto da PLU., *Ant.*, 27, 3-5.

<sup>1265</sup> Antonio fu manovrato dalla sua amante, che aveva usato su di lui anche filtri amorosi, e perse il senno a causa del nefasto condizionamento di Cleopatra. PLU., *Ant.*, 29, 1; 60, 1; D.C. 50, 5, 3. Nel 40 a.C. Antonio e Cleopatra ebbero due gemelli, nati nel 40 a.C., sebbene il console fosse sposato per motivi politici con la sorella del suo collega Ottaviano, Ottavia. PLU., *Ant.*, 53, 9-10. Da questa prese la decisione di divorziare nel



Attraverso questa lettura si sarebbe potuto avanzare un indiretto apprezzamento per la casa imperiale dei Giulio-Claudii in qualità di difensori della Romanità e, in particolare, per Ottaviano Augusto che, nella contesa con Antonio per il potere a Roma, aveva dichiarato guerra a Cleopatra invocando il *bellum iustum*<sup>1266</sup>.

Infine, in tal senso avrebbe avuto un ruolo anche lo scenario ideale della raffigurazione: Cartagine. Come notano Bono e Tessitore<sup>1267</sup>, si può, innanzitutto, assimilare la città ad altre celebri città dell'antichità, prima fra tutte Babilonia ma anche la stessa Dia in qualità di sede del culto dionisiaco, come luoghi di vita molle e lussuosa. In secondo luogo, potrebbe essere stato oggetto di allusioni relative alla fondazione di *Colonia Iulia Concordia Carthago* (29 a.C.), immaginata da Cesare e compiuta da Augusto poco tempo dopo la vittoria asiatica<sup>1268</sup>.

Con la sfaccettata figura di Didone il nostro quadro si pone in collegamento, dunque, con almeno o soprattutto un'altra protagonista della galleria del triclinio della Casa di Sirico, Arianna<sup>1269</sup>.

La figlia di Minosse è addormentata sulla spiaggia di Dia, luogo del suo esilio forzato, mentre è sorpresa da Dioniso/Bacco trionfante per la sua spedizione in Oriente e accompagnato dal suo corteggio. È lì stesa, assopita e affranta dopo l'abbandono di Teseo, il suo primo amante, nonostante l'aiuto prestatogli nell'impresa del labirinto e la promessa di matrimonio.

S. Romani<sup>1270</sup> ricorda che nelle numerose versioni letterarie sul destino d'Arianna vi sia un elemento costante: l'ambientazione insulare inteso come specchio dello stato d'animo della giovane con cui ella interagisce in seguito alla separazione da Teseo.

A causa dell'impossibilità d'Arianna sia di raggiungere l'amante sia di tornare in patria, Dia, descritta come un luogo inospitale e selvaggio, si delinea al contempo prigione, emarginazione, stadio di un percorso sociale e affettivo nel corso della vita di una *parthenos* come lei<sup>1271</sup>. In pratica

---

32 a.C., sancendo la fine dell'alleanza tra i due consoli e fornendo a Ottaviano un motivo per gettare ulteriore discredito su di lui con la divulgazione del suo testamento. In caso di morte, Antonio chiedeva la consegna del suo corpo a Cleopatra. PLU., *Ant.*, 58, 5-8; SUET., *Aug.* 17, 1. Ottaviano e i suoi ebbero gioco facile, quindi, nel denigrare la coppia Antonio-Cleopatra descrivendola come una comica replica di Ercole-Onfale a causa della presunta discendenza dall'eroe del console che, devoto a Dioniso, era dedito a bere vino smodatamente secondo i suoi detrattori. MARRONE 1978, pp. 247 s.

<sup>1266</sup> D.C., 50, 4, 3.

<sup>1267</sup> BONO, TESSITORE 1998, pp. 29 ss.

<sup>1268</sup> LA PENNA 1985, p. 54

<sup>1269</sup> Sul mito di Arianna, BERNHARD, DASZEWSKI 1986, pp. 1050 s.; V. PIRENNE-DELFORGE, s.v. *Ariadne*, in *DNP* 1, cc. 1075-1077; si veda anche ROMANI 1999, pp. 109 ss.

<sup>1270</sup> *IBIDEM*, pp. 110 ss.

<sup>1271</sup> *IBIDEM*, p. 117.

si può definire l'isola lo «scenario dell'abbandono e quindi di un sentimento più che di un'azione» e «si pone a metà di un viaggio (iniziato con l'addio alla patria e alla casa paterna, simbolo della verginità) che non giunge al termine (Atene, dove vivere con il suo agognato sposo); esso rappresenta l'interruzione di un percorso tracciato idealmente nella mente di Arianna, ma anche nelle parole di Teseo, l'amante spergiuro»<sup>1272</sup>.

Tuttavia, con l'arrivo di Dioniso Dia muta il suo profilo malinconico in un contesto lieto, dove Arianna vedrà realizzata la promessa elusa da Teseo.

Infatti, secondo la lettura di Nonno di Panopolis<sup>1273</sup> offerta da Romani<sup>1274</sup>, rincuorando la giovane per l'abbandono subito, il dio confronta la sua figura con quell'amante, vittorioso nell'impresa del labirinto soltanto grazie l'aiuto che lei gli aveva prestato, facendo balenare i benefici di una loro unione. Proseguendo poi con il parallelo tra i paesaggi dell'isola e dell'Olimpo, apparentemente irraggiungibile ma più appetibile dell'Atene di Teseo, Dioniso fa intravedere che lì, nella dimora degli dei, la vergine figlia di Minosse avrebbe ottenuto grazie alle nozze legittime e divine con lui non solo una nuova patria, ma anche un nuovo contesto socio-familiare in cui vivere felice.

I. Colpo<sup>1275</sup> ha osservato che la scena, documentata a Pompei anche da altri esemplari<sup>1276</sup>, è da porsi in relazione in qualche misura con il racconto offerto da Ovidio soprattutto nell'*Ars amandi*<sup>1277</sup>. Infatti, notando che la giovane è addormentata, a differenza della tradizione letteraria rappresentata a Roma da Catullo, l'archeologa italiana sostiene che il poeta di Sulmona avesse variato il mito adeguandolo alla diffusa iconografia del mortale addormentato al cospetto della divinità esemplificata da Endimione e Selene: alla vista di Dioniso per tre volte Arianna avrebbe perso i sensi non potendo sopportare altrimenti in modo diretto la potenza del dio<sup>1278</sup>.

In questo modo Ovidio avrebbe voluto preannunciare, in primo luogo, l'introduzione di Arianna nel mondo dionisiaco con le nozze con Dioniso in persona. A ciò si sarebbe aggiunta l'allusione della conseguente trasformazione della corona nuziale donatale dal dio (o da Venere) alla vergine cretese nella Corona boreale e, soprattutto, la divinazione di Arianna stessa che diventava *Libera* e si relazionava, quindi, con i *Liberalia*, come celebrato nei *Fasti*<sup>1279</sup> e nelle *Metamorfosi*<sup>1280</sup>.

---

<sup>1272</sup> ROMANI 1999, p. 119.

<sup>1273</sup> NONN., *D.* 47, 428 ss.

<sup>1274</sup> ROMANI 1999, pp. 125 ss.

<sup>1275</sup> COLPO 2011, pp. 71 ss.

<sup>1276</sup> Per gli affreschi pompeiani si veda in generale BERNHARD, DASZEWSKI 1986, pp. 1062 s., nn° 124-130; COLPO 2011, pp. 73 s., figg. 5-6.

<sup>1277</sup> OV., *A.A.* 1, 537 ss. Inoltre, in *Met.* 8, 176-177, e *Fast.* 3, 462 ss.

<sup>1278</sup> COLPO 2011, p. 72.

<sup>1279</sup> OV., *Fast.* 3, 459 ss.

Così per Colpo<sup>1281</sup>, specialmente attraverso una lettura metatestuale del poema ovidiano per eccellenza, il ricordo delle due ultime tappe del percorso della giovane cretese in terra avrebbe fatto interpretare il nostro quadro in modo non prevedibile.

Per l'appunto, al di là dell'incontro amoroso tra due celebri personaggi e il ricordo delle loro vicende leggendarie, vi ci si può scorgere dunque una molteplice allusione astronomica legata al mese di marzo.

Innanzitutto, in modo più stringente rispetto alla raffigurazione, da un punto di vista strettamente religioso avrebbe potuto ricordare che in quel periodo dell'anno si festeggiavano i *Liberalia* (17). Dando una chiave politica alla scena, si sarebbe ricordata la morte di Cesare avvenuta alle Idi (15) e l'apparizione del *sidus Veneris* segno dell'avvento del Principato. Infine, se fonte d'ispirazione dell'affresco e della commissione fosse stato Ovidio, anche una dotta citazione letteraria evocante i natali del poeta stesso (20).

Al di là di una così intensa e anche politicizzata lettura del quadro della parete, sembra, però, che in questa come nelle raffigurazioni simili<sup>1282</sup> si sia realizzato con consapevolezza il nuovo destino che aspetta Arianna. Infatti, l'isola da luogo dell'abbandono perde la sua cupa natura di dolore e diventa un luogo di gioia e realizzazione personale con la presenza di un satiro, pan e sileno che accompagnano Dioniso alludendo, quindi, anche al prossimo mutamento dello stato d'animo di Arianna grazie alle nozze (l'erote tra i due) con il dio del vino<sup>1283</sup>.

Al di là del comune sentimento amoroso, il quadro di Tisbe e Piramos<sup>1284</sup> è senza una particolare analisi iconologica ma non sembra essere privo di collegamenti con gli altri due.

Come il mito di Arianna e Dioniso, l'episodio dei due giovani è raccontato da Ovidio nelle *Metamorfosi*: all'inizio del quarto libro<sup>1285</sup>, nel corso della filatura con le sue sorelle, Arsippe, una

---

<sup>1280</sup> OV., *Met.* 3, 459 ss

<sup>1281</sup> COLPO 2011, p. 74.

<sup>1282</sup> BERNHARD, DASZEWSKI 1986, pp. 1062 s., nn° 124-130.

<sup>1283</sup> Si veda in contrasto con gli affreschi con Arianna e Dioniso accompagnato dal suo corteo quelli in cui Arianna piange disperata per la partenza di Teseo con uno sfondo rappresentato da un monotono paesaggio marino. In questa simile ambientazione e situazione appare, talvolta, anche lo stesso dio con il suo esercito gaudente. Quindi, è verosimile intravedere in questo inserimento l'intenzione di descrivere non le diverse tappe del mito, ma il processo di mutamento del luogo come specchio dello stato sentimentale di Arianna. Per i quadri con Arianna abbandonata in lacrime da sola, *IBIDEM*, pp. 1058 ss., nn° 75-90; COLPO 2011, pp. 67 ss.

<sup>1284</sup> Sul mito e sulle diverse versioni letterarie DUKE 1971, pp. 320 ss.; LINANT DE BELLEFONDS 1994, p. 605; B. M. GAULY, s.v. *Pyramos und Thisbe*, in *DNP* 10, 2001, c. 624; DE TRANE 2007, pp. 20 ss. Altri esempi nell'arte LINANT DE BELLEFONDS 1994, pp. 605 ss.

<sup>1285</sup> OV., *Met.* 4, 1-40.

delle figlie di Mina re d'Orcomeno che si erano rifiutate di celebrare il culto di Dioniso/Bacco restando fedeli ad Atena, mitiga il peso della loro laboriosa opera con una quaterna di storie d'amori orientali. Tra queste anche quella Piramo e Tisbe<sup>1286</sup>.

I due, dalla rara bellezza, abitavano in due case limitrofe nella città cinta da mura di cotto da Seramide (Babilonia) e grazie alla vicinanza si erano conosciuti fino a innamorarsi l'uno dell'altra con lo scorrere degli anni. Tuttavia, nonostante l'amore crescente dei loro figli, i loro genitori non avevano consentito alle nozze. Ciò nonostante, Piramo e Tisbe non smettevano di restare in contatto seppure divisi e comunicavano in segreto con cenni e gesti. In particolare riuscivano a parlarsi e scambiarsi parole d'amore attraverso una fessura del muro divisorio delle loro abitazioni.

Un giorno però, dopo essersi lamentati della loro triste sorte, decidevano di eludere la sorveglianza delle loro famiglie e di fuggire di casa nel cuore della notte. Si accordavano di vedersi fuori dalle mura urbane dov'era il sepolcro del re Nino e, poi, di nascondersi nell'oscurità sotto di un albero con bacche bianche lì vicino e un alto gelso nei pressi di una fonte.

Così, di nascosto, Tisbe lasciava la casa paterna celando il viso sotto il velo e arrivava per prima nel luogo pattuito con il suo amato. Tutto ad un tratto, mentre sedeva sotto l'albero, appariva alla sua vista sotto al chiarore della luna una leonessa con le fauci e il muso ancora intrisi del sangue dei buoi sbranati per dissetarsi alla fonte vicina.

La giovane, atterrita, fuggiva in una grotta buia per rifugiarsi ma nella corsa perdeva il velo con cui aveva celato il viso nella fuga. La leonessa, dissetata, mentre tornava nel bosco, si imbatteva nel drappo della giovane e lo stracciava con le fauci ancora intrise di sangue.

Nel frattempo Piramo, che aveva abbandonato la sua casa poco più tardi della sua amata, era giunto nel luogo pattuito e, scorgendo nella polvere del terreno le orme di una belva, si turbava nel timore per la sorta di Tisbe. Il ritrovamento del velo sporcato di sangue lo confermava ingannevolmente del suo timore. Allora invocava anche per sé la morte ritenendo il suo ritardo la causa della tragica fine di Tisbe.

Messi assieme i brandelli della veste sotto la chioma dell'albero concordato, si conficcava il pugnale sotto il ventre cadendo a terra supino. Il sangue sprizzante dalla sua ferita schizzava in alto e bagnava i frutti dell'albero facendoli diventare scuri e anche le radici che continuavano così a colorare di rosso le bacche.

Tisbe, vinta la paura, usciva dal suo rifugio per cercare Piramo nel luogo del loro incontro ma, vedendo il colore scuro dei frutti dell'albero rimaneva incerta sul da farsi. Tuttavia, alla vista di un corpo agonizzante in una pozza di sangue e sotto quelle fronde scure rabbriviva per una nuova paura.

---

<sup>1286</sup> OV., *Met.* 4, 55-166.

Era Piramo. La giovane si disperava battendo le braccia e stracciandosi i capelli, abbracciava l'amato, ne baciava il viso ormai gelido e ne invocava il nome. Piramo alzava, allora, per l'ultima volta lo sguardo verso Tisbe ed esalava il suo ultimo respiro. Affranta, riconosceva il suo velo perduto e impugnava il pugnale del suo amato per uccidersi. Prima, però, rivolgeva la sua ultima supplica ai genitori di seppellire lei e Piramo in un unico sepolcro e all'albero di ricordare la loro tragedia conservando in segno di lutto le bacche di colore scuro.

Così, puntandosi sotto il petto la lama ancora calda del sangue dell'amato, Tisbe si lasciava cadere sul coltello. E le sue ultime parole commovevano gli dei e i genitori. «*Nam color in pomo est, ubi permaturuit, ater, quodque rogis superest, una requiescit in urna*»<sup>1287</sup>.

In un saggio del 1981 su alcuni affreschi di Pompei e dell'Isola sacra a Roma e mosaici di diversi luoghi dell'Impero<sup>1288</sup> che ritraggono i due infelici amanti nel momento della scoperta del corpo di Piramo da parte di Tisbe, I. Baldassarre<sup>1289</sup> ha osservato che, al di là del significato iconologico, la scena corrisponde al testo ovidiano evocante l'ἄτιον del colore delle bacche del gelso. Oltre a ciò, evidenzia la capacità del poeta e poi, successivamente, degli artisti di creare immagini lavorando su una tradizione letteraria, giunta a noi lacunosa, per adattarla al tempo e al pubblico.

Infatti, secondo Baldassarre<sup>1290</sup> si tratta di un *unicum* nel campo dell'arte antica: l'apparizione di una leggenda in un testo letterario che trova, in breve tempo, una certa popolarità nell'arte senza godere del vantaggio di modelli iconografici impostisi nei secoli precedenti. Il creatore del prototipo iconografico della scena di Tisbe che si suicida sul cadere di Piramo ha condensato, dunque, in un unico momento della leggenda tutta la tragica storia della giovane coppia che un attento e avveduto osservatore avrebbe potuto definire al meglio attraverso la visione degli elementi scenici. In questo modo, anche con limitate variazioni figurate, l'immagine diventava indipendente dalla sua fonte originaria.

Di recente anche M. E. Fuchs<sup>1291</sup> ha evidenziato come la sintesi artistica sia stata capace di racchiudere quasi come in un fotogramma l'intero racconto ovidiano. Tuttavia nota come alcuni degli esempi pittorici, come l'esemplare della Casa di *D. Octavius Quartio*, «*n'offren pas la*

---

<sup>1287</sup> OV., *Met.* 4, 111 s.

<sup>1288</sup> BALDASSARRE 1981, pp. 340 ss. e 346 s.

<sup>1289</sup> *IBIDEM*, pp. 339 s.

<sup>1290</sup> *IBIDEM*, pp. 343 ss.

<sup>1291</sup> M. E. FUCHS, *Ovide et l'instant de la Metamorphose: un modele pictural pour l'empire*, in F. GHEDINI, I. COLPO (edd.), *Il gran poema delle passioni delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperto*, Atti del convegno (Padova 2011), (*Antenor, Quaderni* 28), Padova 2012, pp. 37 s.

*richesse de la vision d'Ovid*» e tradiscano, talvolta, forse la dipendenza da altre versioni della leggenda orientale.

L'affresco presenta alcuni collegamenti con quello di Arianna e Dioniso, ma anche con quello dell'ipotetico incontro di Didone ed Enea fornendo ulteriori elementi, non solo per la comprensione del suo accostamento con queste altre immagini e del programma pittorico del triclinio, ma anche dell'inclusione del nostro quadro nell'apparato del triclinio.

Infatti, si tratta dell'offerta dell'episodio finale della leggenda relativa una terza coppia che si distingue per un destino tragico. Il nostro quadro con Didone ed Enea rappresenta in fondo il prologo della storia d'amore dei due eroi in cui si può già scorgere il tragico destino della regina cartaginese causato dall'inaspettato amante destinato dagli dei a una missione diversa da quella di vivere assieme a lei. Nella scoperta di Arianna da parte di Dioniso appare un momento intermedio della leggenda della vergine cretese che si inserisce tra l'abbandono di Teseo e le sue nozze con il dio del vino. Dopo la loro unione, a differenza delle altre due protagoniste femminile, Arianna non porrà fine in modo violento alla sua vita ma piuttosto farà ingresso nell'Olimpo, cioè sarà divinizzata.

Invece quel luogo aperto fuori dalle mura di Babilonia, che doveva sancire l'unione di Tisbe e Piramo, è lo scenario finale della storia dei due innamorati e della loro morte. Scoperto il cadavere dell'amato, ingannato dal suo velo insanguinato, Tisbe decide di uccidersi conficcandosi il pugnale di Piramo nel petto e lasciandosi cadere su di lui.

Inoltre, sebbene non si abbiano informazioni dirette dal racconto ovidiano, si può ipotizzare uno *status* sociale privilegiato e una condizione verginale per Tisbe che l'accomunerebbe alle altre due eroine nonché. In questo modo sarebbe stata associata ad Arianna, illusa da Teseo e in attesa delle nozze divine, e, in parte, a Didone, votata alla devozione del marito Sicheo prima di innamorarsi di Enea<sup>1292</sup>. Tuttavia, a differenza delle altre due eroine, la giovane babilonese era destinata a causa della morte sua e del suo amato a conservare questo suo stato.

T. T. Duke<sup>1293</sup> ritiene che la condizione sociale di Tisbe sia da collegarsi a quella della «*naditum*» babilonese. Infatti, immagina che la sua storia sia ricalcata su quella di una sacerdotessa del culto di

---

<sup>1292</sup> E in tal senso appare significativa la sua somiglianza con la dea Diana. Oltre che a ciò, si può ricordare ugualmente che Didone, nel suo viaggio verso l'Africa, aveva fatto tappa a Cipro dal cui tempio di Afrodite aveva preso ottanta vergini.

<sup>1293</sup> DUKE 1971, pp. 325 ss. Lo studioso americano sostiene che l'autore ellenistico, fonte di Ovidio per il racconto di Piramo e Tisbe, avrebbe avuto contatti con l'area della Siria settentrionale e la Cilicia dove era diffusa la versione secondo cui il mito spiegava l'origine del nome del fiume cilicio Piramo. I versi delle *Metamorfosi* presenterebbe tracce di questo sottofondo culturale in particolare con l'ambientazione dell'episodio a Babilonia, intesa come luogo simbolo dell'Oriente del lusso e della ricchezza. Infine,

Istar fuggita dal tempio e dalla città e punita dalla dea, inquieta per la rottura del voto di servizio, con l'apparizione di una leonessa, suo animale sacro che le straccia il velo nuziale.

Così Tisbe si potrebbe descrivere allora come una giovane dai natali agiati, come fa pensare il velo attribuito anche delle donne e delle figlie dei cittadini di rango, offerta al tempio di Istar dalla propria famiglia. Prima di entrare in clausura per sempre nel santuario di Istar, avrebbe dovuto attendere almeno dieci anni come vergine consacrata senza avere contatti con il mondo esterno presso la casa paterna, ubicata nel recinto della stesso santuario<sup>1294</sup>.

Duke<sup>1295</sup> ipotizza quindi che il nome di Tisbe definisse il ruolo della giovane nelle sue mansioni sacre significando in greco all'incirca la «serva di Istar» (Amat-Ištar) oppure la «voluta da Istar» (Erišti-Ištar).

Sebbene non se ne possa essere certi, si può ipotizzare che Piramo godesse di un rango sociale non inferiore. Infatti, pare difficile credere che due famiglie di diverso stato sociale ed economico potessero abitare vicino e all'interno dell'ambito cultuale della dea Astarte. Se così fosse, anche nel suo caso si può confermare una corrispondenza sociale tra amanti riscontrabile soprattutto tra Didone e Enea.

Altro elemento interno alle tre storie e ai loro personaggi è l'azione precedente che li ha portati nella situazione rappresentata negli affreschi. In tutti e tre si potrebbe evocare, in realtà, la fuga da una condizione precedente e che sfocia in tre distinti avvenimenti amorosi.

Didone aveva lasciato la patria per sottrarsi da Pigmalione e fonda una nuova città, mentre Enea era sfuggito alla distruzione di Troia per adempiere alla missione di cui era stato caricato dagli dei e naviga a lungo approdando a Cartagine, luogo di distrazione dai suoi doveri di capopopolo e fondatore di un nuovo regno per i Troiani, e poi ancora in Italia, meta del suo viaggio. Arianna non poteva più stare a Knossos dopo essersi innamorata di Teseo che aveva aiutato nell'impresa del labirinto e l'uccisione del Minotauro perché sognava le nozze con l'eroe; Dioniso è invece l'unico a non scappare da un luogo in cerca di una nuova destinazione. Non fugge ma è anche lui in viaggio dopo la sua campagna vittoriosa in Oriente.

Piramo e Tisbe sono evasi, invece, dalle case per sottrarsi al divieto delle loro famiglie, simbolizzato dal muro divisorio delle loro abitazioni in cui si era aperta una crepa, di contrarre legittime nozze per suggellare la loro unione.

---

l'ambientazione babilonese del mito dei due giovani innamorati sarebbe stato utile per la spiegazione del nome sumero del fiume Eufrate, BUR.A.NUN, che nelle forme più tarde sarebbe suonato simile a quello ittita del fiume cilicio, Puruna. DUKE 1971, pp. 322 ss.

<sup>1294</sup> Sebbene, talvolta, fosse possibili per motivi economici sociali che una donna contraesse matrimonio anche qualora avesse fatto voto a Istar. *IBIDEM*, pp. 326 s.

<sup>1295</sup> *IBIDEM*, p. 327.

La meta della loro fuga, il luogo del loro appuntamento<sup>1296</sup>, è ricca di significati relativi allo stato sociale e sentimentale di Tisbe e Piramo in modo analogo a Dia per Arianna ma in un senso opposto.

L'area extraurbana (*ad busta Nini*) prescelta come cornice si presenta inizialmente con un ambiente incantato (il gelso e la fonte gelida) e un mondo a parte. Qui i giovani potranno coronare finalmente il loro sogno d'amore compiendo un passo verso l'età adulta segnato dall'abbandono della casa dei genitori. Tuttavia, questa maturazione individuale e del rapporto di coppia segna anche la fine dei sentimenti alla sua origine e dei giovani stessi. N'è emblema non solo il sepolcro di Nino, mitico fondatore di Ninive, ma soprattutto il velo perduto di Tisbe dilaniato dalla leonessa. Usato per nascondere il volto dalla giovane e possibile simbolo delle agognate nozze, trarrà in inganno il suo innamorato che, giunto in ritardo sul luogo dell'incontro presso l'albero sotto cui avrebbero giaciuto assieme nella notte, lo vede stracciato e insanguinato così da credere che Tisbe fosse stata aggredita da una belva, la leonessa di Astarte.

A ciò partecipa poi la natura attraverso il colore delle bacche del gelso, il motivo eziologico del racconto ovidiano<sup>1297</sup>. Il bianco, che tingeva inizialmente i frutti della pianta sotto cui i due avrebbero trovato riparo nella loro prima notte, richiama il loro sentimento d'amore ancora immaturo. Tuttavia, il suicidio di Piramo sotto il gelso bagna le bacche e le radici dell'albero alterandone la colorazione dei frutti. Il rosso scuro o nero, il colore della maturazione delle bacche del gelso, rappresenta, il passaggio alla vita adulta, desiderata senza valutarne i pericoli e vedendone solo le gioie, e il trapasso di Piramo dalla vita alla morte con il conseguente lutto di Tisbe per la triste fine del suo amore.

Come scrive G. De Trane<sup>1298</sup>, l'episodio è «*una sorta di cammino fatale*» che Tisbe e Piramo intraprendo come «*vittime inconsapevoli più che protagonisti*» a causa delle loro decisioni frutto dei loro moti interiori di giovani. Il loro sogno di stare assieme sarà accomunato dalla morte e dalla sepoltura vicino a quell'albero che li vide morire l'uno a causa dell'altra.

De Trane osserva dunque che il racconto di Ovidio è intriso di un generale dionisismo che è proprio, in fin dei conti, dei due innamorati, apparentemente innocenti ma in realtà animati da un'accesa e fatale passione<sup>1299</sup>.

Ecco, in questo modo, intravedendovi un percorso di maturazione dei due protagonisti della storia, l'affresco entra in un stretto dialogo soprattutto con l'altro di Arianna e Dioniso, ma anche l'ipotetico incontro di Didone ed Enea. Infatti, anche in quest'ultimo si può leggervi una tappa del

---

<sup>1296</sup> DE TRANE 2007, pp. 27-29.

<sup>1297</sup> *IBIDEM*, pp. 35 s.

<sup>1298</sup> *IBIDEM*, p. 35.

<sup>1299</sup> *IBIDEM*, pp. 35 s.



percorso di maturazione dell'eroe virgiliano che, dopo la perdita del padre che gli era stato guida fino a Drepano, fa rotta verso l'Africa e vivrà un periodo di evasione, fatto di eros e distrazioni, smemoro della sua missione di giungere in Esperia a causa dell'incontro con Didone facilitato dalla madre Venere.

È a causa del lungo protrarsi della sua permanenza a Cartagine, dove partecipa anche alla fondazione di alcune aree urbane, che gli dei richiamano Enea al suo dovere dimenticato. È in quest'occasione che l'eroe prende coscienza del suo ruolo di capo-popolo in modo definitivo<sup>1300</sup>. Testimonianza di questa trasformazione nell'animo dell'eroe è il ritorno a Drepano per omaggiare il padre lì sepolto con giochi funebri.

Alla crescita morale di Enea corrisponde, però, la rovina di Didone, preda di una passione amorosa che l'ha accecata fino a condurla alla morte.

Per questa serie di collegamenti interni e interdipendenze tra gli affreschi del triclinio (f) della Casa del Ristorante è verosimile che il quadro della parete settentrionale possa raffigurare l'apparizione di Enea, assistito da Venere, a Didone assisa in trono mentre presta udienza ai naufraghi troiani nel corso della fondazione di Cartagine. La scena sembra essere in sintonia infatti con un generale progetto figurativo in cui dovevano comparire scene coppie di amanti del mondo orientale ritratte nel momento del loro primo incontro e caricate, singolarmente e in relazione con le altre, di uno o più messaggi ben selezionati. Per l'appunto, al di là degli elementi più superficiali (le coppie, l'amore, il primo incontro, il contesto aperto e l'ambientazione orientale), le immagini rappresentano a loro volta una tappa del percorso di vita dei loro protagonisti. Grazie al significato più intimo e articolato, entrano in un contatto più nascosto e stretto dando svariate possibilità di lettura.

Tuttavia si deve ammettere che anche le altre due ipotesi avanzate nell'Ottocento, Teseo e Piritoo davanti a Persefone oppure Oreste e Pilade con Ifigenia, potrebbero in parte rientrare nei paralleli iconografici ed tematici offrendo ulteriori punti di vista, divergenze e sfaccettature della realizzazione dell'amore nel mito.

Infatti, in entrambe le situazioni ci si troverebbe di fronte a una scena che richiama l'incontro con l'amata dopo un lungo viaggio, negli Inferi o in Tauride.

L'azione di Teseo e Piritoo assomiglia in parte a quella di Tisbe e Piramo perché anch'essi premeditano un piano per concretizzare il desiderio amoroso. Interpretando l'oracolo di Delfi,

---

<sup>1300</sup> Prima manifestazione di questa coscienza è mostrata già nell'incontro con Eleno. Enea è a capo di un'ambasceria, mentre Anchise rimane in porto su una delle navi troiane. P. GRIMAL, s.v. *Enea. Il personaggio di Enea nella tradizione previrgiliana*, in *EV II*, 1985, p. 230. Ripresa questa separazione in D.H. 1, 51, 1-2 in cui si racconta però che Anchise proseguì la navigazione da Ambracia fino a Butroto quando Enea, a capo di un gruppo di valorosi, andò a Dodona per consultarne l'oracolo.

visitano il Tartaro con la volontà di rapire la sposa di Ade. Come i due giovani babilonesi il suo destino è segnato fin da quel momento in cui decide la missione sacrilega e, di conseguenza, Piritoo non troverà soddisfazione venendo punito a sedere per l'eternità sui seggi dell'oblio.

Essendo protagonista di un viaggio può appare simile allora soprattutto a Enea, che approdato in Africa, trova per volere degli dei la sua amante che gli offre ospitalità. Da lui si discosta però per la dinamica della scoperta della donna oggetto del suo amore e degli esiti fatali per lui stesso. Oltre che a ciò, non è simile a Dioniso non solo per l'azione ma anche per l'incapacità di affascinare Persefone, come fa invece il dio del vino con Arianna.

Ulteriore somiglianza con le nostre coppie sarebbe poi dalla loro simile o discordante condizione sociale sua e della sua agognata sposa. Piritoo è un re figlio di un dio, che lo fa accostare Enea, lei è una regina di un regno, come Didone, e una dea come Dioniso.

Inoltre, il re dei Lapiti può essere avvicinato ad Arianna se si collega la sua solitudine, a seguito della morte di Ippodamia, all'abbandono di Teseo.

In ogni modo anche il regno dei morti può essere compreso come un altro mondo rispetto a quello della quotidianità umana. Non è, però, lo scenario nel quale Piritoo riuscirà a realizzare quell'aspirazione all'amore che lo spinge in questa missione assieme al suo amico.

Ed è proprio il suo destino, rimanere in eterno legato al seggio dell'oblio come punizione del suo atto sacrilego, che lo fa distinguere da Arianna ma comunque associare ai due sfortunati giovani babilonesi. Infatti, non è destinato come loro a coronare il suo disegno.

Invece, ipotizzando che si tratti dell'agnizione reciproca di Oreste e Ifigenia con l'intercessione di Pilade, che potrebbe essere avvalorata da una maggiore corrispondenza iconografica dell'immagine con il testo euripideo rielaborato dall'esecutore della raffigurazione, gran parte di questi argomenti e di legami interni ai tre quadri assumerebbero diverse sfumature.

Innanzitutto, non ci si troverebbe più di fronte a un incontro tra amanti, ma tra fratelli. E in questo modo allora il sentimento di fondo dell'amore sarebbe da declinarsi verso quello familiare e amicale. Infatti il ruolo di Pilade nella tragedia appare molto pregnante non solo in riferimento alla fedeltà a Oreste ma soprattutto nello svolgimento dell'azione.

In secondo luogo, anche in questo caso il viaggio segnerebbe la scoperta tanta attesa, ritrovare il fratello o la sorella di cui non si ha più notizie. È intrapreso anche in questa rappresentazione-mito in particolare dal protagonista maschile, ma anche la donna l'aveva compiuto al pari delle altre due eroine. Ifigenia era giunta in Tauride perché Artemide l'aveva trasportata in quel luogo lontano, Arianna era a Dia perché aveva seguito il suo primo amante fin lì e Tisbe è fuoriuscita da Babilonia per incontrarsi furtivamente con il suo amato.

In ogni caso, al di là del diverso grado di consapevolezza della loro azione, i tre scenari sono ancora una volta in un contesto orientale, dal Mar Nero all'Egeo fino alla Mesopotamia.

In più, Ifigenia è una vergine proprio come Arianna e Tisbe e a lei la dea Artemide affida il sacerdozio in un santuario. In questo modo la si può accomunare alle altre due per la condizione di fanciulla e sociale (vergine e figlia di un re, Agamennone).

Infine, a lei e al fratello, grazie ai loro legami con Artemide, è destinata una missione culturale da Atena dopo il trafugamento del simulacro della dea cacciatrice, voluto da Apollo, nella fuga con Oreste e Pilade. Oreste dovrà istituire il culto ateniese di Artemide *Tauropolos* a Brauron, cui saranno dedicate le donne in gravidanza, e lì dovrà risiedere ed essere sepolta Ifigenia, la cui tomba sarà ornata dai pepli delle donne decedute durante il parto<sup>1301</sup>.

Allora, anche se si mutasse l'interpretazione del quadro, apparirebbe ancora in primo piano il sentimento dell'amore e si rintraccerebbe ancora un significato ben più profondo di quello fraterno che può aver governato la scelta e l'accostamento dei tre quadri.

In conclusione, in questo caso, anche ammettendo le altre due spiegazioni dell'affresco del Ristorante, sembra di scorgere un vagheggiamento di una realtà che, ben distinta da quella quotidiana e propriamente romana, era identificata con consapevolezza in un luogo geografico ben preciso, l'Oriente. In questa parte del mondo si riteneva possibile poter vivere il sentimento dell'amore in tutte le sue sfumature, dalla sorpresa per l'incontro dell'amato o il ritrovamento del fratello creduto lontano, alle delusioni che si potevano trasformare in una nuova gioia oppure in un'ancor più lacerante e mortale afflizione.

#### *La Casa di Sirico (7 I, 25.47)*

Anche la celebre *domus* di Sirico<sup>1302</sup> (fig. 162) con il secondo nostro quadro è costituita da due nuclei abitativi aperti su due ingressi, a est il (25) sulla via di Stabia e a ovest il (47) sul Vico del Lupanare. Secondo I. Bragantini quest'ultimo doveva essere l'accesso principale del complesso a giudicare dalla qualità e dal rifacimento della decorazione parietale secondo il IV stile del suo settore. Inoltre, era possibile accedere alla casa anche da un'ulteriore entrata, la (46), che, ubicata a nord del (47), introduceva a un quartiere dei servizi (una grande cucina con un forno in mattoni, macine e pavimentazione in basoli propria di un *pistrinum*).

---

<sup>1301</sup> EU., *IT* 1446 ss. Si tratta del collocamento l'episodio di tradizione panellenica nel contesto culturale ateniese promosso da Euripide. H. LOHMANN, s.v. *Brauron*, in *NDP* 2, 1997, cc. 762-764. C. CALAME, *Iphigénie à Brauron: Etimologie poétique et paysage artemisien*, in L. BODIQU, V. MEHL (edd.), *La religion des femmes en Grèce ancienne. Mythes, cultes et société*, Rennes 2009, pp. 83-92.

<sup>1302</sup> Il nome deriva da è un sigillo bronzeo (SIRICI) scoperto nel tablino (6) e che ricorda verosimilmente il proprietario della casa. BRAGANTINI 1996, pp. 228 s.

In generale, l'abitazione occupa un'area irregolare e ha conosciuto alcune modifiche nel suo impianto originario e, talvolta, anche nelle dimensioni dei suoi ambienti conservando, però, la pavimentazione risalente al periodo tardo-repubblicano (I-II stile)<sup>1303</sup>.

Acceduti dall'ingresso (47) nel vestibolo (1), privo di affreschi sulle pareti ma il cui pavimento è rivestito in cocciopesto costellato da tessere bianche (II stile), si attraversa una soglia per entrare nell'atrio (3)<sup>1304</sup>. Quest'uscio è in cocciopesto con motivo a meandro e saluta il visitatore con l'iscrizione *Salve lucru* (fig. 163), oggi quasi del tutto scomparsa<sup>1305</sup>.

L'atrio (3)<sup>1306</sup> è di tipo tuscanico ed è dotato al centro di un elegante impluvio (fig. 164) con la bocca della cisterna in travertino (periodo repubblicano) e la vasca rivestita in marmo (età imperiale). Al di là di questo pregiato elemento, le pareti sono prive di decorazione mostrando soltanto lo strato di intonaco precedente la stesura di affreschi. Nell'angolo sud-occidentale si conservano le tracce degli scaffali in legno per gli utensili da cucina repertoriati da Fiorelli nell'Ottocento.

Ad eccezione del lato meridionale, sull'anticamera si aprivano gli ambienti principali. A ovest il cubicolo (4) e l'ambiente (11), disposti ai lati del vestibolo (1).

Il cubicolo (4)<sup>1307</sup>, dotato dell'incasso per un letto nella parete orientale, mostra scarse tracce di decorazione pittorica con un alto zoccolo lungo in cocciopesto e intonaco bianco.

L'ambiente (11)<sup>1308</sup> conserva invece parte della decorazione del IV stile. Lo zoccolo dei muri era nero con pannelli alternati a scomparti, ma il resto è non più descrivibile. Secondo i resoconti ottocenteschi sulla parete settentrionale, doveva campeggiare un affresco con il mito di Ero e Leandro.

Sul lato nord dell'atrio (3) si aprono due importanti stanze ridecorate nell'ultima fase della casa con grandi quadri a soggetto mitologico: il triclinio (8) e l'esda (10), separate dal corridoio (9) che introduceva nell'area dei servizi (12-16).

Il triclinio (8)<sup>1309</sup>, posto a nord-est, è privo allo stato attuale dell'antica decorazione del IV stile dell'ultimo periodo della casa. Tuttavia, una riproduzione del tempo degli scavi (fig. 165) consente una descrizione generale dei temi decorativi.

---

<sup>1303</sup> BRAGANTINI 1996, pp. 228 s.

<sup>1304</sup> Dal vestibolo (1) si può passare anche nel vano (2), posto a sud e decorato da una decorazione di IV stile a fondo bianco con la divisione delle pareti con linee rosse in campi. *IBIDEM*, pp. 232 s.

<sup>1305</sup> *IBIDEM*, pp. 230 ss.

<sup>1306</sup> *IBIDEM*, pp. 234 ss.

<sup>1307</sup> *IBIDEM*, p. 238.

<sup>1308</sup> *IBIDEM*, p. 298.

<sup>1309</sup> *IBIDEM*, p. 229.

Le pareti<sup>1310</sup> presentavano una lunga lesena che le divideva in due parti per segnare l'area del vero e proprio triclinio e l'anticamera. Lo zoccolo di quest'ultima aveva stretti comparti con cigni alternati a riquadri con quadretti e ghirlande. A mo' di fascia di separazione erano scene di caccia e di natura che precedevano i comparti con menadi in volo separati da fastose colonne e riccamente decorati. Nella zona superiore si susseguivano pannelli con quadretti di natura viva, grifi, edicole con cerbiatti, ghirlande ed ulteriori motivi vegetali e animali a decorazione di sottili ed eleganti strutture architettoniche.

La porzione delle pareti prossima al settore destinato a ospitare le *klinai* era decorato nello zoccolo con un quadretto poggiante sulle code di due delfini e delimitato da due girali sui quali poggia cigno con le ali spiegate. Il soggetto dell'illustrazione era una colomba.

Al centro della parete si articolava un'ampia edicola con le ali sviluppate secondo l'ottica prospettica e preceduta da due colonne tortili. Al suo interno, al centro, era ospitato un quadro. Ai lati della struttura volavano due menadi al centro entro pannelli neri.

La galleria della sala da pranzo (fig. 171) mostrava pertanto sulla parete di fondo posta a nord l'affresco con Iapige che cura Enea ferito alla coscia sotto la protezione della madre Venere in volo<sup>1311</sup>. In quelle laterali erano collocate due raffigurazioni che, sebbene siano perdute ma riprodotte in due disegni ottocenteschi, sono di dubbia interpretazione. A ovest, una giovane si allontana quasi turbata verso sinistra, mentre un eroe con lancia e spada la fissa assistito da una figura femminile velata e con una corona di foglie<sup>1312</sup>; a est è la raffigurazione di un giovane nudo che, assiso al centro, sembra vestito da un gruppo di fanciulle operose intorno a lui<sup>1313</sup>.

L'edra (10) si apre a nord direttamente sull'atrio (3) e presenta un nuovo e ricco apparato decorativo del IV stile successivo all'ampliamento della stanza<sup>1314</sup>.

Le pareti del vano presentano la solita tripartizione zoccolo a fondo nero con comparti, zona mediana scandita in tre pannelli, dei quali quello centrale include un quadro mitologico, e una nella fascia superiore con un'edicola dominata da una statua al centro e con altri elementi decorativi<sup>1315</sup>.

Al centro della parete settentrionale<sup>1316</sup> era esibito l'affresco dell'ebbrezza di Ercole (fig. 166 a), steso in basso a destra mentre un gruppo di tre amorini gioca con la sua clava a sinistra, al cospetto

---

<sup>1310</sup> BRAGANTINI 1996, p. 240.

<sup>1311</sup> *IBIDEM*, p. 245, fig. 35.

<sup>1312</sup> *IBIDEM*, p. 248, fig. 39.

<sup>1313</sup> *IBIDEM*, pp. 249 e 251, fig. 41.

<sup>1314</sup> Infatti, l'angolo nord-orientale occupa una porzione lastricata in basoli disposti in cerchio. In origine interessava la cucina (12) ed era destinata a ospitare in precedenza una macina. *IBIDEM*, pp. 228 s.

<sup>1315</sup> Descrizione fatta in base soprattutto alla parete settentrionale riprodotta in un disegno ottocentesco. *IBIDEM*, p. 255, fig. 54.

di Onfale, seduta attorniata da due ancelle. In alto, a destra, assiste alla scena Dioniso ritratto con il braccio destro, gesto della sua epifania. A est, la forgiatura delle armi di Achille<sup>1317</sup>: Teti, assisa a destra, assiste all'opera di Efeso che, a petto nudo con un martello nella mano destra, le mostra lo scudo appena modellato (fig. 166 b). Infine, a ovest, Poseidone, assiso, e Apollo, ritratto di profilo e di spalle, assistono alla costruzione delle mura di Troia<sup>1318</sup> (fig. 166 c).

Separato dal triclinio (8)<sup>1319</sup> attraverso l'andito (7), che conduce al secondo quartiere abitativo della *domus*, si trova il tablino (6). È posto in asse con l'atrio (3) su cui si affaccia apparentemente senza alcuna intermediazione di porte o altri intramezzi. Rispetto all'ultima fase della casa, il vano comunicava con l'ambiente (5), limitrofo a sud, mediante una porta poi murata. Anche quest'ambiente, così centrale della vita domestica, è stato scoperto privo di decorazione parietale.

Passando per l'andito (7) comunicante con il passaggio (18) si può accedere alla serie degli ambienti più riservati e alla seconda metà del complesso residenziale.

Innanzitutto, il peristilio (19)<sup>1320</sup> delimitato da un basso pluteo in muratura e con parapetti in lava e da quattro colonne di calcare intonacato che si elevano ancora ai suoi angoli. Stando alla descrizione di Fiorelli, le pareti del perimetro, a nord-ovest e sud-ovest, presentavano un fregio con una serie di panoplie (fig. 167).

Andando verso sud dal corridoio (18) è possibile entrare nella serie di ambienti che costeggiano il peristilio (19). A sud-ovest è la piccola stanza (20) con ormai poche tracce quasi non più leggibili del IV stile. A est, attraverso uno stretto passaggio si penetra nel *viridarium* (21) privo di decorazione. Su questo spazio si apre, infine, il vano (22) che, secondo le descrizioni ottocentesche, era decorato a differenza del resto della casa con il III stile<sup>1321</sup>.

Invece, verso nord, si accede all'altra parte della residenza imperniata intorno all'ingresso al numero (25) affacciata sul vico di Stabia. Dopo l'ingresso (24) il primo ambiente che s'incontra è il peristilio (31)<sup>1322</sup>. L'ambulacro era pavimentato in cocciopesto del periodo decorativo precedente (II stile), mentre la sua copertura, ornata da terrecotte a protome leonina con funzione di gocciolatoio, poggiava su una serie di colonne in laterizio e con un rivestimento in stucco bianco contemporanee dell'ultima fase pittorica della casa.

---

<sup>1316</sup> BRAGANTINI 1996p. 266, fig. 71.

<sup>1317</sup> *IBIDEM*, p. 279, fig. 95.

<sup>1318</sup> *IBIDEM*, p. 294, fig. 117.

<sup>1319</sup> *IBIDEM*, p. 239.

<sup>1320</sup> *IBIDEM*, pp. 303 ss.

<sup>1321</sup> *IBIDEM*, pp. 310 ss.

<sup>1322</sup> Nel tratto ovest del muro settentrionale una nicchia adibita a larario domestico. *IBIDEM*, pp. 324 ss.

Infine, le pareti perimetrali del giardino presentavano affreschi del IV stile ormai non più conservati. Alcuni disegni di G. Abbate riproducono le immagini di divinità classiche che, secondo G. Minervini, campeggiano nel peristilio. Tra di loro una Vittoria alata e armata di scudo e lancia, Latona con il capo velato e Artemide con arco e faretra alle quali si aggiunge una figura maschile. Questi, con pallio rosso che gli lascia la spalla destra scoperta, porta sul capo una corona e nella mano destra abbassata una rametto d'alloro. Da ultimo sembra dalla descrizioni ottocentesche che qui corresse un fregio con Amazzonomachia lunghe le pareti.

Il primo ambiente del lato occidentale che si affaccia sul peristilio (31) è il vano (34)<sup>1323</sup>, posto a sud. Le sue pareti (fig. 169) mostrano su uno zoccolo rosso scuro con comparti, decorati da festoni aperti e divisi da altri compartimenti con una piante e un uccello, pannelli gialli circoscritti da orli di tappeto e separati da ampie prospettive architettoniche. Al centro della zona mediana era un quadro a soggetto mitologico, mentre in quelli a latere medaglioni. Ulteriori decorazioni architettoniche su fondo bianco scandivano la parte superiore con festoni, grifi o cigni e pannelli con animali fantastici.

La quadreria<sup>1324</sup>, di cui non si conservano che i disegni ricostruttivi dell'Ottocento, mostrava il nostro quadro a nord, mentre di fronte stava un altro affresco riconosciuto nell'unione dei due amanti nella grotta dopo la battuta di caccia. Sulla parete di fondo, a ovest, dominava la scena il quadro di Endimione e Selene.

Di seguito, verso nord, è l'esda (33)<sup>1325</sup>. Anch'essa è particolarmente danneggiata e conserva la decorazione di IV stile in parte limitata. Sullo zoccolo nero, il settore mediano a fondo giallo della parete doveva presentare scorci architettonici popolati verosimilmente da Muse e pannelli delimitati da bordi di tappeto. Su una delle pareti si trovava il quadro con Alcmeone ed Erifile conservato al Museo archeologico di Napoli<sup>1326</sup>.

L'ultimo ambiente del lato occidentale del peristilio è rappresentato dal triclinio (32)<sup>1327</sup>. Lo stato di conservazione degli affreschi della sala da pranzo è identico alle altre stanze di questo settore abitativo. Alcuni disegni realizzati al tempo dello scavo della casa mostrano le poche tracce della decorazione di IV stile<sup>1328</sup>.

---

<sup>1323</sup> BRAGANTINI 1996, pp. 345 ss.

<sup>1324</sup> *IBIDEM*, pp. 346 ss, figg. 218, 222 e 226.

<sup>1325</sup> *IBIDEM*, pp. 340 ss.

<sup>1326</sup> Un motivo vegetale con girali d'acanto, grappoli d'uva e uccelli e un candelabro a grottesche con un medaglione con un busto di giovane decoravano i pilastri del vano. *IBIDEM*, pp. 338 s., fig. 339.

<sup>1327</sup> *IBIDEM*, p. 338.

<sup>1328</sup> Tra di questi un quadretto con la scena del ritorno dalla caccia di due amorini accompagnati da un cane. *IBIDEM*, p. 338.

Sul lato orientale si apre invece l'atrio (24) accessibile dall'ingresso (25) sulla via di Stabia. La sua prima pavimentazione, risalente all'età repubblicana, sembra che sia stata rifatta in età imperiale. Infatti, a un pavimento in cocciopesto con motivo in tessere bianche si aggiunse un altro con tema a ottagononi uniti eseguiti con minute tessere bianche.

Al centro è l'impluvio di marmo con una vaschetta di marmo poggiate su un sostegno con decorazione vegetale (fig. 168). La decorazione parietale del IV stile non è descrivibile a causa delle scarse tracce.

Anche i vani (25-30), aperti intorno all'atrio (24), conservano poche testimonianze dell'originario apparato decorativo del IV stile. Sono accomunate dallo sfondo bianco della parte mediana della parete. Tra questi l'ambiente (26) ospitava il larario, come sembra dalla presenza di due serpenti agatodemoni.

Infine, il vestibolo (23) permette l'accesso diretto in questo settore abitativo e nella residenza nel suo complesso da est. Il pavimento dell'ingresso è in cocciopesto con tessere bianche.

#### *La quadreria dell'ambiente (34): l'incontro e le nozze*

In generale, rispetto alla *domus* del Ristorante, la Casa di Sirico appare più variegata nel suo allestimento pittorico delle sue quadriere domestiche stando alle raffigurazioni ancora conservate. Infatti, alle scene di coppie d'amanti si affiancano altre allusive a fatti bellici del mito nazionale, come il medicamento di Enea da parte del medico troiano Iapige (triclinio 8, fig. 171), oppure il grande ciclo troiano, Poseidone, Apollo e la costruzione delle mura troiane (esedra 10, figg. 166 a-c) oppure anche fregi con panoplie (peristilio 31, fig. 167).

Quest'aspetto, prova verosimilmente della molteplicità degli interessi dei residenti, si sviluppa di conseguenza in scene eterogenee dal punto di vista tematico. Tuttavia non definisce un programma artistico privo di una coerenza interna che potrebbe aver governato la scelta dei soggetti al fine di veicolare messaggi, pensieri ed emozioni cari alla committenza.

Da questa complessiva organizzazione non sembra discostarsi il nostro ambiente (34) che, posto quasi nel confine di contatto tra le due aree abitative della casa, è raggiungibile dall'ingresso principale (47) passando attraverso l'atrio (3), il passaggio (7), che costeggia il tablino (6), l'andito (18) e sbucando nel lato occidentale del peristilio (31) su cui si affaccia<sup>1329</sup> (fig. 172 a).

---

<sup>1329</sup> In realtà si può arrivare in questo vano così riservato dall'atrio (3) percorrendo anche il passaggio (9) che porta agli ambienti delle cucine e dei servizi (12-16). Questi comunicano a loro volta con il disimpegno (17) che confina a sud con il nostro ambiente e s'apre sul corridoio (18). Si può immaginare quindi che questo percorso fosse usato per lo più dalla servitù domestica. Per gli altri percorsi interni della casa *infra*, pp. 321 s.



La sua quadreria (fig. 170) era costituita da altri due quadri perduti ma anch'essi noti da acquarelli ottocenteschi: l'unione di Enea e Didone nella grotta, posto di fronte a nord, e Selene che sorprende Endimione addormentato in una spelonca del Latmos, sulla parete di fondo a ovest.

Qualora si accordasse alla nostra raffigurazione l'incontro di Enea e Didone, si potrebbe ammirare, allora, una particolare attenzione al mito troiano-romano nella scelta delle pitture della stanza.

Si deve ricordare però che, nel suo insieme, questo allestimento pittorico è stato analizzato già da V. Provenzale<sup>1330</sup> in relazione alla coppia seduta nella grotta della parete settentrionale. La studiosa italiana identifica con convinzione i due amanti seduti e abbracciati nella caverna in Enea e Didone sulla base dello schema iconografico, rivelato da lei stessa, e dal confronto degli attributi, ripetuti in altri affreschi pompeiani con la scena ripetuta in modo pressoché identico. Tuttavia, nella sua illustrazione dello spazio domestico il nostro quadro, che Provenzale non indaga, è riconosciuto con qualche probabilità nell'incontro di Oreste e Pilade con Ifigenia in Tauride.

Ciò nonostante si può concordare con la studiosa italiana<sup>1331</sup> nel riconoscere la comune riproduzione del momento precedente che porterà a compimento l'episodio cui si vuole alludere nei quadri. Infatti, a sud, Enea e Didone sono in procinto di unirsi ignorando il fatale epilogo del loro connubio, mentre Endimione siede anch'egli inconsapevole del sentimento che ha suscitato nella dea. In questo senso la nostra immagine mostrerebbe perciò la discussione che precede il riconoscimento dei due giovani da parte di Ifigenia e, quindi, la fuga dalla Tauride della figlia d'Agamennone e il ratto del simulacro d'Artemide da parte di Oreste e Pilade.

Ricostruita così la scena figurata, la studiosa italiana rileva il generale filo conduttore delle tre raffigurazioni, l'amore declinato secondo tre sfumature in tre distinte situazioni. Uno è la passione erotica, dipinta nei due quadri con le coppie di amanti ritratti nella loro unione, gli altri due sono la fraternità e l'amicizia rappresentate nel nostro. Infatti, da un lato vi sarebbe il rapporto di sorella e fratello, Ifigenia e Oreste, dall'altro quello di amici fraterni, Oreste e Pilade.

Se si trattasse però dello svelamento di Enea da parte di Venere a Didone non sfigurerebbe la sua inclusione in una siffatta pinacoteca.

Anche in questo caso si sarebbe raffigurato, innanzitutto, il passaggio anticipatore ed essenziale per lo svolgimento della leggenda dei due amanti. Di fatto, la scena precederebbe l'innamoramento della regina per l'eroe, sgorgato nel suo cuore nel corso del banchetto grazie all'intervento di Venere, che aveva inviato Cupido a prendere le sembianze di Ascanio, e concretizzatosi nell'unione nella grotta dopo l'interruzione della battuta di caccia.

---

<sup>1330</sup> PROVENZALE 2008, pp. 53 s.

<sup>1331</sup> *IBIDEM*, p. 53.

In secondo luogo, con l'ammissione di questa ipotesi, si sarebbe creato a livello di soggetto (il mito di Enea e Didone) un *pendant* tra i quadri disposti l'uno di fronte all'altro nelle pareti sud e nord della stanza. In questo modo si continuerebbe il sentimento di fondo delle tre raffigurazioni, l'amore, che si confermerebbe nella sua valenza erotica nel riconoscimento dei due amanti Didone-Enea tralasciando, allora, quello fraterno e amicale delle coppie Oreste-Ifigenia e Oreste-Pilade<sup>1332</sup>.

Dal punto di vista formale Provenzale<sup>1333</sup> osserva che sulle pareti dell'ambiente (34) si può contare di due scene incentrate sul binomio degli amanti, integrate da un erote in volo e da un cane, animale simbolo della caccia, cioè dell'attività che ha preceduto l'evento descritto.

Nel nostro queste due figure sono assenti ma è presente comunque una terza, Pilade o Ilioneo (?), e forse nell'originale, ma in ogni modo nel prototipo, anche una quarta, una divinità in volo sopra l'uomo di destra, cui si aggiunge, infine, il gruppo di ancelle alle spalle della donna seduta a sinistra.

Inoltre, come la stessa Provenzale<sup>1334</sup>, si deve osservare che la diversa disposizione dei protagonisti, seduti, in volo o in piedi, sembra rispecchiare un'operazione finalizzata a conferire movimento alle scene e alla decorazione pittorica nel suo insieme.

Il primo caso è proprio dei due amanti ritratti seduti l'uno accanto all'altra su blocchi di roccia mentre si stanno abbracciando. Così appare anche Endimione, a differenza di Selene, ritratta in volo verso di lui (e forse anche quella figura non riprodotta nel nostro disegno in altro a destra), e di Ifigenia o Didone, seduta su un seggio sopraelevato di fronte a Oreste/Enea e Pilade/Ilioneo (?) in piedi. In realtà nel secondo esempi, appare un altro tipo di coppia, i due personaggi in volo, Endimione ed Erote (più, nel caso, la divinità in volo nel nostro), e così nel terzo quadro anche un ulteriore, come già detto, i due personaggi in piedi, Oreste/Enea e Pilade/Ilioneo (?).

In generale, sembra che si sia voluto convogliare verso la parete di fondo l'attenzione dell'osservatore attraverso tre quadri con tre distinte organizzazioni interne della scena che conferiscono movimento alle azioni rappresentate. L'affresco di Endimione e Selene ha una disposizione di tipo piramidale ed esprime dinamicità grazie all'alternanza figura seduta/figura in volo. Gli altri due si presentano più regolari e statici: la coppia di amanti è seduta obliquamente nella grotta e il gruppo dei personaggi nel nostro esemplare, sebbene presenti la donna assisa, ha un senso verticale accentuato grazie ai due eroi in piedi<sup>1335</sup>.

---

<sup>1332</sup> Inoltre, sarebbe il terzo quadro della casa che riproduce il mito di Enea: nel triclinio (8) è l'eroe curato da Iapige sulla parete settentrionale. *Infra*, pp. 616 ss.

<sup>1333</sup> PROVENZALE 2008, pp. 53 s.

<sup>1334</sup> *IBIDEM*, p. 54.

<sup>1335</sup> *IBIDEM*, p. 54. Nella nostra raffigurazione andrebbe aggiunta l'ipotetica figura femminile in volo. La sua organizzazione scenica appare, dunque, più complessa e vivace rispetto agli altri due.

Allora, si può anche provare ad aggiungere che la quadreria stessa potrebbe avere una sistemazione triangolare così da mettere in luce un particolare mito, personaggio o sentimento. Nei due quadri posti ai lati dell'ingresso la protagonista femminile è stata rappresentata a sinistra come anche il protagonista maschile del quadro della parete di fondo. A questi corrispondono le altre figure, ritratte con diversa postura, in piedi o in volo. In pratica, con la disposizione seduta delle figure a sinistra della sala (Didone, Enea ed Endimione) e con quella alzata delle tre di destra, le cui teste sono quasi allineate nonostante la donna sia assisa, si possono tracciare i lati dell'ipoetico triangolo che si congiungono nella cuspide simboleggiata da Selene in volo verso Endimione.

La base di quest'immaginario triangolo potrebbe essere segnata invece da una linea che collega le due immagini laterali, soprattutto se queste ultime fossero interpretate come raffigurazioni dei due episodi dello stesso mito. La stanza e la sua pinacoteca sarebbero state permeate allora di un particolare e suggestivo significato.

Ora con la rassegna i significati dei singoli episodi di questa stanza ci si vuole soffermare sul quadro ritraente nella parete di fondo il mito di Endimione<sup>1336</sup>.

Endimione era il re degli Eoli<sup>1337</sup> o un pastore<sup>1338</sup> amato da Selene<sup>1339</sup>. La dea, colpita dalla sua bellezza, era scesa fino a una grotta del monte Latmos<sup>1340</sup> dove l'uomo dormiva per poterlo vedere<sup>1341</sup>. E così, pur di poterlo ammirare ogni notte, Selene gli aveva dato un sonno perenne che permise a Endimione di conservare la giovane bellezza intatta e di non conoscere la morte<sup>1342</sup>.

---

<sup>1336</sup> Sulla tradizione letteraria si veda GABELMANN 1986, pp. 726 ss.; T. SCHEER, s.v. *Endymion*, in *DNP* 3, 1997, c. 1027; AGAIPU 2005, pp. 17 ss. Sugli affreschi pompeiani raffiguranti il mito GABELMANN 1986, pp. 729-72, nn° 14-26; 42; COLPO 2007, pp. 58 ss.

<sup>1337</sup> *PMGF*, *IBYC.*, fr. 284; *PAUS.* 5, 8, 1; *APOLLOD.* 1, 7, 5.

<sup>1338</sup> *THEOC.* 20, 37-39.

<sup>1339</sup> Tuttavia si ricordi dell'esistenza di una diversa versione risalente al poeta Licimnio di Chio (IV sec. a.C.) che racconta l'amore di Hypnos per Endimione (*PMGF*, fr. 284).

<sup>1340</sup> Per *PAUS.* 5, 1, 5 il monte del Latmos si trovava in Caria vicino alla città di Eraclea.

<sup>1341</sup> *PLF*, *SAPPH.*, fr. 199; *THEOC.* 20, 37-39; *SERV.*, *Georg.* 3, 391. Secondo *Schol.* *THEOC.* 3, 49-51 a Endimione dormiva durante il giorno ma di notte andava caccia al chiarore della luna.

<sup>1342</sup> *A.R.*, 4, 54-61. Secondo la tradizione esiodea fu punito da Zeus con la pena di decidere da solo quando morire. *MERLEBACH/WEST*, *HES.*, fr. 245. Oppure, ammesso sull'Olimpo, aveva insidiato Era e per punizione precipitato nell'Ade e, secondo Epimenide, condannato a dormire per sempre. *MERLEBACH/WEST*, *HES.*, fr. 260; *FGRH*, 457 F 10. Secondo Apollodoro, su richiesta di Selene, Zeus concesse a Endimione di chiedere ciò che desiderasse. La sua decisione fu di poter dormire per sempre senza perdere la sua giovinezza. *APOLLOD.* 1, 7, 5.

In uno studio dedicato agli affreschi dell'amore di Endimione e Selene I. Colpo<sup>1343</sup> ha osservato che l'esemplare della Casa di Sirico sembra un'originale invenzione pensata solo per l'eroe e derivata da modello risalente alle raffigurazioni di Leda come provato della Casa della Fontana d'Amore. In particolare, secondo la studiosa italiana si tratta di un quadro di una bottega locale che dovette avere a disposizione cataloghi con modelli privi di qualsiasi caratterizzazione (per esempio figure sedute) da adottare e definire con gli attributi consoni nel momento dell'esecuzione<sup>1344</sup>.

L'adozione dello schema seduto per Endimione sarebbe avvenuta in ambito urbano e prima di quello in cui egli è ritratto disteso ed è attestato tra la fine del I sec. a.C. e gli inizi del I sec. d.C. dal quadro della Casa 1 2, 17. Questa scelta iconografica sarebbe stata dettata dalla comprensione del re dell'Elide nella schiera di giovani uomini, come Endimione, Ganimede, Ciparisso o Adone, che avevano fatto innamorare alcune divinità grazie alla loro avvenenza. Oppure si erano innamorati di sé. Altresì rientrano tra quei mortali diventati poi immortali grazie a una metamorfosi, per es. Narciso, Ciparisso e Adone, o un catasterismo, come Ganimede<sup>1345</sup>.

Così questi giovani eroi sono rappresentati sempre nel «momento chiave» della loro storia, cioè l'innamoramento da parte del dio: appaiono seduti, pressoché nudi e inconsapevoli del loro destino, come sospesi in quell'istante tra la vita e l'immortalità<sup>1346</sup>.

A definire questa dimensione ultramondana dell'individuo partecipa anche l'ambiente naturale che fa da scenario all'episodio. Secondo H. Sichtermann, che analizza il paesaggio delle raffigurazioni pompeiane di Endimione e la sua valenza artistica, si può vedere nell'interazione tra il Latmos ed Endimione una «*dimension of timeless existence*»<sup>1347</sup>.

Eppure a riguardo di questo elemento essenziale nella rappresentazione si nota come l'unico elemento realistico dell'ambiente del monte sia rappresentato da un albero dalle fronde allungate

---

<sup>1343</sup> COLPO 2007, p. 80.

<sup>1344</sup> Per esempio, Endimione è ritratto nell'ambito pittorico come un cacciatore con lance, calzari e cane, sebbene gli scrittori antichi non riferiscano in quale occasione questi avesse avuto la fortuna di incontrare Selene. Fa accezione lo Pseudo-Teocrito che presenta l'eroe come un pastore baciato dalla dea. A partire del II sec. d.C., con la diffusione della sua iconografia nell'ambito funerario si documenta, al contrario, la raffigurazione di Endimione come pastore. THEOC. 20, 37-39. GABELMANN 1986, p. 727; AGAIPU 2005, pp. 25 ss.; COLPO 2007, p. 81.

<sup>1345</sup> *IBIDEM*, pp. 80 s.

<sup>1346</sup> *IBIDEM*, p. 81.

<sup>1347</sup> A proposito dello sfondo naturalistico lo studioso tedesco ipotizza che in età romana fossero in uso cataloghi di paesaggio di carattere più narrativo che meramente illustrativo. Infatti assistono notevoli somiglianze dei contesti agresti o bucolici di numerosi miti di giovani eroi rappresentati nella pittura pompeiani. H. SICHTERMANN, *Mythology and Landscape*, in E. C. POLOMÉ (ed.), *Essays in Memory of Karl Kerényi*, (*Journal of Indo-European Studies*, Monograph series, 4), Washington 1984, pp. 59 e 65.

sotto cui siede il giovane come a trovare ristoro o protezione dai raggi solari. Tuttavia, l'effetto dell'azione combinata dell'eroe sotto l'arbusto durante la visita notturna della dea celeste risulta piuttosto artefatto se la scena è immaginata nel corso della notte. Allo stesso modo, ma dal punto di vista della resa artistica, tutto lo sfondo circostante e, soprattutto, il lungo rialzo squadrato su cui Endimione si trova, può risultare fittizio anche a un occhio abituato a queste scene.

Questa particolare forma del seggio di Endimione ricorda quasi un sarcofago di pietra così da far sorgere la tentazione di vedervi un'allusione alla sepoltura dell'eroe nell'antro del Latmos come racconta Strabone<sup>1348</sup>.

In relazione a quest'osservazione si può richiamare alla memoria l'ampia diffusione del mito sui sarcofagi romani tra il II sec. e III sec. d.C.<sup>1349</sup> È stato notato da P. Zanker e B. C. Ewald<sup>1350</sup> che nelle raffigurazioni funerarie da parte del committente vi era l'intenzione di identificare lo stato del sonno, spesso raffigurato anche nella sua personificazione, con quello della morte volendo significare una condizione di serenità dopo il decesso e di vicinanza con la divinità per il defunto.

Inoltre, sulla base di alcuni studi inglesi e americani nel campo della psicologia, Zanker e Ewald immaginano che pure i parenti stessi del defunto potessero identificarsi in qualche modo nell'eroe addormentato secondo un processo di elaborazione della morte del caro attraverso il sogno<sup>1351</sup>. Allora si tratterebbe di una metafora figurata che poteva essere adottata, secondo un procedimento aperto e flessibile, da parte anche dei committenti per rappresentare quel vagheggiamento di beatitudine *post mortem* ma anche il loro augurio di felicità per il defunto.

Eppure nell'ambito domestico Endimione e Selene avrebbe significato semplicemente una coppia di amanti con cui sottintendere al sentimento amoroso e identificarsi nelle vicissitudini quotidiane.

Immergendosi nella nostra eterogenea galleria di immagini si può provare a rintracciare elementi intrecciabili in eventuali relazioni tra i tre singoli episodi emergenti nel corso di una più o meno intensa e approfondita visita della sala.

Endimione può essere accostato allora a Enea e anche all'ipotetico Oreste in base al comune stato regale. Inoltre, all'eroe troiano lo si può ricollegare nel caso lo si volesse intendere come soltanto un pastore. Invece la dea a nessuna delle due altre protagoniste, due mortali anche se dall'alto lignaggio.

Un'ulteriore affinità tra il giovane e l'esule troiano, ma anche con il figlio di Agamennone e il suo fraterno amico, potrebbe essere la citazione del luogo. Infatti, alcuni avrebbero potuto pensare

---

<sup>1348</sup> STR. 14, 1, 8.

<sup>1349</sup> GABELMANN 1986, pp. 732-735, nn° 56-85.

<sup>1350</sup> ZANKER, EWALD 2008, pp. 102 ss.

<sup>1351</sup> *IBIDEM*, pp. 106 ss.

alla storia che Endimione era stato capo della migrazione degli Eoli dalla Tessaglia fino alla regione d'Olimpia, mentre altri avrebbero localizzato il Latmos, scenario dell'incontro amoroso, in Caria e immaginato così un viaggio del giovane in quelle terre. In quest'ultimo caso ciò significherebbe allora una coerenza geografica ponendo l'evento decisivo dell'esistenza di Endimione in un'area orientale, come Cartagine o la Tauride. E qui, all'interno di una grotta, come Enea, diventa oggetto d'amore da parte di una figura che abita in quei luoghi.

Inoltre, un possibile collegamento interno tra i quadri, sempre limitatamente con quello di Didone ed Enea nella grotta, è rintracciabile nell'occasione che sta all'origine dell'incontro amoroso scena e nella caratterizzazione di Endimione stesso. Infatti, l'innamoramento della Luna sarebbe un avvenimento improvviso di cui il giovane diventa l'oggetto. In tal modo però si differenzia dall'episodio cartaginese. Appunto, non si comprende quanto Endimione fosse coinvolto da quel sentimento ma il suo addormentamento, indotto dalla dea, sembrerebbe escluderlo.

Infatti, il re o il pastore dell'Elide è sorpreso da Selene in quel luogo appartato mentre riposa nel corso della caccia, come allude la presenza del cane ai piedi dell'eroe. L'attività venatoria è l'antefatto che l'accomuna, ancora una volta, a Enea e Didone, sorpresi da un temporale nel corso della battuta nelle campagne intorno a Cartagine e costretti a cercare riparo in un anfratto.

A questi motivi poi si potrebbe aggiungere le conseguenze fatali o meno dei rapporti amorosi descritti. Nel caso di Endimione e Selene non si conoscono particolari sviluppi, mentre per quanto riguarda Enea e Didone non si può fare a meno di ricordare l'abbandono della regina che, ferita nell'orgoglio dall'esule troiano, maledice l'eroe e tutta la sua discendenza profetizzando le guerre puniche. In questo modo si profilano tra per le due coppie di amanti due diversi atteggiamenti: la passività, o la «non reazione», del giovane cacciatore che si presta a diventare l'oggetto del desiderio della dea, la rabbia per la separazione e la rottura del vincolo sentimentale creduto eterno da parte della regina cartaginese.

Per quanto riguarda Oreste, Ifigenia e Pilade si intravede non solo il riconoscimento del legame di sangue ma soprattutto gli sviluppi di quel loro ritrovarsi nel campo religioso e civile: la fondazione di un nuovo culto e l'espiazione dell'omicidio della madre per vendicare il padre.

Infine, attraverso la figura di Selene si può innestare un nesso anche con il quadro della parete nord se interpretato come l'incontro di Ifigenia e Oreste in Tauride.

N. Aigapu<sup>1352</sup> osserva che il culto della luna, diffuso nella Grecia continentale, ebbe grande popolarità in particolare a partire dell'età ellenistica in Asia minore dove si adoravano già due divinità lunari, Mên e Anahîta. Per di più in questa regione, e soprattutto a Efeso, era venerata Artemide nella sua valenza di divinità lunare nel corso delle feste notturna della *Oreibasia*. In

---

<sup>1352</sup> AIGAPU 2005, pp. 22 s.

quello stesso periodo, nella Grecia continentale, si sarebbe affermata poi l'assimilazione della dea Selene ad Artemide, «*divinité des marges*», attraverso soprattutto la parentela di quest'ultima con Apollo, inteso come divinità del Sole<sup>1353</sup> e, quindi come suo opposto, fino a far assumere a entrambe un aspetto somigliante nell'arte.

Inoltre si ricordi che durante il Principato la Luna è associata di solito al Sole, come sull'ara Augusta di L. Lucrezio Zethus. Poi da quel tempo la si ritrova nella sua valenza cosmologica e le imperatrici si fanno ritrarre come lei in analogia con la raffigurazione dell'imperatore in qualità di Helios-Sole per riflettere l'ordine politico attraverso quello divino e celeste<sup>1354</sup>.

Se così fosse, si potrebbe immaginare allora un possibile ma unico collegamento attraverso la citazione della dea Selene/Artemide o Luna/Diana in qualità di salvatrice e dea sotto la quale serve Ifigenia in Tauride e ch'è oltraggiata da Oreste e Pilade, aiutati dalla giovane, con il ratto del suo simulacro voluto da Apollo.

Inoltre, tornando a Selene ma nella sua entità di corpo celeste, si potrebbe richiamare alla mente che, secondo le credenze popolari, la Luna avesse un ruolo fondamentale nei processi biologici della donna e si dovesse porre la sua influenza alle origini del ciclo mestruale<sup>1355</sup>. In questo modo si avrebbe un altro nesso tra la dea notturna e l'episodio euripideo, che voleva richiamare l'origine del culto di Artemide a Brauron cui si rivolgevano le donne gravide.

Per questo può sorgere la tentazione di vedervi allora nella figura in volo nel nostro quadro un'eventuale confusione iconografica che attribuisce la prerogativa di potersi librare in volo, propria di Selene, ad Artemide, la cui presenza sarebbe stata consona nella scena.

Unico limite dell'immagine è l'assenza di un qualsiasi attributo della dea, intesa sia come Selene o Artemide. Infatti, al di là del velo che le si gonfia sulle spalle che potrebbe essere portato da entrambe ma soprattutto dalla prima, non si scorge né la tipica falce lunare della dea celeste<sup>1356</sup> né un altro qualsiasi elemento distintivo per identificarla almeno in parte nella dea della caccia.

Se si conservasse però l'ipotesi che il nostro quadro proponesse il primo incontro di Enea e Didone si sarebbe di fronte a Venere, altra divinità del mondo femminile. E così si tratterebbe di un *pendant* con l'affresco dell'unione della grotta e, dunque, ci si troverebbe di fronte a una galleria

---

<sup>1353</sup> In ANGELI BERTINELLI 1999, c. 506, si riferisce la possibilità che nel mondo romano il culto lunare sia stato istituito prima attraverso il culto Artemide/Diana. Nel III sec. a.C. con i romani propongo l'immagine della Luna associata a quella del Sole.

<sup>1354</sup> *IBIDEM*, c. 507.

<sup>1355</sup> R. L. GORDON, s.v. *Selene*, in *DNP* 11, 2001, cc. 353-354; H. KING (trad. L. V. REPERT-BISMARCK), s.v. *Menstruation*, in *DNP* 7, 1999, cc. 1263-1265.

<sup>1356</sup> Per l'iconografia di Selene E. SIMON, s.v. *Astra. B. Selene*, in *LIMC* II, 1984, pp. 909-917; F. GURY, s.v. *Selene, Luna*, in *LIMC* VII, 1994, pp. 706-715.

parzialmente omogenea nella scelta dei soggetti e forse fortemente connaturata da un messaggio nazionale

Una simile decorazione assumerebbe un rilevante significato all'interno del programma di ammodernamento pittorico delle pareti domestiche di un cittadino che, come V. Provenzale osserva, stava compiendo i primi passi nella politica municipale. Tuttavia, l'adozione di una scena già diffusa da alcuni decenni nelle case di Pompei, come quella della scena di coppia attestata agli inizi del secolo nella Casa del Citarista<sup>1357</sup>, al tempo del IV stile costringe a sfumare la possibilità di un elogio politico rivolto alla casa imperiale e, di riflesso, al magistrato proprietario della *domus*, che si sarebbe idealmente identificato in Enea, e a limitarsi a notare un generico invito all'amore.

Infine, al di là dell'amore erotico, fraterno e amicale si noti che tutti e tre i quadri possono richiamare una colpa o un comportamento oltraggioso dei protagonisti maschili.

Infatti, nelle pareti settentrionale e meridionale della stanza Enea, dimentico della *pietas* verso gli dei e suoi doveri di capopopolo destinato a fondare un nuovo regno, s'infatua di Didone che, a sua volta, rinnega il voto di fedeltà per il marito defunto.

Comunque se nell'affresco a sud si debba riconoscervi il mito di Ifigenia in Tauride, Oreste è il reo di aver ucciso la madre Clitemnestra e l'amante suo, Egisto, per vendicare la morte del padre Agamennone. Per questo motivo si offre come vittima sacrificale al posto di Pilade che la sorella Ifigenia deve sacrificare in onore di Artemide per adempiere al suo magistero.

Infine, nel giovane Endimione oggetto dell'amore di Selene nella raffigurazione di fronte all'ingresso si sarebbe potuto intravedervi uno di quegli eroi alteri e fieri della propria bellezza. In fondo, secondo alcune redazioni, per accondiscendere all'amore di Selene si mostra conscio della possibilità di poter ottenere ciò che desidera fino al punto di chiedere a Zeus di dormire per sempre e di conservare giovinezza<sup>1358</sup>.

O ancora, tutti gli eroi ritratti sono soltanto strumenti nelle mani degli dei. Enea è chiamato a realizzare l'avvento dell'Impero di Venere e per i disegni in sua protezione è condotto dalla madre nelle braccia di Didone innamoratasi dell'esule per l'intercessione di Cupido inviato a Cartagine da Citerea.

Secondo la tradizione più diffusa accanto a loro è Endimione che non aveva potuto sottrarsi all'amore della dea diventandone l'oggetto e subendone inerte la volontà che lo fa rimanere per sempre giovane<sup>1359</sup>.

Nella sua missione in Tauride anche Oreste, accompagnato da Pilade, è uno strumento di Apollo. Ne segue le indicazioni senza comprendere il reale motivo per cui deve andare fino a quelle terre ai

---

<sup>1357</sup> *Infra*, pp. 391 ss.

<sup>1358</sup> *Supra*, nota 1342.

<sup>1359</sup> *Supra*, nota 1342.



confini del mondo conosciuto. Sullo stesso piano è anche la sorella Ifigenia in relazione con Artemide di cui è sacerdotessa. Non sa rifiutarsi di adempiere ai doveri di culto per un senso di devozione per la dea che l'ha salvata dal sacrificio del padre in Aulide a tal punto da non riuscire a riconoscere il fratello, nonostante le analogie dei loro natali e il racconto della disgrazia della loro famiglia.

### *Conclusioni*

L'esame delle due immagini della Casa del Ristorante e di Sirico non permette di stabilire con sicurezza se riproducano il primo incontro di Enea e Didone. Tuttavia, si può ritenere quest'ipotesi credibile per alcuni motivi di carattere scenico e di caratterizzazione fisica dei personaggi principali.

Innanzitutto, l'allestimento della raffigurazione: l'artista ha rappresentato il dialogo tra una figura femminile assisa in posizione elevata, a sinistra, e due maschili in piedi, al centro e a destra. Quello al centro sembra porsi come un anello di congiunzione tra gli altri due alle estremità del campo. Eppure queste hanno una relazione diretta attraverso la posa e lo sguardo e inoltre attirano l'attenzione di un gruppo di ancelle o di un'altra figura femminile in volo in alto a destra. In questo sembrano definirsi come i reali protagonisti della storia.

In secondo luogo la loro caratterizzazione ci appare degna di una regina come Didone e di un eroe profugo come Enea. Infatti, la Cartaginese indossa ricche vesti, ha almeno un contrassegno della sua alta carica (lo scettro), mentre il suo portamento appare regale e autorevole. Il pio Enea porta soltanto un mantello che gli copre il corpo e impugna una lancia che si aggiunge alla spada appesa al fianco in modo analogo o somigliante ad altre sue immagini. Appare meravigliato e penseroso come sottolinea la mano portata al mento per quanto sta dicendo la donna e sta accadendo.

L'altro uomo non appare così ben definito ad eccezione della sua posizione di spalle rispetto all'osservatore che lo rende, almeno a noi, piuttosto anonimo o più semplicemente difficile da identificare. Di certo, si rivolge alla regina e sembra conoscere anche l'eroe, come palesa il gesto della sua mano destra. In tal senso si potrebbe immaginare che fosse il portavoce (Ilioneo) dei naufraghi troiani accolti da Didone prima che Enea si rivelasse a lei.

Infine, la figura in volo, visibile soltanto nel quadro della Casa del Ristorante, sembra rivolgersi all'eroe di destra come a vegliarne le mosse e proteggerlo così da levarsi simile alla Venere che guarda il figlio medicato da Iapige nel triclinio (8) della Casa di Sirico.

In pratica ci si troverebbe di fronte a un'interpretazione pittorica dell'incontro di Didone ed Enea che riassume con pochi gesti e riferimenti l'episodio raccontato da Virgilio nel primo libro dell'*Eneide*. La benevolenza di Didone pronta a soccorre i Troiani mentre presiede alla costruzione

del tempio di Artemide ed emana leggi, lo svelamento di Enea dalla nuvola dietro cui Venere lo aveva celato e lo stupore dell'eroe per la città nascente e la bontà della regina.

Si deve essere consapevoli che sono non poche le esitazioni ad accogliere questa interpretazione. In particolare lascia dubbiosi l'ambientazione generale della scena: non s'intravede il tempio e la Cartagine in costruzione e sembra di trovarsi più in un altro luogo che in una città affacciata sul mare. Inoltre, mancano allusioni al futuro amore dei protagonisti oppure alla *pietas* e alla navigazione di Enea. Infine, non ci sembra secondario l'interrogativo a riguardo della forza evocatrice di questo brano della leggenda di Enea a livello mitologico e iconologico.

L'incontro/riconoscimento di Ifigenia e Oreste in Tauride potrebbe essere in effetti l'altra verosimile spiegazione. Infatti, potrebbe trattare di un'interpretazione autonoma della tragedia di Euripide con la messa in scena del dialogo tra i due fratelli e il fedele Pilade risparmiato dal sacrificio da Ifigenia solo per l'intervento di Oreste. Artemide assiste alla scena volando sui giovani.

Anche in tal caso si trova però un certo disagio a vedervi questo mitico episodio senza un limpido riferimento al ruolo di sacerdotessa di Ifigenia o alla minaccia della morte imminente sui due giovani, allusa magari con la presenza di Toante, oppure al ratto del simulacro di Artemide.

Al di là della corretta interpretazione, non si può essere certi, poi, se i due affreschi mostrino una scena del tutto identica o corrispondente soltanto nei tre personaggi principali ritratti al centro del campo figurato, come potrebbe far pensare il disegno ottocentesco della Casa di Sirico.

Il limite conoscitivo legato alla conservazione della raffigurazione di Sirico e al numero di immagini, assieme all'ipotetica datazione dei due quadri al tempo del IV stile pompeiano, non permette di stabilire perciò se l'esemplare del Ristorante sia da considerarsi il più vicino al prototipo originario. Tuttavia la complessità delle relazioni dei singoli personaggi alla base dello schema compositivo per realizzare l'immagine potrebbe far pensare all'esistenza di un originario affresco dalle grandi o maggiori dimensioni rispetto a quelle che fa pensare la riproduzione grafica ottocentesca.

È chiaro che a seconda della spiegazione attribuita alla raffigurazione può cambiare il suo significato, da solo o in associazione con gli altri delle due quadriere domestiche, come la sua forza di evocare e far evadere la mente con pensieri e aspirazioni cari alla committenza oppure sorti autonomamente nei vagheggiamenti degli osservatori.

Come si è visto sono variopinte le sfumature che l'incontro dei tre eroi può offrire ma prevale l'allusione all'amore, erotico o fraterno, con tutte le sue conseguenti gioie o sofferenze personali a seconda dei disegni e capricci degli dei celesti. Così, nel suo immediato e più superficiale significato poteva entrare in relazione con l'intimo dell'osservatore che, immedesimandosi nelle

situazioni e nei sentimenti di fondo della scena, poteva scorgervi ulteriori contenuti dettati da ricordi e citazioni o a seconda del proprio vissuto e della propria sensibilità individuale.

Nel caso in cui l'incontro mostrasse Didone regina di Cartagine che accoglie Enea naufragato in Libia non si può non pensare l'ipotesi che, in fondo, anche quest'immagine potesse veicolare un messaggio di stampo politico o essere interpretata in chiave politica, in riferimento all'imperatore e della dinastia giulio-claudia. Una simile lettura avrebbe maggiore forza poi se si pensa al vano (34) della Casa di Sirico dov'è dirimpetto all'episodio della grotta costituendo un ipotetico *pendant*.

Tuttavia, se si preferisse la raffigurazione del mito euripideo, è giusto ricordare che pure il mito di Oreste era stato caro al futuro *princeps*.

Infatti, come T. Hölscher<sup>1360</sup> ha osservato, già a partire dagli esordi politici di Ottaviano l'allusione iconografica a Oreste serviva a dipingere il giovane *leader* non solo come il legittimo erede di Cesare ma soprattutto in qualità di vendicatore del *dictator*.

Nel quadro politico della fine della Repubblica in cui i vari uomini politici rivendicavano il ruolo e il lascito di ideali di Cesare, secondo C. Troso<sup>1361</sup>, Ottaviano manifesta un interesse per l'eroe anche perché questi, dopo la vedetta del padre con l'uccisione della madre e dell'amante di quest'ultima, è protagonista di un percorso di purificazione necessario per il ritorno nella società civile. Oreste, dopo l'omicidio della madre e del suo amante, era stato inviato in Tauride da Apollo per sottrarre la statua votiva del santuario di Artemide. Scopo del ratto del simulacro era la fondazione di un nuovo culto della dea e la conseguente purificazione dal sangue materno versato per compiere giustizia della morte del padre.

Così, in base alla ricostruzione di Troso<sup>1362</sup>, il futuro Augusto<sup>1363</sup> poteva accomunarsi a Oreste al termine della guerra contro Sex. Pompeo per due ragioni. Anch'egli si era macchiato della morte di

---

<sup>1360</sup> T. HÖLSCHER, *Augustus und Orestes*, in *Travaux du Centre d'archéologie méditerranéenne de l'Académie Polonaise des sciences. Tome 30. Études et Travaux XV*, 1990, pp. 164-168.

<sup>1361</sup> Ella analizza alcuni rilievi della toreutica (I sec. a.C.-I sec. d.C.) decorati con il mito di Oreste. Tra l'altro nelle raffigurazioni non mancano allusioni ad altri esponenti della cerchia di Ottaviano, come fa pensare il fregio di un cratere di Varna che mostra il fraterno amico Agrippa e la sorella Giulia nelle vesti di Pilade e Ifigenia. TROSO 2006, pp. 317 ss.

<sup>1362</sup> *IBIDEM*, pp. 322 ss.

<sup>1363</sup> Troso nota che non è un caso che in età augustea Igino (*f. CXX-CXXI*) tramandi la storia di Crise, figlio di Agamennone e della schiava Criseide. L'eroe era sacerdote del tempio apollineo di Sminthe e apprende dalla madre di essere il figlio del capo acheo proprio quando Oreste con Ifigenia e Pilade fa tappa nel santuario isolano dopo la fuga dalla Tauride. Dall'isola Oreste parte poi da solo e porta, nascosto fra fascine di legna, il simulacro di Artemide non a Micene ma nel Lazio, ad Aricia. Sulla stesso piano si pone Ovidio per cui il culto aricino fu introdotto da Oreste (*OV., Met. 15, 489*) e chiama la Diana locale *scitica* (*OV., Met. 14, 331*), come Lucano (*LUC. 1, 446; 3, 86*) che non dimentica però il trasporto dell'immagine di

consanguinei nel corso delle guerre fratricide contro gli assassini del suo padre adottivo. Poi, in quello stesso periodo, si era reso promotore della nuova fondazione del culto di Diana aricina per potersi ripresentare a Roma come «*il degno garante dell'ordine politico e sociale*»<sup>1364</sup>.

Infatti, in quel tempo a Roma era diffusa la credenza che, al termine delle sue peregrinazioni, il figlio di Agamennone avesse fondato il santuario di Diana ad Aricia, che già da alcuni decenni<sup>1365</sup> era associato al culto di Artemide *Tauropolos*<sup>1366</sup>. Qui vi aveva portato l'idolo della dea dopo un viaggio che l'aveva fatto approdare anche a Milazzo, dov'era un altro centro culturale dedicato ad Artemide e che sarà scenario dell'ultima battaglia navale tra Ottaviano e Sex. Pompeo. Però ad Aricia Oreste avrebbe trovato anche sepoltura e così poi, in età augustea, quelli che erano considerati i suoi resti furono trasportati a Roma dove erano venerati con il Palladio e gli *ancilia* vicino al tempio di Saturno nel foro<sup>1367</sup>.

In quest'assimilazione di situazioni e comportamenti, agli inizi della sua carriera politica, Ottaviano si poteva identificare a buon diritto in Oreste. Usando le parole di A. Pasqualini a riguardo del figlio di Agamennone, si può delinearne la figura del giovane capo-fazione alla fine delle guerre civili come «*il giovane guerriero, primizia e prototipo della gioventù guerriera latina, che alla conclusione dei conflitti, delle στάσεις, depone il furor accumulato nella marginalità del bosco per non contagiare la purezza della civitas*»<sup>1368</sup>.

---

Artemide a Micene (LUC. 6, 74). Il mito e la sua trasposizione iconografica sul vasellame ma anche nell'ambito del rilievo permetteva di evocare, attraverso la contrapposizione di Agamennone e Achille per la schiava del santuario di Apollo, Ottaviano e Antonio e, di conseguenza, la guerra civile. TROSO 2006, p. 321. Sulla trasmissione letteraria del mito di Oreste e il suo approdo nel Lazio si veda l'ampia analisi in PASQUALINI 2009, pp. 1091 ss. e 1102 ss.

<sup>1364</sup> Inoltre, altri due presupposti di carattere politico, personale ed ideologico potevano far rivolgere l'attenzione del *princeps* su quei luoghi: vicino al lago di Nemi era una villa di Cesare (SUET., *Caes.* 46; CIC., *Att.* 6, 25) e la sua madre, Azia, era nativa di Aricia (SUET., *Aug.* 4). PASQUALINI 2009, p. 323.

<sup>1365</sup> Secondo Pasqualini il sincretismo tra i due culti sarebbe avvenuto attraverso due percorsi: la conoscenza della tragedia di Euripide a Roma e, soprattutto, il possesso romano dei luoghi dove il mito era ambientato. A ciò poi si deva aggiungere anche la possibile speciale venerazione di Artemide da parte dei generali romani che avevano combattuto contro Mitridate VI. Invece, il santuario di Aricia presenterebbe una «connotazione augustea», cioè sarebbe stato oggetto di una profonda valorizzazione ideologica nel quadro delle celebrazioni del *saeculum Augustum* a seguito delle origini aricine della madre del *princeps*. *IBIDEM*, pp. 1101 s. e 1007.

<sup>1366</sup> STR. 5, 3, 12.

<sup>1367</sup> PASQUALINI 2009, pp. 1006 s.

<sup>1368</sup> *IBIDEM*, p. 1101.

Queste considerazioni sul significato politico delle immagini del mito all'interno delle lotte per il potere a Roma possono cambiare l'approccio con cui il committente e l'osservatore si avvicinavano alle raffigurazioni viste singolarmente o collegate con altre e, di conseguenza, definire il valore dello spazio domestico di loro pertinenza.

Certo è che, individuando in uno stesso ambiente due eroi come Enea e Oreste che hanno incarnato i valori augustei, risulta forte la tentazione di scorgere nella Casa Sirico un messaggio politico che mirava a mettere in luce la fedeltà all'Imperatore.

Eppure, visitando le gallerie domestiche della case pompeiane, comprese le nostre, come sostiene P. Zanker<sup>1369</sup>, si deve notare che è molto difficile stabilire un preciso e chiaro intento politico negli affreschi riproducenti iconografie o motivi figurati di Stato.

Allora, se si ammettesse l'ipotesi contraria alla nostra e cioè che la scena dell'incontro veda come protagonisti Oreste e Ifigenia, ci si potrebbe limitare a constatare questa particolare vicinanza di due importanti eroi del mito greco-romano dal forte impatto politico. Si potrebbe ipotizzare poi che le due scene non siano state casualmente riprodotte l'una di fronte all'altra. Anzi, che magari fossero proposte in coppia alla clientela, o quest'ultima le avesse scelte abbinata come la loro politicizzazione le avrebbe concepite nella propaganda di partito. In tal caso Enea non avrebbe richiamato però Augusto ma Antonio che si era fatto sedurre da Cleopatra e, allora, dietro Oreste si celerebbe il giovane Ottaviano, vendicatore del padre e purificatore delle guerre civili.

Tuttavia, sembra probabile che, dopo decenni da quegli avvenimenti delle lotte di Ottaviano contro i Cesaricidi o i suoi rivali, i riferimenti al primo imperatore si fossero diluiti nell'età della pace e della prosperità della seconda metà del I sec. d.C. Così occupavano comunque una posizione di riguardo nell'album dei ricordi di un periodo storico fatto di violenza e sangue.

Allo stesso tempo si può affermare che, collocate nelle pareti domestiche come nel sepolcro, queste scene del mito avessero conservato il significato di fondo e fossero utilizzate ormai soltanto per decorare le case per parlare di sé e dei propri ideali o delle proprie speranze e paure inconse, al di là di presunti programmi decorativi domestici<sup>1370</sup>.

Allora, sotto questa lente è possibile che l'ipotetico Enea ritratto davanti a Didone amica costituisse lo spunto per citare l'episodio cartaginese del progenitore troiano e confrontarsi con i due protagonisti e le loro condotte. L'ubicazione nella parete di fronte all'ingresso del triclinio (f) della Casa del Ristorante pone la raffigurazione all'immediata attenzione dell'osservatore. Una volta entrato all'interno, questi sposterà poi lo sguardo sul resto della galleria pittorica scoprendovi altre coppie di celebri amanti del mito con cui interagire nel corso della visita e dei banchetti offerti nella stanza.

---

<sup>1369</sup> ZANKER 2002, pp. 82, 90 e 118.

<sup>1370</sup> *IBIDEM*, p. 118.

La posizione del triclinio (f) nella zona settentrionale del quartiere pubblico<sup>1371</sup> della Casa del Ristorante, facilmente raggiungibile dall'ingresso principale<sup>1372</sup> (fig. 161), fa pensare che la scena potesse essere ammirata da un pubblico piuttosto ampio.

In realtà, applicando l'analisi spaziale secondo il metodo d'analisi della accessibilità degli spazi domestici proposto da M. Grahame per la Casa del Fauno, sembra emergere un medio-basso grado di accessibilità nel vano<sup>1373</sup>. Ciò fa supporre allora che coloro che partecipassero ai pranzi allestiti nella stanza fossero stati oggetto di una precisa selezione.

In tal senso potrebbe avere un particolare significato anche la vicinanza alla zona posteriore della casa con l'ampio peristilio (k). Questo appare uno dei snodi<sup>1374</sup> della frequentazione domestica da cui si può accedere, oltre che al giardino, alle stanze (q)-(s), che sembrano costituire in base all'ubicazione il vero e proprio settore privato della *domus*, nonostante un alto grado d'accesso secondo i quozienti di raggiungibilità e penetrabilità<sup>1375</sup>.

Diversa è la situazione dell'esemplare della Casa di Sirico. Infatti, l'ambiente (34), che l'ospitava nella parete laterale a nord, si trova certo nella zona posteriore rispetto all'entrata principale (47), ma anche in un punto di cerniera tra le due o tre parti del complesso abitativo. In base a ciò sembra che la stanza si trovi al termine di quattro possibili percorsi (fig. 172 a).

Innanzitutto, partendo dall'entrata principale, (47), o più in generale dal quartiere pubblico della casa, il vano è raggiungibile dall'ingresso (1) attraversando l'atrio (3) che comunica mediante l'andito (7) con il corridoio (18). Da qui si può andare, oltre che per il peristilio (19) e i due vani limitrofi (20 e 21), anche verso il porticato (31) su cui si affaccia il nostro.

Tuttavia, esistono almeno altre tre vie per raggiungere ed introdursi nella stanza. Una evita il passaggio dall'atrio (3) per il corridoio (7) e preferisce, allora, l'andito (8) che, separando l'esedra

---

<sup>1371</sup> Rispetto a questa l'area dell'ingresso (16) denota attraverso gli ambienti aperti sull'atrio (a') il più alto grado di penetrabilità dell'intero complesso domestico (*Cv*, compreso tra 1,20 e 0,20; *RA*, tra 0,2984 e 0,3661). È un settore dove trovano posto la cucina (e) e verosimilmente anche gli altri ambienti di servizi ma anche un cubicolo (f) che, vicino al passaggio dell'ala (i) dell'altra metà, è decorato con scene erotiche. Si veda le tabelle 6-7 e la mappa giustificata della casa. *Infra*, pp. 872 ss.

<sup>1372</sup> Oltre che dall'ingresso principale (14) si sarebbe potuti arrivare al suo interno accedendo dall'entrata (16). Secondo un percorso rettilineo attraverso l'atrio (a'), l'ala (i) e l'atrio (b) si sarebbe giunti nella sala da pranzo (fig. 172).

<sup>1373</sup> Si veda in particolare la combinazione dei dati ottenuti per il *Cv* (0,11) e il *RA* (0,1846). Inoltre le tabelle 6-7 e con i grafici 5-6 sull'uso della casa. *Infra*, pp. 873-875.

<sup>1374</sup> Il suo valore di *Cv* è di 5,20, 3 punti in più alla quota di 2 necessaria per definire uno snodo. Tabella 7 e grafico 6 sulla frequentabilità della casa. *Infra*, pp. 874-875.

<sup>1375</sup> Il loro *Cv* è di poco superiore (0,16) a quello del triclinio, ma soprattutto il loro *RA* (0,2492) li presenta con un alto grado d'accesso. Si veda la tabella 6 sulla fruibilità della *domus*. *Infra*, p. 870.

(10) e il triclinio (8) nel lato nord dell'atrio, immette nel settore delle cucine. Infatti, passando per il vano (14) si accede all'ambiente (17) che sbocca anch'esso nel corridoio (18) comunicante con il peristilio (31) su cui si apre la nostra stanza (34).

Le altre due partono dagli altri due ingressi della *domus*, il (46), posto poco più a sud di quello principale, e il (25), sul lato opposto. Allora, partendo dall'entrata (46) si accede al quartiere delle cucine: si attraversa il vano d'ingresso (16), il corridoio (15) e infine l'ambiente (14) che comunica con il (17). Anche in questo caso da qui si passa ora nell'andito (18) che porta fino al peristilio (31) e quindi al vano in questione.

Invece, se si accedesse alla Casa di Sirico dall'entrata posteriore (25), si deve passare l'ingresso (23) che immette nell'atrio (24). Dal vestibolo si sbuca, senza ulteriori passaggi, nel peristilio (31): percorrendone tutto il lato meridionale si arriva alla soglia dell'ambiente (34).

In pratica si tracciano quattro percorsi a seconda dell'ingresso varcato e degli anditi percorsi così da far emergere forse i possibili frequentatori dell'ambiente.

Infatti, si deve immaginare che da quello principale avessero possibilità d'accesso alla casa e d'accoglienza gli ospiti di riguardo, importanti per gli affetti personali dei proprietari, gli affari politici ed economici ma anche per il loro ruolo sociale.

Al contrario quello aperto sulle cucine doveva essere usato soltanto dal personale di servizio della casa. Infine, dall'entrata posteriore avranno avuto modo di entrare per lo più gli abitanti della casa e i loro intimi.

In questo modo vediamo come fosse variegati i percorsi d'accesso del vano (34) e, allo stesso tempo, la platea dei possibili visitatori rispetto alla Casa del Ristorante. Tuttavia, anche questa stanza ha per di sé un indice d'accessibilità che si può definire medio-basso<sup>1376</sup> così da non poter immaginare un pubblico particolarmente ampio. Chi aveva accesso alla visione della galleria di questi affreschi godeva probabilmente di un rilevante grado di confidenza con i padroni di casa.

Infatti, al di là dei servi che avranno avuto la possibilità d'accesso nei vari ambienti domestici a seconda delle mansioni ricoperte, si può immaginare che la camera ospitasse persone che godessero di un chiaro accesso nel quartiere pubblico e potessero superare grazie alla loro familiarità con i proprietari il filtro che, tra i corridoi (7) e (8) snodo di tre dei quattro percorsi interni<sup>1377</sup>, doveva dividere idealmente l'atrio principale dalle stanze retrostanti.

---

<sup>1376</sup> Il suo  $C_v$  di 0,2 è tra i più bassi di tutta la casa, a fronte di un  $RA$  pari a 0,162, un valore che si pone al centro della graduatoria di questo parametro. Tabella 4 e grafici 3-4 sulla fruibilità della casa. *Infra*, pp. 869-870 ss.

<sup>1377</sup> Il suo alto indice di  $C_v$  (4,75) è il terzo dopo gli atri (3) e (24) e precede quello dell'ambiente (14) che, come la planimetria giustificata della casa, occupa una posizione parallela rispetto al nostro vano nelle dinamiche interne. Si veda la tabella 5 e il grafico 4 sulla frequentabilità della *domus*. *Infra*, pp. 873-874.

In entrambi i casi l'offerta di una raffigurazione così complessa nelle propria dimora potrebbe aver costituito un'importante testimonianza di cultura da parte dei proprietari. In questo modo mettevano alla prova i loro invitati, nei quali ci possiamo identificare in qualche misura, a riconoscere il mito rappresentato.

Forse si potrebbe ipotizzare che nella compenetrazione osservatore-immagine, quella figura di spalle non sia altro che l'osservatore stesso. Ritratto così, questi entra nel mito, partecipa alla scena facendo da mediatore tra i due personaggi e s'identifica in un reale personaggio mitologico presente in quel preciso episodio. In questo modo, il committente e l'artista hanno realizzato in pieno quella possibile sensazione che un Pompeiano poteva percepire nel corso della vita quotidiana nei suoi passaggi e soggiorni dal foro al tempio, dalle terme alla casa: vivere all'interno del mondo del mito.

Poi la tensione per l'esercizio interpretativo si scioglieva di fronte alla coppie di amanti vicine al nostro quadro. Gli spettatori vedevano anche quanto somigliassero in realtà agli eroi e agli dei. Si potevano percepire accomunati a loro dall'ansia di felicità che passava attraverso l'appagamento furtivo, precario o spezzato di quel desiderio naturale che è chiamato amore.



*Storia degli studi*

Il primo a dare notizia della scoperta del mosaico di Estada (venuto alla luce nel 1891) è stato M. de Pano<sup>1379</sup> in un articolo nel *Boletín de la Academia aragonesa de Nobles y Bellas Artes de San Luis y del Museo provincial de Bellas Artes de Zaragoza* del 1934. Ha illustrato gli avvenimenti del ritrovamento, la prima foto del pavimento e la sua interpretazione fondamentale.

Secondo de Pano<sup>1380</sup> la figura di destra, inserita tra le due colonne di un edificio sormontato da un frontone e con il braccio sinistro sollevato, ricorda l'apparizione di Gesù agli Apostoli sul lago Tiberiade. Infatti, questo personaggio terrebbe nella mano destra un pesce e nella sinistra il pane. Tuttavia, a livello iconografico, non è accostabile all'immagine del Cristo ma a quella del Buon Pastore giacché indossa grossi calzari neri e una rozza pelliccia nera come un pastore dei Pirenei.

L'edificio davanti al quale questi si erge e gli elementi vegetali che lo circondano sarebbero, allora, simboli della Cristianità<sup>1381</sup>. Infatti, le due colombe, una bianca e una nera, affrontate nel frontone rappresenterebbero rispettivamente la Sinagoga e la Chiesa; la palma, vicino alla spalla destra, e il papero, dall'altra parte, il martirio, la Passione e Resurrezione di Cristo; infine, l'albero della vita, vicino al fianco sinistro, la croce su cui era morto il Redentore.

Un analogo riferimento avrebbe espresso anche la svastica posta non casualmente in corrispondenza della cuspide del fronte: era usata infatti in luogo della croce latina nei primi secoli durante i quali i Cristiani vivevano la propria fede in clandestinità.

A destra, fuori dallo spazio dell'edificio frontonato, l'altra figura circondata da melograni è caratterizzata, secondo de Pano<sup>1382</sup>, da tratti femminili e indossa un collare circolare di pietre preziose. Questa sarebbe da interpretarsi nella sposa del Buon Pastore, ovvero è la personificazione della Chiesa, come potrebbero far pensare gli altri elementi decorativi che riempiono il campo superiore del mosaico. Tra di essi spicca soprattutto una grande corona che, emblema di vittoria, è proprio in asse con questa figura sottintendendo il martirio di Cristo come trionfo sulla morte. In più, tra la corona e la croce uncinata, si sarebbe rappresentato sotto forma di un oggetto circolare

---

<sup>1378</sup> La bibliografia su questo mosaico è piuttosto ricca e si può trovare completa fino al 2000 in GÓMEZ PALLARÈS 2001, p. 252. Per questo motivo si fa riferimento ai principali studi che sembrano aver delineato il quadro d'indagine del pavimento nel suo aspetto iconografico, stilistico e cronologico. Tuttavia si deve dire che non s'è riusciti a leggere l'articolo di J. PONS SALA, *Alguns aspectes de la Ribagorça de l'època romana a través de l'epigrafia i la documentació visigòtica i medieval*, in *Ampurias* 45-46, 1983-1984, pp. 230-231.

<sup>1379</sup> DE PANO 1934, pp. 3 ss.

<sup>1380</sup> *IBIDEM*, p. 4.

<sup>1381</sup> *IBIDEM*, pp. 4 s.

<sup>1382</sup> *IBIDEM*, p. 5.

con una croce inclusa al suo interno il pane eucaristico in riferimento all'importanza del culto dell'Eucarestia.

De Pano<sup>1383</sup> osserva dunque che il mosaico di Estada, eseguito sulla base di un *dibujo bárbaro* tra il IV e il V sec., s'inserisce nel solco delle prime testimonianze artistiche cristiane per il contenuto velato sotteso alla sua raffigurazione. Così, integrata per la prima volta l'iscrizione del lato sinistro con il verso 234 del II libro dell'*Eneide*, che celebra l'entrata trionfale del cavallo di legno entro le mura troiane, premessa della caduta della rocca e della fuga di Enea fondatore della Storia di Roma, ipotizza che il pavimento simboleggiasse il trionfo della Chiesa sul mondo pagano<sup>1384</sup>.

Nel 1965 è avanzata una prima contro-ipotesi da A. Balil<sup>1385</sup> in un articolo sui mosaici tardo-romani della *Hispania*. Ammesse le difficoltà a identificare la scena da datarsi su base stilistica agli esordi del VI sec. d.C., egli avanza genericamente altre due possibilità: una raffigurazione del mondo del circo oppure il giudizio di Paride<sup>1386</sup>.

Negli anni '70 J. M. Blázquez e J. Gonzales Navarrete<sup>1387</sup> hanno analizzato il mosaico in un articolo relativo all'arte musiva spagnola del basso Impero pubblicato nell'*Archivo Espanol de Arqueología* (145-47, 1972-1974).

---

<sup>1383</sup> Inoltre, con il ricordo del martirio di S. Valerio, vescovo di Zaragoza sepolto a Enate vicino a Estada, s'interroga se il mosaico non sia stato realizzato proprio per celebrare l'evento come trionfo cristiano. DE PANO 1934, pp. 7 ss.

<sup>1384</sup> Pochi anni dopo, nel *Catalogo monumental de España* del 1942 curato da R. Del Arco y Garay, quest'ipotesi è stata tralasciata nel volume dedicato a Huesca, comune dell'Aragona entro il territorio del quale il mosaico era stato scoperto. DEL ARCO Y GARAY 1942, p. 56. Al contrario, nel 1946, Galiay Sarañana la riproponeva nel saggio *La dominación romana en Aragon* (Zaragoza 1946). GALIAY SARAÑANA 1946, pp. 158 s. Infine, in un volume sull'arte romana in Spagna del 1947, J. Batlle Huguet ricorda il mosaico di Estada tra i documenti cristiani fornendone una descrizione generale con l'iscrizione di sinistra integrata secondo de Pano. BATLLE HUGUET 1947, pp. 213 s.

<sup>1385</sup> BALIL 1965, pp. 284 ss.

<sup>1386</sup> Poco tempo dopo, in un saggio sui mosaici romani dell'età tarda nelle contee del Segre e Cinca, R. Pita Mercé ha condiviso l'ipotesi che nel mosaico si mostrasse una scena pagana del V sec. Tuttavia, riconosceva la problematicità dell'interpretazione. PITA MERCÉ 1969, pp. 51 ss.

<sup>1387</sup> BLÁZQUEZ, GONZALES NAVARRETE 1972-1974, pp. 429 ss. Pochi anni dopo nel catalogo del museo di Zaragoza, ripubblicata nel 1988, M. Beltrán Lloris si limita alla descrizione e alle informazioni essenziali del mosaico viste le difficoltà interpretative e cronologiche. BELTRÁN LLORIS 1976, pp. 80 e 123; BELTRÁN LLORIS 1988, pp. 118 s. In una monografia sulle *villae* ispano-romane J.-G. Gorge ha citato quella del nostro mosaico tra le residenze latifondiste del periodo tra il V e il VI sec. Tuttavia, sembra che non si abbiano particolari informazioni sulla casa e il luogo. GORGE 1979, p. 56, nota 74, e p. 151, nota 77. In un lavoro sulle testimonianze monumentali e artistiche romane dell'Aragona J. Lostal Pros ricorda anche il nostro

A riguardo del nostro esemplare i due studiosi spagnoli n'evidenziano l'appartenenza al suo tempo, da indicarsi nella prima metà del VI sec., e al contesto tardo romano e vandalico in base alla tecnica e somiglianze con alcuni pavimenti che tradiscono una parentela con quelli coevi dell'Africa settentrionale. Comune sarebbe, infatti, la tendenza a riempire il campo figurato con elementi decorativi analoghi (compresi quelli vegetali e animali) oppure la resa delle figure. Così, al di là dell'interpretazione che rimane oscura anche per Blázquez e Gonzales Navarrete, il mosaico di Estada dipenderebbe da cartoni in uso presso botteghe africane fornendo un'ulteriore testimonianza dei contatti economici e artistici di queste due aree.

Nel suo trattato sulla Spagna tardo-romana J. Arce<sup>1388</sup> rifiuta che questo mosaico sia un segno di cultura provinciale, come potrebbe indurre l'iscrizione con il verso 234 del libro II dell'*Eneide*. Di fatto, la scritta, riportata in modo approssimativo, sarebbe stata soltanto una sorta di oggetto di culto compreso in parte o con difficoltà dai possibili lettori.

Di fronte alla scena così astrusa, in uno studio sui mosaici del convento cesaraugustano, D. Fernández Galiano Ruíz<sup>1389</sup> ha proposto che l'immagine sia stata tratta dal repertorio figurativo del mondo dei giochi anfiteatrali e sia stata realizzata da maestranze imperite del tardo Impero. In particolare ritiene possibile che si sia rappresentato l'esultanza di un gladiatore uscito vittorioso dall'agone<sup>1390</sup>.

Infatti, la figura di destra<sup>1391</sup> inserita tra due colonne di un tempio, sormontato dal frontone decorato dalle due colombe di colore, è ritratta con il braccio sinistro sollevato nel gesto di saluto o d'esultanza per l'affermazione riportata.

---

mosaico senza fornire una sua personale interpretazione. Infatti, ritiene verosimile l'ipotesi della raffigurazione della fondazione della Chiesa espressa da de Pano e concorda nella datazione al VI sec. avanzata da Balil. LOSTAL PROS 1980, pp. 56 s.

<sup>1388</sup> ARCE 1982, p. 110.

<sup>1389</sup> FERNÁNDEZ GALIANO RUÍZ 1987, pp. 68 ss. In realtà già nel 1984 lo studioso spagnolo s'era occupato del mosaico di Estada in un altro studio sui mosaici spagnoli di *Complutum* e del suo territorio. Per la prima volta aveva ipotizzato il trionfo di un gladiatore ma senza fornire una puntuale argomentazione. FERNÁNDEZ GALIANO RUÍZ 1984, p. 126.

<sup>1390</sup> Questa ipotesi è ignorata da J. M. Blázquez che s'occupa di nuovo del mosaico di Estada nel 1993 in un saggio sul rapporto tra arte musiva, la società ispano-romana e la letteratura romana. Infatti, si concentra a evidenziarne la qualità della scarsa resa figurata che accomuna questa raffigurazione con altri esemplari iberici del VI sec. BLÁZQUEZ 1993, p. 28.

<sup>1391</sup> FERNÁNDEZ GALIANO RUÍZ 1988, p. 69.

Pressoché nuda con indosso un *galeus* sul capo, la corazza a protezione del corpo e stivali, è caratterizzata da una *situla* che, interpretabile come simbolo di fertilità e prosperità, tiene con la mano destra abbassata.

Di fronte, su un piano d'appoggio più basso ed esterno rispetto all'edificio, è posto verosimilmente l'atleta sconfitto<sup>1392</sup>. Privo ora degli arti inferiori a causa del taglio del bordo inferiore del mosaico, questi si staglia in basso con una forma massiccia e indefinita ma con abbigliamento analogo indossando un casco protettivo e una maglia metallica sul petto.

Gli elementi vegetali e geometrici<sup>1393</sup> che decorano le parti vuote del campo figurato non hanno nessuna funzione per l'interpretazione della scena e si limiterebbe, quindi, a rispondere al semplice desiderio di non lasciare nessuno spazio dell'area figurata privo di immagini. A questa funzione servirebbe anche quella una figura geometrica circolare vicino all'arto sinistro sollevato del vincitore, sebbene possa assomigliare al tipo di palla con cui giocano le giovani «in bikini» di Piazza Armerina.

Nell'appendice dello studio iconografico relativo ai mosaici tardo-romani M. Guardia Pons ha menzionato anche il nostro tra quelli caratterizzati dall'inserzione di un'iscrizione proponendo un completamento delle due scritte riportate nella parte superiore del pavimento. Così secondo la studiosa spagnola si dovrebbe leggere, oltre che il verso virgiliano, [---]o per singula +++ / Nescis quid [ter ?] reret ossis veras cum A OUM | tibi condemnata tantum repones poes.

È per merito di J. Lancha che si deve l'inserimento di questo pavimento nel catalogo delle immagini relative al mito di Enea e Didone. Infatti, in *Mosaïque et culture dans l'Occident romain. I<sup>er</sup>-IV<sup>er</sup> s.* (Roma 1997), la studiosa francese s'interroga se nel mosaico di Estada non echeggi l'incontro tra i due eroi<sup>1394</sup>: l'iscrizione del lato sinistro, pronunciata da Enea nel racconto della fine di Troia alla regina cartaginese, potrebbe essere immaginata in bocca all'eroe stesso costituendo una prova della cultura del committente e proprietario della villa.

Infine, è interessante e suggestiva l'ipotesi di J. Gómez Pallarès avanzata in un saggio del 2001 sull'interpretazione delle iscrizioni del mosaico in chiave cristiana<sup>1395</sup>. Lo studioso spagnolo sostiene la piena appartenenza del mosaico di Estada all'arte cristiana del V sec. e l'uso di un'iconografia pagana, come il trionfo di un gladiatore su un avversario, secondo la nuova religione dominante.

---

<sup>1392</sup> FERNÁNDEZ GALIANO RUÍZ 1988, p. 69.

<sup>1393</sup> *IBIDEM*, p. 69.

<sup>1394</sup> LANCHA 1997, p. 177.

<sup>1395</sup> È stata oggetto anche di una breve menzione nell'articolo J. GÓMEZ PALLARÈS, *Inscripciones musivas en la antigüedad tardía Hispana*, in *AEA* 66, 1993, pp. 287 s., n° 5.

Infatti, confermata innanzitutto l'integrazione virgiliana della scritta di sinistra offerta da de Pano<sup>1396</sup>, completa le altre secondo un contenuto derivato dalla lettura di alcuni scrittori cristiani. Così, la seconda iscrizione, quella lungo il bordo superiore, potrebbe essere: [---]o per singula guş[*tas* ?]; invece, la terza, sottostante all'altra; *Nescis quid +++ vişere Possis vera somn<sup>^</sup>ia quant[tum] | tibi condemnat i<sup>n</sup> tantum repones (vacat) f.[id ?]es.*

In pratica, se si accogliesse queste ulteriori integrazioni, vi si dovrebbe scorgere nel mosaico differenti livelli di lettura che s'intersecano tra loro: l'immagine, i versi e la relazione tra la prima iscrizione con la scena e poi con le altre righe di carattere cristiano.

La raffigurazione musiva descrive, come sostenuto già da Fernández Galiano Ruíz, il trionfo di un gladiatore nei giochi dell'anfiteatro che, secondo Gómez Pallarès che adotta quanto sostenuto da A. Grabar<sup>1397</sup> a riguardo il riutilizzo delle materiale culturale pagano, si può inserire nel novero delle immagini anfiteatrali usate dai Cristiani dal III sec. in poi per veicolare messaggi simbolici attinenti al loro credo<sup>1398</sup>.

Allora, il verso dell'*Eneide* ricorda innanzitutto il trionfale e allo stesso tempo fatale ingresso del cavallo ligneo entro le mura troiane, nonostante l'opposizione e gli ammonimenti di Laocoonte e Cassandra. Nel mosaico si echeggia perciò la città presa con l'inganno con la raffigurazione di una casa (il frontone poggiante su due colonne), occupata però dal vincitore, e la stessa *machina fatalis*, simboleggiata dalla figura di gladiatore sconfitto. In questo modo si desiderava significare che dietro l'apparenza si può celare l'inganno che può condurre fino alla rovina estrema, la distruzione della città ma anche alla prosperità futura con la fondazione di un nuovo Stato<sup>1399</sup>.

La struttura architettonica davanti alla quale si erge il gladiatore vittorioso non è però un tempio pagano, come dimostra il confronto con un pavimento di Tabarka (V sec., fig. 173) analogo al nostro e identificato grazie a un'iscrizione accanto alla casa di Dio, ma simboleggerebbe la sede di culto dei Cristiani ma anche la Madre Chiesa<sup>1400</sup>.

---

<sup>1396</sup> AMBROS., *Ep.* 6, 31, 9; 29, 15; RUFINUS, *Apol.* 2, 37; AUG., *Serm.* 152. GÓMEZ PALLARÈS 2001, pp. 253 ss.

<sup>1397</sup> A. GRABAR, *La vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid 1998, pp. 24 s.

<sup>1398</sup> A sostegno di questa ipotesi offre alcuni significativi confronti con altri mosaici dell'Africa settentrionale e del Medio oriente (IV-VI sec.) con elementi scenici simili, gli elementi vegetali (fiori e granate), animali (le due colombe e anche il pesce nella mano destra del trionfante), geometrici (la svastica in alto al centro). GÓMEZ PALLARÈS 2001, pp. 260 ss.

<sup>1399</sup> *IBIDEM*, p. 256.

<sup>1400</sup> *IBIDEM*, p. 260. Ulteriore esempio citato da Gómez Pallarès è un pavimento israeliano di Beth Shean che riproduce una sinagoga (fig. 174).

Sebbene godano di un'alta e antica diffusione nel mondo classico, allo stesso modo i vari elementi decorativi non sono estranei all'arte cristiana ma anzi, dotati di specifici significati, veicolano nuovi messaggi come nella nostra rappresentazione marcandola in maniera decisiva per la sua comprensione complessiva. Le colombe alludono alla pace, i numerosi melograni alla prosperità, le palme all'entrata trionfale di Gesù a Gerusalemme, il pesce a Cristo, e la svastica al sole<sup>1401</sup>.

Compreso che ci si trova verosimilmente di fronte a un mosaico di committenza non tanto hispano-romana ma spiccatamente di fede cristiana, lo studioso spagnolo fa ricorso al significato di Chiesa per Agostino<sup>1402</sup> e Cassiodoro<sup>1403</sup> per spiegare l'insolito rapporto iconografico tra la sede di culto e il gladiatore. Infatti, per i Cristiani non si tratta solo di un luogo fisico costruito pietra su pietra, ma anche di una comunità formata da persone capaci di accogliere, lavare i peccati e perdonare tutti i peccatori sinceramente pentiti<sup>1404</sup>.

Sull'altro piano, quello che parte dall'interpretazione delle due iscrizioni restanti e che guida all'interpretazione del trionfo di un gladiatore, si deve cercare, di conseguenza, ancora tra gli autori cristiani una possibile chiave ermeneutica.

Secondo Gómez Pallarès un passo di Fulgenzio<sup>1405</sup> e, soprattutto, di Tertulliano<sup>1406</sup> sui (*vera*) *somnia* e il ruolo del demonio che può farli apparire reali sembrano attagliarsi con la sua proposta d'integrazione delle due scritte superiori.

Sotto questa lente la scena si presenta, allora, come una parabola: «*el mundo de la guerra, con sus vencedores y vencidos y la caída de Troya, llevada a cabo gracias a un engaño que pareció real a los Troyanos, que cayeron en la tentación de creer (a pesar de los mensajes en contra de Laoconte y Casandra) que el caballo de madera era un símbolo salvador, y que introdujeron la tentación y la traición en su casa, pagando la mas alta penitencia por ello, la destrucción de la ciudad*»<sup>1407</sup>. E se non si è in grado di resistere davanti alla tentazione e non si sa riconoscere il maligno insito in essa, non si deve avere paura ma *fides*. Infatti, «*cuanto a ti te condena, si en la misma medida te arrepientes*» e salvare grazie all'infinita misericordia di Dio<sup>1408</sup>.

---

<sup>1401</sup> GÓMEZ PALLARÈS 2001, pp. 262 ss

<sup>1402</sup> AUG., *Quaestiones euangeliorum*, 1, 18, 4.

<sup>1403</sup> CASSIOD., *Expositio psalmorum* 101, 440.

<sup>1404</sup> GÓMEZ PALLARÈS 2001, pp. 261 s.

<sup>1405</sup> FULG., *Myth*, 1, 14, 15.

<sup>1406</sup> TERT., *De anima* 47, 1.

<sup>1407</sup> GÓMEZ PALLARÈS 2001, p. 267.

<sup>1408</sup> *IBIDEM*, p. 268.

Allora, il messaggio sotteso al mosaico di Estada risulta particolarmente complesso e avanza inizialmente un ammonimento attraverso le iscrizioni. Poi, compreso il significato religioso di quelle parole, prospetta la speranza e la felicità con l'immagine.

Il Cristiano che lotta contro la Tentazione del Diavolo può ergersi, dunque, trionfante come un gladiatore vittorioso nei giochi dell'antiteatro soltanto dopoché ha riconosciuto, però, i peccati commessi e facendo un autentico atto di ravvedimento. In questo modo potrà trovare accoglienza tra le braccia della Madre Chiesa, ovvero di Dio<sup>1409</sup>.

### *Brevi riflessioni*

Dalla breve sintesi sulle interpretazioni del mosaico di Estada appare evidente che non sussiste nessun argomento a sostegno dell'ipotesi di J. Lancha secondo cui il pavimento possa mostrare l'incontro tra Enea e Didone. Ad eccetto della presenza dell'iscrizione del lato sinistro, citazione del racconto dell'esule troiano alla sua ospite a Cartagine, non si riscontra infatti nessun possibile riferimento iconografico al celebre episodio.

Di fatto, ammettendo in linea teorica la validità dell'ipotesi di Strocka relativa ai due affreschi pompeiani analizzati in precedenza e ipotizzando che si sia adottata una simile organizzazione scenica nell'ambito dell'arte musiva per realizzare l'episodio dell'incontro, si deve notare l'eccezionalità del pavimento.

I due protagonisti sono disposti l'uno di fronte all'altro proprio come nelle pitture ma Enea, a sinistra, sarebbe posto davanti a un tempio con un frontone sostenuto da due colonne e decorato da due colombe affrontate. Didone sarebbe a destra ma non se ne comprende la postura a causa dell'indefinitezza e la grossolanità della resa della sua figura: potrebbe essere seduta come negli esempi pompeiani, ma non si scorge il seggio.

L'eroe si manifesterebbe con un atteggiamento sicuro alzando il braccio sinistro in segno di saluto, in modo analogo alla *pictura* del *Vergilius Vaticanus*. La regina appare ancora una volta indefinibile a causa della scarsa descrizione fisionomica.

I loro vestiti sono molto diversi da quelli visti a Pompei: se l'ipotetico Enea indossa un mantello, questo appare dalla forma irregolare terminando a punta nella parte anteriore inferiore; Didone forse indossa una lunga veste e in più potrebbe avere un collare circolare sul petto come gioiello.

L'eroe avrebbe poi almeno un attributo nella mano destra che andrebbe compreso all'interno della scena ipotizzata ma che rimane oscuro a meno che non si tratti di un'allusione a uno dei doni che Enea aveva chiesto ad Acate, che l'aveva accompagnato nella visita a Cartagine, di prendere alle navi<sup>1410</sup>.

---

<sup>1409</sup> GÓMEZ PALLARÈS 2001, p. 268.

<sup>1410</sup> VERG., *Aen.* 1, 643 ss.

Inoltre ci si dovrebbe interrogare sul motivo per cui l'eroe si trova davanti a un tempio e, soprattutto, in posizione sopraelevata rispetto a Didone. Se la regina l'aveva accolto a Cartagine nel corso dei lavori che presiedeva seduta in trono all'interno del tempio di Giunone, è logico attendersi che occupasse un seggio posto almeno sullo stesso piano di Enea. Così sembra di poter rilevare una certa insensatezza nell'attribuzione invertita di un edificio templare all'esule anziché alla regina.

L'unico elemento per una conferma della presenza dell'eroe troiano nel nostro mosaico potrebbe essere offerta dalle due colombe. Infatti, così si alluderebbe a Venere che aveva protetto il figlio nella scoperta della Cartagine nascente. Tuttavia, rimarrebbe inspiegabile la scelta di una doppia raffigurazione del volatile ritratto pure di due colori distinti, bianco e nero.

Gli altri elementi decorativi il campo figurato non hanno nessuna relazione con la teorica raffigurazione dell'incontro di Enea e Didone. Anche in questo caso non si trovano possibile collegamenti e spiegazioni, per esempio, relativi alla svastica, ai melograni (o viticci ?), alle corone con la croce e alla palma.

Considerata l'inconsistenza dell'interrogativo di Lancha dal punto di vista iconografico, si può escludere il mosaico di Estada tra le immagini del mito di Enea e continuare a considerarlo nel contesto delle raffigurazioni cristiane. Infatti, non può essere un caso la presenza di tanti elementi posti così vicini gli uni agli altri che, presi in esame da soli e coerentemente tutti assieme, alludono alla Chiesa e concetti di base della Cristianità<sup>1411</sup>.

Quale interpretazione si debba dare alle due figure ritratte risulta molto difficile da stabilire a causa della scarsa risoluzione dei loro tratti fisici. Certo è che a riguardo dell'identificazione dei due personaggi sembra più convincente l'ipotesi di D. Fernández Galiano Ruíz rispetto a quella di M. de Pano.

Appunto, la figura di sinistra è molto simile a quei vincitori delle gare agonali, come mostrano alcuni confronti con mosaici scene dell'anfiteatro proposti da J. Gómez Pallarès<sup>1412</sup>. Per esempio, il mosaico dei gladiatori di Augst (figg. 175 a-c) con diversi duelli presenta elmi, corazze e scudi che possono ricordare l'abbigliamento della nostra figura<sup>1413</sup>.

---

<sup>1411</sup> U. NILGEN, s.v. *Brotvermehrung*, in *LCI* 1, 1968, cc. 326-330; A. LEGNER, s.v. *Hirt, guter Hirt*, in *LCI* 2, 1970, cc. 289-299; E. DINKLER VON SCHUBERT, s.v. *Kreuz*, in *LCI* 2, 1970, cc. 562-590; J. FLEMMING, s.v. *Palme*, in *LCI* 3, 1971, cc. 364-365; J. POESCHKE, s.v. *Taube*, in *LCI* 4, 1972, cc. 242-244. Inoltre si veda in F. BISCONTI, *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000 (*Sussidio allo Studio delle Antichità Cristiane*, XIII); F. BISCONTI, s.v. *Buon Pastore*, pp. 138-139; B. MAZZEI, s.v. *Colomba*, pp. 153-154; A. E. FELLE, s.v. *Croce (Crocifissione)*, pp. 158-162; P. DE SANTIS, s.v. *Palma*, pp. 238-240.

<sup>1412</sup> GÓMEZ PALLARÈS 2001, pp. 264 s.

<sup>1413</sup> Non si può escludere che sollevi uno scudo circolare con la mano sinistra in segno di superiorità sull'avversario.



Per quanto riguarda le due colombe affrontate ma anche gli elementi vegetali, come le palme e le corone sono diversi gli esempi illustrati in una monografia di N. Duval sui mosaici funerari dell'età paleocristiana. A titolo esemplificativo: il mosaico tunisino di Puppēt (fig. 176 a) con volatili opposti, un altro di Tabarka (fig. 176 b) o di Sousse (fig. 176) con i due animali sulle spalle del ritratto di un defunto o divisi da una palma oppure ancora il pavimento di Puppēt o di Uppenna (fig. 176 c) con una corona vegetale che contiene il cristogramma<sup>1414</sup>.

Tuttavia non si è in grado di dire se il mosaico costituisca la raffigurazione simbolica del trionfo del Cristiano sulla Tentazione e, di conseguenza, della Chiesa e di Dio sul Male e se le iscrizioni lacunose del lato superiore siano da integrarsi secondo un messaggio carico dei valori cristiani dando voce alla scena.

---

<sup>1414</sup> Gli esempi sono molti di più e vista la notorietà di questi motivi iconografici, è inutile fare in questa sede un'elencazione esaustiva di documenti.

*Storia degli studi*

Le immagini della caccia di Enea e Didone non sono particolarmente numerose: tre mosaici dalla Grecia e dall'Asia minore e un rilievo di un sarcofago proveniente da Roma. A questi si deve aggiungere poi uno dei pannelli del ciclo musivo di Low Ham che raffigura l'arrivo di Enea in Africa e il suo amore con la regina cartaginese.

I tre mosaici sono presi in esame in queste pagine sono conosciuti in modo insufficiente a causa del loro stato di conservazione oppure per la loro scoperta relativamente recente.

Quest'ultimo è soprattutto il caso del pavimento messo in luce nella villa di Erode Attico a Eva. A eccezione della notizia del suo ritrovamento nel lato settentrionale del cortile della casa e di una foto pubblicata dai suoi scopritori, Th. e G. Spyropoulos<sup>1415</sup>, e da altri archeologi<sup>1416</sup> che hanno recensito i ritrovamenti più importanti avvenuti in Grecia negli anni '90 dello scorso secolo o che hanno ricordato la scena tra i temi cartaginesi di Enea<sup>1417</sup>, si ha per lo più una descrizione generale senza uno studio iconografico.

In ogni modo, per il primo inquadramento sociale del mosaico si deve tenere presente l'analisi e il commento di D. Stephanou in *Darstellungen aus dem Epos und Drama auf kaiserzeitlichen und spätantiken Bodenmosaiken* (Münster 2006)<sup>1418</sup>. La studiosa greca riconduce il motivo della caccia in chiave mitologica all'esaltazione della *virtus* personale del committente in sintonia con le mode del II sec. d.C.

Il mosaico di Alicarnasso/Bodrum è stato citato ed è conosciuto da molto tempo ed è citato per la prima volta nell'Ottocento da C. T. Newton che l'aveva scoperto in una *villa* ubicata nell'area di Hadji Captan e appartenuta probabilmente a un certo *Charidemos*.

In *A History of Discoveries at Halicarnuss, Cnidius and Branchidae* (London 1862) lo studioso inglese ha illustrato i risultati dell'attività di scavo e aveva spiegato che, a causa dello stato di conservazione particolarmente compromesso, non aveva distaccato e trasportato il mosaico in Inghilterra a differenza di alcuni altri. Secondo la sua descrizione<sup>1419</sup>, la caccia dei due eroi era

<sup>1415</sup> SPYROPOULOS, SPYROPOULOS 1996, pp. 52 s.; SPYROPOULOS, SPYROPOULOS 2003, pp. 467 s.

<sup>1416</sup> BLACKMAN 1996-1997, pp. 30 s., fig. 36; TOMLISON 1996, p. 11, fig. 2.

<sup>1417</sup> Nel volume VIII o nel supplemento del *LIMC*. SIMON 1997, p. 560, n° 7, postilla a; SIMON 2009 b, p. 169, n° 7 a. Inoltre, in BALMELLE, REBOURG 2001, pp. 15 e 29, fig. 4 è compreso tra le decorazioni musive con i due eroi con la fotografia del pannello.

<sup>1418</sup> STEPHANOY 2006, pp. 17 ss. Tuttavia un primo cenno a questi rapporti già in SPYROPOULOS, SPYROPOULOS 1996, p. 55; SPYROPOULOS, SPYROPOULOS 2003, pp. 467 ss.

<sup>1419</sup> NEWTON 1863, pp. 283 ss.

rappresentata all'interno di un pannello rettangolare, disposto lungo il lato orientale della grande sala B e faceva da *pendant* a un'altra a ovest con Meleagro e Atalanta che, ora conservata ora al British Museum, mostra uno schema iconografico identico.

Grazie alla conservazione a Londra di parte dell'apparato musivo della *villa* il nostro mosaico è ricordato innanzitutto in alcuni cataloghi stilati tra l'Ottocento e il Novecento come *Romano-British Mosaic Pavements. A History of their Discovery and a Record and Interpretation of their Designs* (London 1886) di T. Morgan<sup>1420</sup> e *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman Paintings and Mosaics* (London 1933) di R. P. Hinks<sup>1421</sup>.

Tuttavia, al di là di un breve cenno di G. E. Rizzo<sup>1422</sup> in un articolo del 1930 dedicato all'analisi delle pitture pompeiane e alla possibile influenza dell'*Eneide* nella loro creazione, si conoscono in età moderna soltanto brevi citazioni della sua esistenza.

Così, per esempio, nell'*EAA* in cui L. Rocchetti descrive i monumenti più significativi di Alicarnasso<sup>1423</sup>, alla luce degli scavi e degli studi condotti fino al 1958, oppure in un articolo di R. Heinsius<sup>1424</sup> sulle immagini relative a Enea e Didone negli in *Acta Archaeologica Lovaniensia* del 1978 o nella tesi di dottorato di P. Aichholzer<sup>1425</sup> sulle iconografie dell'eroe troiano.

F. Canciani<sup>1426</sup> e E. Simon<sup>1427</sup> richiamano il mosaico di Alicarnasso nel primo e nell'ottavo volume ma anche nel supplemento 2009 del *LIMC* sotto le voci dedicate a Enea e Didone.

Infine, è importante da ricordare che P. Noll<sup>1428</sup> ha proposto un parallelo iconografico e cronologico tra i mosaici e tre raffigurazione su stoffe copte (V-VI sec.), riconosciute da lui in scene con la caccia di Enea e Didone grazie alla corretta lettura delle iscrizioni greche.

Considerate le somiglianze figurate tra i pannelli musivi e i tessuti, ha ipotizzato che vi fosse un possibile comune modello figurato che abbia ispirato i loro creatori. Secondo Noll le stoffe testimoniano però una sempre più minore conoscenza dei miti antichi e una ridotta fedeltà alla lingua greca<sup>1429</sup>.

---

<sup>1420</sup> MORGAN 1886, pp. 256 ss.

<sup>1421</sup> HINKS 1933, p. 127, n° 50 e.

<sup>1422</sup> RIZZO 1930, p. 17.

<sup>1423</sup> ROCHETTI 1958, pp. 251 ss.

<sup>1424</sup> HEINSIUS 1978, pp. 37 ss.

<sup>1425</sup> AICHHOLZER 1983, p. 34.

<sup>1426</sup> CANSIANI 1981 a, p. 391, n° 160.

<sup>1427</sup> SIMON 1997, p. 560, n° 6; SIMON 2009 b, p. 169, n° 6.

<sup>1428</sup> NOLL 1982, pp. 260 ss.

<sup>1429</sup> *IBIDEM*, p. 269.

Tuttavia, è soltanto negli ultimi decenni che si ha il primo e vero inquadramento analitico del mosaico. Infatti, grazie allo studio di W. Raeck<sup>1430</sup> sul mosaico conservato di Meleagro e Atalanta, interpretato come strumento di promozione personale del proprietario della casa, e le pagine di D. Stefanou<sup>1431</sup> sulle relazioni tra mosaici, la tradizione letteraria e committenza la scena di caccia di Enea e Didone è compresa per delineare il profilo del committente.

Anche in questo caso la scena cinegetica dei due amanti manifesta l'interesse per quello sport come pratica elitaria manifestazione e simbolica della *virtus* del padrone di casa.

Sotto questa lente D. Stephanou<sup>1432</sup> ricorda anche il pannello musivo di Hama. Tuttavia, quest'ultimo è privo di qualsiasi studio ed è citato precedentemente soltanto da M. Mundell Mango<sup>1433</sup> in un saggio sui secchi bizantini in ottone con scene di caccia e da E. Simon nel *LIMC* tra i mosaici della caccia di Enea e Didone<sup>1434</sup>.

Infine, le descrizioni e gli studi del sarcofago di bambina trovato a Roma tra la via Cassia e la via Grottarossa negli anni '60 del XX secolo sono diversi ma si tratta prevalentemente di testi di cataloghi del Museo Nazionale Romano o di mostre<sup>1435</sup>.

Le prime pubblicazioni del ritrovamento del sarcofago e della mummia risalgono già all'anno della scoperta a opera di O. Castellani e U. Scamuzzi. In due articoli distinti, propongono una prima identificazione della defunta senza soffermarsi sull'analisi del rilievo ma concentrandosi sulle informazioni più generali della scoperta<sup>1436</sup> o sugli elementi del corredo e sulla rara imbalsamazione cui è stata sottoposto il corpo della bambina<sup>1437</sup>.

Soprattutto Scamuzzi ipotizza che la giovinetta, morta all'età di sette anni per una malattia polmonare<sup>1438</sup>, fosse di un ramo della *gens Cornelia*, come farebbero pensare un anello decorato con

---

<sup>1430</sup> RAECK 1997, pp. 30 ss.

<sup>1431</sup> STEPHANOU 2006, pp. 19 ss.

<sup>1432</sup> *IBIDEM*, p. 25.

<sup>1433</sup> MUNDELL MANGO 1995, p. 275, tav. IV, fig. 13.

<sup>1434</sup> SIMON 1997, p. 560, n° 6; SIMON 2009 b, p. 169, n° 7 b.

<sup>1435</sup> Come per esempio BARBANERA 1991, p. 64; BEDINI 1995, pp. 76 ss.; TREGLIA 2013 a, pp. 493 s.; TREGLIA 2013 b, pp. 360 s.

<sup>1436</sup> CASTELLANI 1964, pp. 138 ss.

<sup>1437</sup> SCAMUZZI 1964, pp. 264 ss.

<sup>1438</sup> Una serie di elementi fanno ipotizzare allo studioso italiano l'età e la malattia della defunta. Innanzitutto, relativamente agli anni gli orecchini del corredo funerario sono d'oro e semplici a cerchietto, indossati dalle Romane fino al termine dell'*aetas parvula* che terminava, per l'appunto, al compimento del settimo anno. Inoltre, l'altezza della mummia di 1,20 m e lo sviluppo completo degli incisivi superiori e inferiori, forse segno di una nascita precoce, conferma l'età ammettendo però che la bambina fosse piuttosto longilinea ma gracile. La cagionevolezza potrebbe essere dipesa da una malattia polmonare comune in altri

l'immagine della Vittoria alata con corona e l'imbalsamazione del corpo, usata per l'inumazione esclusiva prerogativa degli Scipioni<sup>1439</sup>.

Accurate schede e analisi della decorazione del sarcofago sono a firma di B. Andreae<sup>1440</sup>, per il *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. Die Staatlichen Sammlungen*, e di M. Sapelli<sup>1441</sup>, nel primo volume del *Museo nazionale romano. Le sculture*. In questi testi si offre per la prima volta una disamina stilistica del rilievo da cui derivare una datazione più puntuale del sarcofago e una prima interpretazione del fregio.

Inoltre, lo studio iconografico e iconologico di D. Grassinger<sup>1442</sup> in *Die mythologischen Sarkophage. Achill, Adonis, Aeneas, Aktaion, Alkestis, Amazon* (Berlin 1999) della collana *Die antiken Sarkophagreliefs* a cura di G. Koch, K. Fittschen e W. Trillmich, analizza non solo lo stile e la resa delle figure per una più precisa datazione del sarcofago, da porsi tra il 134 e il 150 d.C. attraverso il confronto con altri sarcofagi. Infatti, ipotizza anche un messaggio più articolato sotteso alla decorazione che allude alla defunta e forse pure allo *status* sociale della famiglia<sup>1443</sup>.

#### *Gli schemi: quattro immagini e tre distinte scene di caccia*

I tre mosaici e il rilievo funerario della caccia di Enea e Didone presentano innanzitutto tre modi differenti di raffigurare il celebre episodio con due varianti, una di carattere compositivo e un'altra di tipo scenico.

Infatti, soltanto nel sarcofago della via Cassia si assiste forse a più momenti dell'episodio grazie a una raffigurazione che si sviluppa in tre sezioni principali nel lato frontale e poi in altre due anche nei lati. In quest'unico caso si pone in luce la figura di Ascanio che appare il vero protagonista della decorazione essendo raffigurato di sicuro almeno in due sezioni (la seconda e la terza) e forse in altre due (la quarta e la quinta).

B. Andreae<sup>1444</sup>, il primo a dare una descrizione articolata e un commento generale del rilievo, ha evidenziato che il fregio della mitica caccia di Enea e Didone è orientato verso destra ed è scandito in tre momenti conclusi in sé ma collegati l'uno all'altro.

---

suoi coetanei con simili caratteristiche. In tal caso, ipoteticamente, sarebbe stata affetta da tubercolosi. SCAMUZZI 1964, pp. 265 ss. e 275.

<sup>1439</sup> *IBIDEM*, pp. 269 ss.

<sup>1440</sup> ANDREA E 1969 a, pp. 66 ss.

<sup>1441</sup> SAPELLI 1979, pp. 318 ss.

<sup>1442</sup> GRASSINGER 1993, pp. 92 ss.

<sup>1443</sup> A questo riguardo anche BORDENACHE BATTAGLIA 1983, pp. 100 ss., con descrizione dettagliata del corredo funerario e ulteriore bibliografia sulla mummia; BARBANERA 1991, p. 64. In BEDINI 1995, pp. 76 ss. le foto a colori del corredo e della mummia al momento del ritrovamento negli anni '90.

<sup>1444</sup> ANDREA E 1969 a, pp. 67 s.

Difatti, da destra a sinistra si susseguono con aderenza al testo virgiliano la radunata degli eroi fuori dal palazzo reale di Cartagine, la partenza e la caccia vera e propria.

In due parti del fregio della fronte appare ritratto Ascanio: nel segmento iniziale all'uscita dal palazzo reale e in quello centrale il giovane principe si avvia su un cavallo alla caccia senza Enea e Didone.

In questo modo, secondo Andreae, è stata creata una sorta di medaglione al centro del lato principale del sarcofago. Apparirebbe chiaro soprattutto grazie alla distribuzione di cinque personaggi nelle altre due unità narrative (fig. 178): cinque figure a destra e a sinistra oppure, secondo un «*verschiedenartigen Rythmus*», a sinistra uno, tre, uno, a destra due, uno due<sup>1445</sup>.

In pratica, per Andreae il sarcofago di Grottarossa, realizzato tra l'età tardo-adrianea e primo-antonina, risulta come l'invenzione originale di uno scalpello romano che ha rappresentato la mitica caccia raccontata da Virgilio senza l'ausilio di un modello ellenistico<sup>1446</sup>.

L'organizzazione scenica del fregio principale descritta dallo studioso tedesco è accolta genericamente dagli studi principali<sup>1447</sup>, ma in più D. Grassinger osserva che il segmento centrale con Ascanio incedente su cavallo ricorda l'immagine della *profectio* dell'imperatore Adriano in uno dei tondi dell'arco di Costantino e ripresa in altri rilievi funerari privati. In alcuni casi a differenza del nostro, il cavaliere è isolato rispetto al contesto figurato e occupata la scena. Invece, la *profectio* di Ascanio apparirebbe in sintonia con la raffigurazione complessiva e, comunque, in riferimento al defunto<sup>1448</sup>.

In più, dall'ultima parte del fregio si comprenderebbe che in un primo momento l'azione venatoria di Ascanio aveva come obiettivo un cervo. Infatti, secondo Grassinger, il giovane principe appare ora in quest'ultimo segmento senza costume fregio mentre abbatte un cervo assieme a un

---

<sup>1445</sup> ANDREAE 1969 a, p. 68. Anche il coperchio a doppio spiovente mostra una tripartizione della decorazione anteriore. Riprodotte una reale partita di caccia, è scandito in tre scene concluse sulla fronte. A sinistra si assiste alla lotta tra due cacciatori che brandiscono archi e frecce e una coppia di pantere, a destra il tentativo di un cacciatore di salvare un compagno dall'assalto di un felino che protegge la tana con i suoi piccoli; al centro è la scena principale: un cavaliere fugge via da quest'ultimo luogo portando con sé un cucciolo di pantera verso un'imbarcazione sulla quale un compagno lo sta attendendo. Ai lati trofei di caccia, forse un toro a sinistra, un cinghiale con forcine e rete a destra. Gli angoli sono sormontati da maschere, una femminile a sinistra, una maschile a destra. *IBIDEM*, p. 69; SAPELLI 1979, p. 322.

<sup>1446</sup> ANDREAE 1969 a, pp. 68 s. Giudizio ripreso in SAPELLI 1979, p. 320.

<sup>1447</sup> *IBIDEM*, pp. 318 ss.; GRASSINGER 1999, p. 92; TREGLIA 2013 a, p. 492; TREGLIA 2013 b, p. 390.

<sup>1448</sup> GRASSINGER 1999, p. 94.

altro compagno. Vale a dire, Ascanio volge la sua attenzione alla caccia di un animale non particolarmente pericoloso e, per questo motivo, destinato alle esercitazioni di caccia dei ragazzi<sup>1449</sup>.

Inoltre, è accolto da tutti gli studiosi che i due pannelli laterali siano stati concepiti in relazione con la fronte. Infatti, quello di sinistra mostrerebbe le personificazioni dei luoghi dell'episodio mitologico e quello di destra la lotta di un giovane, forse di nuovo Ascanio, contro una preda.

Allora, a sinistra la Libia<sup>1450</sup>, o l'Africa<sup>1451</sup>, caratterizzata da un corno tenuto in grembo e dalle spoglie di elefante sul capo siede al centro su trono accanto al quale è un leone. Di fronte a lei è seduto un dio fluviale barbato e con un ramo, mentre alle sue spalle è in piedi una figura femminile appoggiata a una colonnina con il gomito sinistro e la mano al mento. Quest'ultima è interpretata da Andreae nella Fama sulla falsa riga dell'*Eneide*<sup>1452</sup>, mentre Sapelli e Grassinger v'intravedono Venere poiché più confacente all'immagine e al racconto virgiliano<sup>1453</sup>.

Nel lato di destra si osserverebbe ancora una volta verosimilmente il giovane principe troiano su cavallo che, senza più il berretto frigio, affronta di slancio e brandendo una lancia un cinghiale, stanato dal suo nascondiglio dall'alto del quale ringhia un cane.

Per quanto descritto da Andreae e accolto generalmente da Sapelli e Grassinger, nonostante la denominazione che nel corso degli studi è stata data al fregio e si è consolidata nel tempo, nel caso del sarcofago di Grottarossa si può parlare probabilmente di un ciclo figurato che mostra altri due o tre altri episodi della mitica caccia.

Infatti, assistiamo alla radunata degli eroi per la battuta e all'attività venatoria di Ascanio che si articola forse in tre episodi distinti, due nella fronte e uno nel lato destro del sarcofago: la partenza, il primo attacco a un cervo e lo scontro con un cinghiale.

---

<sup>1449</sup> GRASSINGER 1999, p. 93. A questo proposito si deve ricordare che secondo C. Badel non esiste una classificazione delle prede in base alla gerarchia sociale, vale a dire animali più nobili degli altri e che spetterebbe, dunque, a persone di rango aristocratico. In ogni caso, la caccia del leone, o più raramente del cinghiale, è considerata una pratica che risalta la *virtus* e la tenacia fisica del cacciatore perché ha come oggetto un animale pericoloso e particolarmente aggressivo. BADEL 2009, pp. 42 s.; 45 e 47.

<sup>1450</sup> ANDREAE 1969 a, p. 68.

<sup>1451</sup> SAPELLI 1979, p. 321; GRASSINGER 1999, p. 93.

<sup>1452</sup> ANDREAE a, p. 68.

<sup>1453</sup> SAPELLI 1979, p. 322; GRASSINGER 1999, p. 93.

A questi si aggiunge poi la rappresentazione dei luoghi dell'evento nel lato di sinistra: la Libia/Africa assieme al Nilo<sup>1454</sup>, o forse l'allusione del connubio mancato dei due eroi, con le figure della Libia/Africa e di Tiberis<sup>1455</sup>, sempre al cospetto di Venere.

Inoltre, a chiosa dello schema compositivo rivelato da B. Andreae, si deve dire che la ripartizione dei personaggi lungo il lato principale del sarcofago non corrisponde a quanto da lui indicato per la definizione dei singoli segmenti o delle ali del compartimento centrale.

Infatti, si deve notare che nella parte di sinistra non sono enumerati forse l'erote e uno degli assistenti accanto al cavallo, quello di profilo che regge un qualche oggetto (una rete?) sulla spalla con la mano destra.

In questo settore si devono contare, allora, sei personaggi: i tre eroi assieme all'erote e due aiutanti con cavallo. Così a questa sezione corrispondono cinque figure (quattro cacciatori e la divinità montana) nell'altra metà che diventano otto se si sommassero anche i due cani e il cervo. Numero che si ritrova anche nella prima parte comprendendo il cavallo e l'altro assistente alle spalle di Ascanio equestre che così occupa ancora il *focus* della raffigurazione (fig. 179).

Il comparto di sinistra è aperto da Ascanio che dall'estremità guarda verso destra dov'è Enea che gli ricambia lo sguardo. Al centro è Didone divisa dall'amante dalla presenza di un erote. I tre eroi con l'erote di fronte alle porte del palazzo di Cartagine costituiscono già un gruppo ben definito grazie alle pose e ai rapporti degli sguardi dei due Troiani ma anche dal punto di vista del contenuto mitologico.

Segue poi un sottogruppo che si pone a cerniera tra questo primo segmento e quello centrale. È formato da due assistenti che portano reti e strumenti per la caccia anche grazie all'ausilio di un cavallo.

In particolare la figura di sinistra porge le spalle a Enea marcando lo stacco scenico, mentre il compagno si volta a guardarlo. Questi seguono un altro servo con una matassa di reti che scorta Ascanio su cavallo al centro. Così isolato dalla parte di sinistra, sembra di vedervi in effetti il vero e proprio medaglione centrale del fregio e del sarcofago.

Più avanti a destra è posto poi forse un altro sottogruppo formato da altri due aiutanti impegnati di già nella caccia con un cane che, sebbene sia trattenuto da uno con il guinzaglio, si lancia all'attacco del cervo cacciato nel pannello successivo. In particolare, il primo uomo di sinistra sta

---

<sup>1454</sup> Eppure manca di eventuali ulteriori attributi come di animali caratteristici delle sue sponde (ippopotami, coccodrilli o sfingi) utili per definirlo più precisamente. D. MARTENS, s.v. *Neilos*, in *LIMC VI*, 1992, pp. 720 ss.

<sup>1455</sup> Come l'altra possibilità è privo di altri elementi che lo facciano identificare con più certezza. A favore potrebbe essere ricordata la sua frequente raffigurazione nei fregi del mito delle origini di Roma. R. MAMBELLA, s.v. *Tiberis*, in *LIMC VIII*, 1997, pp. 25-27



ruotando la spalle dandole a Ascanio e chiudendo così lo spazio scenico a sinistra mentre a destra, in alto, la divinità montana osserva la scena successiva.

Quest'ultima è definita dalle spalle girate del primo dei cacciatori che stanno percuotendo l'animale sotto un sacello, ma anche dalla postura del dio agreste che tiene le gambe rivolte in direzione opposta.

Al di là del numero dei soggetti ritratti ma confermando la direzione del movimento della raffigurazione verso destra e la compiutezza dei singoli momenti della caccia, sembra di ottenere così sul lato frontale del sarcofago tre comparti principali e due per così dire minori, posti tra le due estremità e il centro, ben definiti nei temi raffigurati.

Come si è visto, i due segmenti minori non appaiono per così dire impermeabili, ma anzi mettono in contatto le scene laterali con il medaglione centrale grazie alle pose, agli sguardi e all'azione dei personaggi inclusi.

Oltre che a ciò è interessante osservare come vi sia una qualche corrispondenza dal punto di vista della scenografia di fondo e delle dimensioni nei due comparti più estremi.

In entrambi è stata rappresentata la presenza umana in qualche modo, sebbene raffigurino due contesti diversi: nel primo, la porta del palazzo di Cartagine, nel secondo il tempio agreste. A loro volta costituiscono però anche due antitesi scenografiche: il contesto urbano e civilizzato e quello naturale e selvaggio.

Infine, a livello di dimensioni questi due segmenti sembrano identici in lunghezza. Se compresi dal loro rispettivo spigolo fino a Enea e al primo battitore, entrambi sembrano occupare quasi lo stesso spazio che a sua volta, anche se in modo diverso, è riempito da quattro figure: i tre eroi e l'erote nel primo, nel secondo due battitori con un cane e un cervo.

Peraltro, il numero quattro ritorna casualmente ancora nei due comparti di cerniera e nei fianchi del sarcofago. Tre figure umane assieme a un animale (cavallo, cane o leone) sono ritratti nelle due porzioni del fregio principale e nel lato sinistro, mentre in quello destro il rapporto è ribaltato, tre animali (cavallo, cane e cinghiale) e una figura umana.

È secondo questa distribuzione di personaggi e animali che appare isolata al centro del fregio come un medaglione la figura equestre di Ascanio<sup>1456</sup>.

---

<sup>1456</sup> A quest'organizzazione coerente di tutta la decorazione non sono esclusi i due pannelli laterali anche in relazione con il movimento complessivo dell'azione. Tutte e tre le figure del fianco sinistro sono disposte coerentemente secondo quest'orientamento. In particolare, la prima in piedi sembra dettare il generale moto scenico della raffigurazione del sarcofago che termina nell'altro lato. Qui, mentre Ascanio su cavallo si lancia contro il cinghiale, la bestia gli si contrappone spuntando dalla grotta posta a destra, come il cane che accompagnava il giovane e ora ringhia dall'altro del rifugio della preda.

Per quanto riguarda la caratterizzazione fisica, gli attributi e la dinamica della scena si possono menzionare più esplicitamente i richiami all'*Eneide*.

Innanzitutto, si può affermare che il primo segmento sembra allacciarsi in parte con il racconto di Virgilio. Infatti, ai versi 129-150 del IV libro si descrive l'attesa della partenza e gli eroi.

Didone indossa una *sidoniam picto clamydem circumdata limbo* e una faretra *ex auro*, mentre i capelli sono annodati nell'oro e la *purpuream vestem* è agganciata da un'*aurea fibula*<sup>1457</sup>. In questo modo la regina appare in sintonia con la nostra figura che porta anche un diadema lunato somigliando, allora, alla dea della caccia, così come Venere era apparsa a Enea per anticipargli la storia e le sembianze della regina prima dell'incontro con lei.

Se la donna ricorda nelle sue fattezze e nell'abbigliamento Diana, per Virgilio Enea splendeva *pulcherrimus* e si mostrava alla maniera di Apollo: *mollisque fluentem / fronde premit crinem fingens atque implicat auro. / Tela sonant umeris: haud illo segnior ibat / Aeneas: tantum egregio decus enitet ore*<sup>1458</sup>.

Il confronto con il rilievo fa comprendere quanto il nostro Enea sia differente da quello del poema. Il suo aspetto non è idealizzato ma fortemente romanizzato. Com'è osservato da altri<sup>1459</sup>, somiglia maggiormente a un generale romano con corazza e *paludamentum* e, inoltre, il suo viso è incorniciato da una folta barba e i suoi capelli sono ricci e corti e, quindi, senza nessun accorgimento per tenerli legati.

Allora, secondo quanto evidenziato da Grassinger<sup>1460</sup>, l'immagine di Enea è conforme non solo a quella di un condottiero romano ma anche all'iconografia dell'eroe in fuga da Troia carico del peso del padre Anchise e salvatore del suo figlio diffusa ugualmente nell'ambito funerario proprio a partire dallo stesso periodo del II sec. d.C.

Di fronte all'assenza di una descrizione nei versi virgiliani, anche le sembianze di Ascanio in questo prima parte del fregio corrispondono a quelle del bambino che viene trascinato via da Enea. Infatti, al di là delle proporzioni fisiche che qui appaiono maggiori definendo quasi un ragazzo nell'età adolescenziale, indossa una corta tunica cinta e berretto fregio proprio come nell'iconografia della fuga.

Infine, nelle altre due sezioni che compongono il rilievo si può intravedere una rappresentazione di coloro che portavano *retia rara, plagae e lato venabula ferro* mentre *Massylique ruunt equites et odora canum vis*<sup>1461</sup>.

---

<sup>1457</sup> VERG., *Aen.* 4, 137 ss.

<sup>1458</sup> VERG., *Aen.* 4, 148 ss.

<sup>1459</sup> Si veda GRASSINGER 1999, p. 93; TREGLIA 2013 a, p. 492; TREGLIA 2013 b, p. 360.

<sup>1460</sup> GRASSINGER 1999, p. 93.

<sup>1461</sup> VERG., *Aen.* 4, 131 s.

Tra questi non spicca la coppia dei futuri amanti ma Ascanio è ritratto al centro del sarcofago per la seconda volta. Sempre con indosso il suo caratteristico costume frigio, il giovane principe troiano cavalca verso destra affiancato dagli assistenti con una matassa di reti e un cane al guinzaglio. La sua meta è forse la boscaglia nell'estremità destra del pannello dove, sotto la protezione di una divinità montana dai tratti maschili, forse Silvano<sup>1462</sup>, e vestita di una pelle ferina e con un *pedum*<sup>1463</sup>, riappare forse lui stesso con un battente nella cattura di un grande cervo assalito da altri cani.

In qualche modo quest'ultimo pannello frontale sembra quasi reinterpretare i versi di Virgilio<sup>1464</sup> che descrivono i picchi impervi popolati da *ferae saxi deiectae vertice caprae* oppure le pianure aperte attraversate *cursu agmina cervi* che lasciano quei monti. In questo paesaggio il *puer Ascanius* galoppa felice superando di corsa gli animali selvatici sperando di imbattersi in un *aprum aut fulvom descendere monte leonem*.

E in riferimento proprio a queste ultime parole Ascanio è stato ritratto forse anche nel fianco destro. Il giovane appare ancora diverso, senza più il berretto ma ancora con la corta tunica e un mantello si lancia su cavallo contro, per l'appunto, un cinghiale, proprio in coerenza con le sue ambizioni d'avventura raccontate nel poema.

Risulta da quanto descritto attraverso lo schema compositivo del fregio e la definizione fisica dei personaggi e delle singole scene che il sarcofago di Grottarossa è un *unicum* per organizzazione e rappresentazione del mito di Enea in Africa. Infatti, a differenza dei mosaici, non raffigura tanto la battuta di caccia che prelude alla sua unione con Didone, ma l'ardimento del giovane Ascanio.

Nonostante l'assenza di uno studio complessivo, oltre che di una fotografia che permetta di cogliere al meglio quel che resta della scena e di dettagli sulla raffigurazione, si prova ora descrivere l'esemplare di Eva, pressoché coevo al rilievo di Roma.

Si riconosce la regina di Cartagine che, indicata da un'iscrizione greca (ΔΕΙΔΩ) a destra del suo viso, galoppa verso destra seguita dal suo amante, barbato e con berretto frigio, e forse da un servo dal giovane aspetto<sup>1465</sup> o da Ascanio.

È difficile da dire se anche in questo caso vi fosse una relazione tra l'immagine di Didone e la sua descrizione fatta da Virgilio. Da quel poco che si vede in una fotografia pubblicata da R. A. Tomlinson<sup>1466</sup> (fig. 180 a), la donna potrebbe ricalcare i tratti fisionomici della regina nel sarcofago e, di conseguenza, l'iconografia della dea Diana. Gli abiti, il chitone e il mantello chiuso da un

---

<sup>1462</sup> BORDANACHE BATTAGLIA 1983, p. 108.

<sup>1463</sup> SAPELLI 1979, p. 320; GRASSINGER 1999, p. 95; TREGLIA 2013 a, p. 492; TREGLIA 2013 b, p. 360.

<sup>1464</sup> VERG., *Aen.* 4, 151 ss.

<sup>1465</sup> Secondo STEPHANOU 2006, p. 18.

<sup>1466</sup> TOMLISON 1996, p. 11, fig. 2.

fermaglio sulla spalla destra, potrebbero essere analoghi: corti e tagliati a posta per intraprendere l'attività venatoria, come i capelli raccolti sul capo e divisi da una scriminatura centrale.

Inoltre, come non potrebbe non essere a causa della differente situazione raffigurata, la sua posa è completamente diversa: cavalca e alza la mano destra impugnando una lancia rivolta contro un leone di fronte al suo cavallo<sup>1467</sup>.

Infine, a sinistra, si intravede un edificio ad archi e pilastri che, per gli scopritori del mosaico, potrebbe essere un padiglione per la caccia<sup>1468</sup>. Quest'ultimo elemento architettonico sembra ricollegare il pavimento di Eva con il rilievo di Grottarossa che mostra nel primo segmento del fregio la porta del palazzo reale di Cartagine, come comunemente accettato negli studi del sarcofago.

Limitatamente al personaggio di Didone, identificabile anche in questo caso grazie a un'iscrizione greca ( $\Delta\text{I}\Delta\Omega$ ) a destra del suo viso, il mosaico di Hama (fig. 180 b) appare simile a quello della villa di Erode Attico, sebbene sia posteriore di circa quattro secoli.

Per l'appunto anch'esso mostra la regina cartaginese intenta a cavalcare verso destra mentre impugna una lancia nella destra. Alle sue spalle era forse Enea, o un altro partecipante alla battuta di caccia, di cui si intravede il cavallo.

Per di più Didone è vestita in modo identico agli altri due esemplari così da poterla definire anche in questo mosaico simile a Diana. Indossa una corta tunica che le arriva alle ginocchia e sulle spalle un mantello svolazzante chiuso da una spilla circolare sulla spalla destra. Inoltre, i suoi capelli raccolti sulla nuca e divisi in due da una scriminatura centrale sono ornati da un diadema.

Il resto della scena non è descrivibile ma sembra che non divergesse di molto dal mosaico greco. Una prova in favore è infatti la parziale figura di cavallo alle spalle della Cartaginese che alluderebbe alla possibile presenza dell'amante troiano o della schiera di accompagnatori.

Per la raffigurazione della corsa su cavalli dei tre eroi verso destra questi mosaici del II e V sec. richiamano il pannello oblungo del pavimento musivo di Low Ham degli inizi del IV sec. (fig. 181) Tuttavia quest'ultimo si differenzia per l'organizzazione scenica, l'abbigliamento e gli attributi dei suoi due principali protagonisti e l'assenza di fiere da caccia, oltre che di eventuali elementi naturalistici.

Infatti, il galoppo è inscenato in un contesto anonimo e privo di riferimenti all'attività venatoria (strumenti atti per la caccia e belve) e i tre eroi sono privi di quella tensione psicologica, ravvisabile per lo meno nel volto di Didone negli altri due esemplari musivi, dando l'impressione perciò di un gruppo che si diletta più nel passatempo dell'equitazione. Questa corsa è condotta dal giovane

---

<sup>1467</sup> STEPHANOU 2006, p. 18.

<sup>1468</sup> *IBIDEM*, p. 18.

Ascanio che, in abiti frigi, precede il padre e la regina, pressoché nudi ad eccezione di un mantello svolazzante e di stivaletti ai piedi. Enea appare barbato e si volta indietro a guardare Didone che lo segue.

In questo modo da un lato il pannello di Low Ham propone una rappresentazione che sembra rifarsi a una diversa tradizione iconografica e musiva, dall'altro echeggia in parte l'*Eneide* e il sarcofago della via Cassia.

Infatti, la figura di Ascanio posta in testa al gruppo guardando dritto a sé, cioè come se la sua azione fosse slegata da quella del padre e della regina, sembra separare consapevolmente il giovane dai due prossimi amanti allo stesso modo della descrizione virgiliana della sua azione allegra e spensierata.

Se questa osservazione è valida, non dovrebbe stupire. Infatti, in altri due riquadri del mosaico inglese appare e ha un ruolo decisivo proprio Ascanio. Dopo l'arrivo in Africa in cui è su una nave accanto al padre (1), ricompare al cospetto di Didone con la natura di Cupido inviato da Venere a Cartagine al fine di far innamorare la regina di Enea (2).

Ora, nel corso della caccia, la missione di Ascanio/Cupido è terminata. Didone è già infuocata d'amore per l'eroe troiano e il giovane è di nuovo soltanto il figlio di Enea e può andare da solo per i campi, mentre i due amanti si cercano con lo sguardo. Poi, scoppiato un temporale per volere di Giunone, Enea e Didone troveranno riparo in una grotta dove potranno coronare il loro amore.

Infine, sebbene il riquadro della villa di Alicarnasso sia perduto, testimoniava un'ulteriore versione figurata della caccia di Enea e Didone. Infatti, è possibile delinearla e immaginarla grazie alla descrizione dei resti della scena al momento della scoperta fatta da C. T. Newton e alla sua somiglianza con l'altro pannello della sala B con la caccia di Meleagro e Atalanta (fig. 182), conservata al British Museum.

I due eroi cavalcavano verso il centro provenendo da due direzioni opposte, Enea da destra e Didone da sinistra. Nonostante i grandi danni subiti dal mosaico è verosimile che entrambi fossero vestiti in modo analogo a quello del rilievo funerario e dei mosaici di Eva e Hama.

Infatti, a differenza dell'eroe troiano non descritto da Newton<sup>1469</sup> a causa del cattivo stato di conservazione, la regina cartaginese appariva all'archeologo inglese vestita di un corto chitone stretto in vita, che le arrivava alle ginocchia e un mantello svolazzante dietro alle sue spalle. Cavalcava il suo destriero seduta di lato e a pelo, mentre con la mano destra brandiva un'asta con cui infilzava una fiera al centro. Invece Enea, affiancato da un cane, affrontava una pantera che gli stava balzando minacciosa di fronte.

---

<sup>1469</sup> NEWTON 1862, p. 284.

Infine, la scena era completata da alcuni elementi descrittivi l'ambiente circostante: un albero dietro il felino cacciato dall'eroe. Dietro ai due personaggi si poteva leggere come negli altri due esemplari musivi il loro nome in caratteri greci. In particolare, il nome della regina cartaginese corrisponde a quello leggibile nel mosaico di Eva, vale nella versione con il dittongo -ει-.

Allora, in base a quanto riferito da Newton, l'aspetto di Enea e Didone sembra corrispondere a quello testimoniato dai mosaici di Eva e Hama e dal sarcofago della via Cassia ma da questi se ne differenzia per l'organizzazione della scena. Infatti, nel caso dell'esemplare di Alicarnasso i due corrono verso il centro affrontando da soli, cioè senza Ascanio e un seguito di aiutanti, le belve che incontrano nel corso della loro battuta di caccia.

Già questi pochi elementi fanno comprendere il diverso soggetto rappresentato nel rilievo rispetto ai mosaici che, a loro volta, presentano un'ulteriore variazione iconografica. Per l'appunto nel rilievo si pone in evidenza Ascanio, mentre negli altri sembra che Enea e Didone siano i protagonisti dell'azione secondo due differenti modi. Uno è quello rappresentato dal rilievo e dai mosaici di Eva, Alicarnasso e Hama nei quali sono ritratti come veri e propri cacciatori, mentre in quello di Low Ham si allude piuttosto al loro amore e alla loro prossima unione attraverso il gioco di sguardi e la quasi completa nudità dei corpi.

Inoltre, lo schema compositivo adottato in queste raffigurazioni è a sua volta di due tipi: la corsa su cavalli verso destra (il rilievo di Roma, il mosaico di Eva, Low Ham e forse di Hama), e il duello con una belva con posizione antitetica dei due eroi. Nel primo caso, escludendo i particolari casi del sarcofago e di Low Ham, Didone sembra svolgere il ruolo di guida del corteo nel mosaico di Eva e forse in quello di Hama, nel quale si intravede un'ulteriore cavallo.

Questo tipo di schema compositivo, dinamico e incentrato sulla figura della regina come capofila della battuta di caccia, trova un parallelo in tre stoffe copte (V-VI sec., figg. 183-184) che, conservate a Düsseldorf e a Wien, agli inizi degli anni '80 del XX sec. R. Noll aveva compreso in generale assieme al sarcofago di Roma e ai mosaici di Low Ham e Alicarnasso<sup>1470</sup>.

Tutte e tre presentano Enea e Didone che, in abiti da caccia, dotati di nimbo e riconoscibili chiaramente grazie alle iscrizioni in greco dei loro nomi identiche a quella del mosaico turco, corrono al galoppo verso destra con la variante dell'eroe troiano prima della regina nell'esemplare austriaco.

---

<sup>1470</sup> In realtà Noll ricorda anche la parte inferiore venuta alla luce e poi perduta di un affresco pompeiano che, riprodotto in un disegno ottocentesco, mostrava ai suoi scopritori le estremità inferiori dei due eroi, corredati da iscrizioni in latino, e di un altro personaggio. NOLL 1982, pp. 265 s. Per gli affreschi pompeiani relativi alle nozze di Enea e Didone. *Infra*, pp. 226-236 e 376 ss.

Noll aveva osservato però che la scena di caccia del pavimento musivo di Low Ham è una testimonianza più dettagliata delle raffigurazioni copte anche grazie alla presenza di Ascanio in rispetto dell'*Eneide*. Così si spiega l'assenza del giovane figlio di Enea nei tessuti con la precisa volontà, propria dei loro artefici, di rappresentare il mitico episodio virgiliano in una forma compendiativa<sup>1471</sup>.

In realtà, come appare dalla breve analisi della composizione delle scene musive, il migliore confronto per le stoffe tardo antiche è oggi soprattutto il pavimento di Eva e in misura più limitata, a causa del suo stato di conservazione, anche quello di Hama. Tuttavia, già trent'anni fa il mosaico di Low Ham avrebbe potuto costituire un debole collegamento figurato con questi documenti.

Rispetto al mosaico inglese i tessuti copti mostrano chiaramente che i due eroi sono impegnati in una battuta di caccia. Infatti, Didone sembra portare una faretra sulle spalle e, soprattutto, ai piedi dei cavalli appaiono il cane che scorta Enea, come nel mosaico di Alicarnasso, e un felino (un leone oppure un leopardo).

Oltre che a ciò, Enea e Didone sono vestiti in modo analogo al sarcofago di Roma e ai mosaici della villa di Eva, Alicarnasso e Hama. In particolare, la regina cartaginese assomiglia a Diana, mentre l'esule troiano, privo di un chiaro confronto in questi pavimenti, porta forse una tunica, oltre che il berretto frigio e il mantello. Enea sarebbe stato rappresentato verosimilmente quindi con indumenti e fattezze non molto dissimili della sua amante. Poi, nei due esemplari di Düsseldorf Didone precede l'eroe, si volta verso di lui e alza la mano destra<sup>1472</sup> proprio come nel mosaico di Erode Attico.

Infine, le iscrizioni greche sono un elemento peculiare delle stoffe come dei mosaici del Mediterraneo sud-orientale e segna una differenza di carattere culturale e sociale in riferimento ai possibili committenti di questi documenti figurati e di Low Ham.

Riassumendo quanto osservato finora sembra che esista nel mosaico una netta tendenza a rappresentare la caccia di Enea e Didone secondo determinati elementi.

Innanzitutto, lo svolgimento e il movimento sono su cavalli che galoppano verso destra. Questo è l'unico elemento in comune con il sarcofago di Roma, che sviluppa l'episodio in modo esclusivo attraverso la sua scansione in più momenti nei quali Ascanio sembra emergere come protagonista.

Inoltre, come il fregio romano allude ma non realizza, forse i due erano a capo di un ampio corteo e affrontavano le loro prede, probabilmente felini, aiutati da cani in un paesaggio descritto con elementi naturalistici. A questi si aggiunge il loro aspetto e la loro identificazione: appaiono vestiti in modo adeguato per l'attività venatoria e resi riconoscibili rispetto ad altri celebri cacciatori del mito attraverso un'iscrizione in caratteri greci posta vicino alla loro testa.

---

<sup>1471</sup> NOLL 1982, p. 268.

<sup>1472</sup> Questo gesto è ripetuto anche nella stoffa di Wien (fig. 184).

Da questo schema devono essere derivate poi le immagini dei tessuti copti. Come ha osservato Noll, in questi ultimi si è compendiato l'episodio con la sola raffigurazione dei due eroi in lotta con una fiera ma sempre caratterizzati dagli abiti consoni per la caccia e il loro nome greco.

In pratica, questa tendenza potrebbe aver corrisposto a un modello iconografico che dovette trovare diffusione nell'ambito del mosaico nel Mediterraneo orientale già a partire del II sec. d.C., come testimoniato dal mosaico di Eva.

In questo stesso tempo sono state modellate forse anche le due figure di Enea e Didone del sarcofago di Roma. Sebbene non montino i cavalli nella caccia e siano prive di iscrizioni, entrambi appaiono vestiti di abiti non troppo dissimili da quelli indossati nella loro versione musiva appena delineata fornendo così una prova dell'antichità dell'archetipo delle loro immagini in qualità di cacciatori.

Allora, anche in questo senso il rilievo di Grottarossa può essere considerato a buon ragione «*il primo anello a noi noto della catena*» iconografica della caccia di Enea e Didone, come ha scritto M. Sapelli<sup>1473</sup> a riguardo della relazione del sarcofago con i mosaici di Alicarnasso e Low Ham.

In realtà, anche il pavimento inglese non mostra la caccia dei due amanti ma semplicemente la corsa su cavalli di Enea e Didone preceduti da Ascanio, vale a dire è senza particolari riferimenti all'attività venatoria.

Infine, rientra nello schema delineato anche il pavimento perduto di Alicarnasso. Sebbene presenti una variazione dell'orientamento della cavalcata e dell'azione dei due eroi, si vede entrambi gli eroi montare cavalli che galoppino verso il centro del pannello e ognuno lottare con una belva. Allora si osservano così singole immagini autonome e compiute in sé stesse come i segmenti del fregio romano.

Rispetto alla tradizione musiva di questo episodio mitologico sembra chiaro che si tratti di una realizzazione occasionale dipesa dal desiderio di realizzare un *pendant* iconografico con il mosaico raffigurante le scene di caccia di Meleagro e Atalanta visibili dall'altra parte della stanza.

In questo modo è stata creata una variazione anche di carattere scenico-compositivo. Appunto, Enea e Didone appaiono senza legame come immersi singolarmente nell'attività venatoria allo stesso modo degli altri due mitici cacciatori greci.

### *I contesti della caccia di Enea e Didone*

#### *L'area tra la via Cassia e la via Grottarossa tra ville e necropoli*

Non è possibile descrivere il luogo originario dove era depositato il sarcofago di Grottarossa appartenente a una bambina imbalsamata (figg. 203 a-b). Infatti, la sua scoperta, avvenuta a Roma il

---

<sup>1473</sup> SAPELLI 1979, p. 321.



5-6 febbraio del 1964, è stata del tutto fortuita nel corso di lavori edilizi nella zona dell'incrocio della via Grottarossa con la via Cassia<sup>1474</sup> (figg. 186-187).

Tuttavia, è noto da un resoconto della Soprintendenza che in quell'area erano venute alla luce «*le fondamenta di una tomba, costituita da un grosso nucleo...di opera cementizia colata entro un taglio eseguito nel cappellaccio. Al di sotto del nucleo era una sorta di nicchia anch'essa tagliata nel cappellaccio*»<sup>1475</sup>. In questo spazio<sup>1476</sup> del sepolcro pare che si debba ricollocare il sarcofago, nonostante fosse stato ritrovato tra i detriti del cantiere<sup>1477</sup>.

La tomba era ubicata probabilmente vicino all'inizio di una stradina in grandi basoli della via Cassia lungo la quale erano un'altra sepoltura a forma di tempietto e una villa d'età tardo repubblicana e imperiale<sup>1478</sup> (fig. 185).

Infatti, gli scavi effettuati dalla Soprintendenza archeologica di Roma negli anni '80 dello scorso secolo nella zona di Casale Ghella<sup>1479</sup>, non lontano dalla nostra area, hanno portato alla luce un nucleo cementizio di una camera sotterranea appartenente a un altro sepolcro (figg. 187 a-b). Questo era dotato di una cella funeraria e di un vano trasversale ad essa nel lato occidentale e un passaggio per la zona centrale dell'edificio, oltre che l'attacco della volta forse del vano scala per collegare parte inferiore con il corpo superiore<sup>1480</sup>.

---

<sup>1474</sup> Non si tratta di un ritrovamento sporadico. Infatti, lungo il percorso della *via Cassia* sono state ritrovate numerose epigrafi, tombe di varia forma e anche *villae*. Al IX miglio, già nel XVI sec., erano stati scoperti da P. Ligorio due sarcofagi contenenti altrettante mummie femminili. Si veda CHIOFFI 1998, pp. 50 ss., nn° 11-12; Z. MARI, *s.v. via Cassia*, in *LTUR. Suburbium II*, 2004, pp. 67-75; F. VISTOLI, «*Tomba di Nerone*»: *un'esperienza di studio e ricerca sul Suburbio romano*, in F. VISTOLI (ed.), «*Tomba di Nerone*»: *toponimo, comprensorio e zona urbanistica di Roma Capitale. Scritti tematici in memoria di Gaetano Messineo*, Roma 2012, pp. 49 s.

<sup>1475</sup> Secondo il rapporto della direttrice della Soprintendenza alle Antichità di Roma I K. Caprino riportato in breve in BEDINI, CATALANO, RAPINESI 1998, p. 283.

<sup>1476</sup> Riempiuto con una massicciata di tufo e malta per garantire nel tempo l'imbalsamazione della defunta e, contemporaneamente, la conservazione del sarcofago. CHIOFFI 1998, p. 49.

<sup>1477</sup> BORDENACHE BATTAGLIA, 1983, p. 101; MESSINEO, PETRACCA, VIGNA 1985, p. 182; BEDINI, CATALANO, RAPINESI 1998, p. 283.

<sup>1478</sup> MESSINEO, PETRACCA, VIGNA 1985, p. 182.

<sup>1479</sup> *IBIDEM*, pp. 177 ss.; G. MESSINEO, L. M. VIGNA, *Località Casale Ghella. Villa romana*, in *BCAR*, 92, 1987-88, pp. 504-509.

<sup>1480</sup> MESSINEO, PETRACCA, VIGNA 1985, pp. 177 e 179.

Inoltre, all'interno sono stati individuati inumati entro fosse in laterizio con copertura a grandi tegole e resti dei corredi funerari che, a causa della violazione della tomba in tempi passati, soltanto in un caso si è conservato per intero e associato direttamente a uno scheletro<sup>1481</sup>.

Più a nord rispetto a quest'ultimo sepolcro si trovava la villa ubicata vicino a una cisterna (fig. 188). Sebbene danneggiata da lavori agricoli e per la deposizione di cavi elettrici e tubature, sono stati portati alla luce numerosi suoi ambienti, tra i quali anche l'atrio. Sembra che i suoi interni fossero intonacati e dipinti in taluni casi con motivi vegetali, mentre in alcuni vani la pavimentazione fosse costituita da mosaici geometrici<sup>1482</sup>.

Inoltre, il quartiere settentrionale della residenza ospitava probabilmente delle terme domestiche, mentre un altro, a sud ovest, la *pars rustica* con il forno a camera circolare scavata direttamente nel terreno e un *torcular*. Infine nel settore meridionale era situato un piccolo cortile o, meglio, l'*impluvium* di un grande vestibolo<sup>1483</sup>.

Secondo G. Messineo, L. Petracca, L. M. Vigna, gli scavatori di quest'area, si può ritenere verosimile l'appartenenza delle sepolture scoperte nel 1964 ai residenti nella villa di Casale Ghella. Quest'ultima s'inseriva in un contesto abitativo extraurbano formato da almeno altre due abitazioni di carattere signorile che avrebbe potuto annoverare tra i suoi residenti anche membri dei *Volusii*, come proposto da D. Manacorda che pone in relazione questa zona con un bollo che riporta il nome dell'importante famiglia senatoria<sup>1484</sup>.

---

<sup>1481</sup> A un contesto funerario sono attribuibili ulteriori ritrovamenti: frammenti di due sarcofagi, dei quali uno strigilato a *lenòs*, di una *imago clipeata*, di un epigrafe funeraria o un'ara anepigrafe in marmo bianco, decorata in fronte da un'Aquila con le ali spiegate tra acroteri ornati da semipalmette e sul lato destro da un *urceus* e su quello sinistro da una *patera*. MESSINEO, PETRACCA, VIGNA 1985, p. 179.

<sup>1482</sup> *IBIDEM*, p. 179.

<sup>1483</sup> *IBIDEM*, p. 181.

<sup>1484</sup> *IBIDEM*, pp. 182 s.; D. MANACORDA, *Il frantoio della villa dei Volusii a Lucius Feroniae. Appendice B. Una villa rustica presso il fosso di Volusia*, in M. TALIAFERRO BOATWRIGHT (ed.), *I Volusii Saturnini. Una famiglia romana della prima età imperiale*, (*Archeologia, Materiali e Problemi*, 6), Bari 1982, pp. 75-82.

*La villa di Erode Attico a Eva*<sup>1485</sup>

Gli scavi condotti da Th. Spyropolous negli ultimi vent'anni del XX sec. hanno portato alla luce e fatto conoscere la magnificenza e l'apparato decorativo della villa di Erode Attico nelle vicinanze di Eva, un piccolo villaggio del Peloponneso orientale<sup>1486</sup>. Si può fin d'ora premettere che per tipologia, estensione e gusto decorativo questa grande residenza di campagna del celebre retore ricorda la villa dell'imperatore Adriano a Tivoli<sup>1487</sup>.

In generale, la dimora si estendeva su tre grandi terrazzamenti posti da nord verso sud (fig. 189). Il primo, quello a nord, era occupato da un'importante basilica<sup>1488</sup> che fungeva da sala rappresentanza, come dimostrato dal suo apparato scultoreo<sup>1489</sup>.

Il secondo terrazzamento<sup>1490</sup>, al centro dell'area residenziale, era occupata dal nucleo principale della villa costituito da un peristilio con giardino, *euripos*<sup>1491</sup>, una *porticus triplex* e un ninfeo.

All'interno di sei nicchie della facciata di quest'ultimo edificio erano ospitate originariamente altrettante statue, repliche del tipo c.d. «*saltantes Lacaenae*» opera dello scultore Callimaco (V sec.

---

<sup>1485</sup> Si deve ammettere che non è stata letta la monografia di G. Spyropolous Η ΕΠΙΣΤΑΣΙΣ ΤΟΥ ΗΡΩΔΗ ΑΤΤΙΚΟΥ. ΣΤΗΝ ΕΥΑ/ΛΟΥΚΟΥ ΚΥΝΟΥΠΙΑΣ (Athenai 2006) a causa della limitata e deficiente conoscenza del greco moderno dello scrivente. Per questo motivo s'è tenuto conto delle informazioni riportate in SPYROPOULOS, SPYROPOULOS 2003 e nella monografia sull'apparato scultoreo della villa SPYROPOULOS 2001. Oltre che a questi, l'articolo con informazioni generali SPYROPOULOS, SPYROPOULOS 1996.

<sup>1486</sup> Notizie storiche sul sito e la storia delle scoperte in SPYROPOULOS 2001, p. 19.

<sup>1487</sup> SPYROPOULOS, SPYROPOULOS 1996, p. 48; SPYROPOULOS, SPYROPOULOS 2003, pp. 465 ss.

<sup>1488</sup> Dotata di un grande ambiente ipostilo, la basilica era divisa in tre navate da due fila di quattro colonne di marmo cipollino e con capitelli compositi d'età flavia. Il lato occidentale dell'edificio presenta l'aggiunta di un'abside dotata di una cupola emisferica e sei colonne in cipollino con capitelli in marmo di Paros, simili a quelli dell'*Olympeion* di Atene. A sud di quest'edificio era poi la biblioteca della villa. Qui sono stati ritrovati i busti del padrone di casa e dei suoi familiari. Per questo motivo si ritiene da parte degli scavatori che al suo interno avesse sede almeno un larario domestico. SPYROPOULOS 2001, p. 21; SPYROPOULOS, SPYROPOULOS 2003, pp. 465 s.

<sup>1489</sup> Tra le statue spiccavano un torso di Ermete, la statua colossale di Atena del tipo Farnese, un ritratto di Dioniso e di Mitra, una statua di un uomo togato e il ritratto di Erode. A questi si aggiungono poi quattro stele funerarie, delle quali una in alfabeto attico forse del tumulo degli Ateniesi morti a Maratona. SPYROPOULOS 2001, p. 22.

<sup>1490</sup> *IBIDEM*, p. 24; SPYROPOULOS, SPYROPOULOS 2003, pp. 465 ss.

<sup>1491</sup> Nel braccio occidentale del canale è stato trovato il basamento in muratura forse di un gruppo statuaria mitologico. SPYROPOULOS 2001, pp. 23 s.

a.C.). Tuttavia, dopo il 165/170 d.C., le nicchie furono murate e ridefinite con arcosoli per ospitare i sarcofagi a forma di *kliné* con i quali Erode aveva onorato i suoi cari defunti<sup>1492</sup>.

Inoltre, il cortile interno della villa presentava un giardino per il passeggio decorato da un'ampia galleria di sculture ritraenti non solo Pan, Satiri e altri membri del coreo dionisiaco ma altresì filosofi, atleti, erme di divinità e personaggi storici così da apparire somigliante anche a un *gymnasium*<sup>1493</sup>.

La *porticus triplex* (fig. 190) presenta una vasta decorazione musiva che si distribuisce per ca. 800 m<sup>2</sup> con alcuni degli episodi più celebri del mito classico. Nel braccio settentrionale della galleria una libera interpretazione del gruppo scultoreo del Pasquino (fig. 192), di cui è stata trovata anche un copia in forma di statua, le personificazioni della *Ktisis* e della *Apolausis*, Eroti impegnati nella pigiatura dell'uva e la scena di caccia di Enea e Didone, forse posta al centro del portico. In quello orientale, un busto di Medusa e le Muse Urania, Calliope e Euterpe (fig. 194) cui seguivano, in quello sud, le personificazioni dei fiumi e delle fonti Ladas (fig. 193) e Acheloo, dell'Elicona, la ninfa Aretusa e, soprattutto, le nove delle dodici fatiche di Ercole<sup>1494</sup> (figg. 195 a-b).

Inoltre, rilievi di grandi dimensioni ritraenti atleti vincitori decoravano gli intercolumni della galleria interna del cortile<sup>1495</sup> dotata di sei cariatidi, modellate liberamente sul tipo dell'«Amazzone Mattei» di Fidia, come sostegno dell'architrave. Vista la loro collocazione di fronte al ninfeo, secondo gli Spyropoulos, fungevano da *pendant* delle *saltantes Lacaenae* poste in quest'ultimo<sup>1496</sup>.

Le pareti dei portici erano abbellite da numerosi rilievi coerenti con il programma decorativo della villa<sup>1497</sup>. Il soggetto rappresentato era vario: Ercole e Auge, un satiro con una ninfa, Apollo e Pan che compie sacrifici e altri ancora. In generale, sembra a G. Spyropoulos che queste scene tradiscano il dolore di Erode Attico per la perdita dei suoi cari che è sublimata nel culto degli eroi, allegoria per onorare e venerare i defunti.

---

<sup>1492</sup> Dal nucleo della villa provengono anche ritratti, rilievi oppure altre statue o loro parti. Tra questi: una testa di Osiride, un rilievo con Cibele e un adorante, un ritratto di Antonino Pio, Settimio Severo, di Decio, Marco Aurelio. Elencazione completa in SPYROPOULOS 2001, pp. 25 ss.

<sup>1493</sup> SPYROPOULOS, SPYROPOULOS 2003, pp. 466 s.

<sup>1494</sup> Pulire in un giorno le stalle di Augia, disperdere gli uccelli Stinfalidi, impossessarsi della cintura di Ippolita, rubare le cavalle di Diomede, catturare il toro di Creta, la cerva di Cerinea, i buoi di Gerione e i pomi delle Esperidi e portare dagli Inferi a Micene Cerbero. SPYROPOULOS, SPYROPOULOS 1996, pp. 53-55.

<sup>1495</sup> Quest'ultimo vantava poi le copie del gruppo del Pasquino e di Achille-Pentesilea posti nei bracci lunghi settentrionale e meridionale. SPYROPOULOS, SPYROPOULOS 2003, p. 468.

<sup>1496</sup> *IBIDEM*, p. 468.

<sup>1497</sup> *IBIDEM*, pp. 468 s.

Nel settore orientale, affacciato sulla baia di Astros, si susseguono una serie di edifici frutto del desiderio di Erode di ampliare ulteriormente la sua residenza<sup>1498</sup>.

Queste costruzioni presentano un peculiare orientamento assiale in relazione alla loro posizione nel piano. A est si apriva un giardino nel quale è stata ritrovata la statua di Osiride di tipo funerario, mentre a ovest un'area rettangolare con il lato meridionale curvilineo così da somigliare a un ippodromo o uno stadio, simile al giardino-stadio della villa adrianea di Tivoli<sup>1499</sup>.

Due ninfei e le due ali degli ambienti abitativi sono ubicati rispettivamente a ovest e alle sue spalle di questo spazio aperto. Inoltre, nella parte centrale sopraelevata si apre un'edera usata probabilmente come triclinio estivo, mentre nell'estremità orientale una grande *porticus* con colonne ioniche e una decorazione pavimentale a carattere geometrico e con raffigurazioni di vario tipo. Da ultimo, in questo settore della villa sono state ritrovate numerose sculture dei membri del circolo dionisiaco, di Asclepio, Igeia ed Ercole.

Nella parte occidentale di questo terrazzamento si può trovare un'altra basilica<sup>1500</sup> usata come aula per le lezioni di retorica impartite da Erode. Il lato occidentale era dotata di un'abside con cinque nicchie che ospitavano altrettante statue.

Infine, nel settore meridionale della villa è stato individuato un *heroon* per il culto di Antinoo<sup>1501</sup>.

#### *La domus di Charidemos ad Alicarnasso*

I primi scavi della *domus* di Charidemos a Alicarnasso, a circa 200 m verso ovest dal terrazzamento dal Mausoleo, risalgono al 1856 cioè a quando C. T. Newton mise in luce nel settore occidentale del sito quattro ambienti (A-E) e un corridoio a forma di «L» (a-b) decorati da vasti e policromi mosaici<sup>1502</sup>.

Negli anni '90 del Novecento sono state eseguite da una missione turco-danese ulteriori indagini che hanno riguardato l'area orientale della residenza. In quest'occasione sono venute alla luce altri

---

<sup>1498</sup> SPYROPOULOS 2001, p. 23; SPYROPOULOS, SPYROPOULOS 2003, pp. 466 s.

<sup>1499</sup> In questo settore sono state ritrovate diverse statue identificate in Dioniso, Pan, Ercole, Auge e Asclepio. SPYROPOULOS 2001, pp. 23 s.

<sup>1500</sup> *IBIDEM*, p. 29.

<sup>1501</sup> In origine l'edificio presentava una planimetria di basilica con un'abside sul lato orientale ed era accessibile principalmente da un passaggio a nord, mentre un altro passaggio a ovest immetteva in una stanza quadrangolare. Successivamente, il lato meridionale è stato allargato con l'inserimento di un'abside con sei nicchie occupate da *klinè* marmorei così da assumere una forma tetraconica. Allora, l'edificio risulta isolato e destinato al culto con il trasferimento della statua di Antinoo nella parte occidentale della basilica e l'obliterazione dell'ingresso settentrionale. In questo terrazzamento anche da un *serapeion*, un complesso termale e una torre ottagonale. *IBIDEM*, p. 28; SPYROPOULOS 2003, p. 469.

<sup>1502</sup> NEWTON 1862, pp. 280 ss.

ambienti (F-O), dotati di una ricca pavimentazione musiva policroma, e un tratto del perimetro esterno settentrionale che seguiva l'orientamento est-ovest di una strada antica<sup>1503</sup>.

È stato osservato che l'abitazione (fig. 196) si articola su quattro livelli e, stando al tipo di decorazione musiva e alle iscrizioni ritrovate, è stata fondata intorno alla metà del V sec. d.C. Tuttavia rimangono oscuri il momento e le motivazioni del suo abbandono<sup>1504</sup>.

Il vano (E)<sup>1505</sup>, posto a nord-ovest del complesso abitativo, sembra l'ingresso della *domus*. Il suo pavimento era decorato da medaglioni con il busto delle personificazioni di tre città, identificabili grazie alle iscrizioni dei loro nomi in greco: Alicarnasso, Alessandria e Berythos<sup>1506</sup> (figg. 197-198).

Secondo Poulsen<sup>1507</sup>, che nota la posizione laterale e la relazione con la stanza (A) accessibile attraverso il passaggio di una soglia, l'ambiente (E) doveva costituire l'entrata principale della casa. Fin da questo vano il proprietario avrebbe desiderato dichiarare la sua appartenenza alla grande aristocrazia provinciale attraverso le raffigurazioni delle tre città. Infatti, secondo Poulsen, questo tipo di immagini era usato dai grandi dignitari imperiali per affermare il proprio rango.

Dall'ingresso (E) si passa al vano (A)<sup>1508</sup> dotato di una pianta quadrangolare ed lastricato di marmo bianco con un mosaico quadrangolare al centro e quattro oblungi nei lati. All'interno di quest'ultimi erano raffigurate scene di caccia di animali. Nel pannello occidentale, un levriero corre verso una capra inseguita da un altro quadrupede dall'altro verso; in quello settentrionale, un leone insegue un'altra capra verso destra; in quello orientale, una lotta tra leoni; infine, in quello meridionale, una pantera caccia un cerva.

Proseguendo verso est è la grande sala rettangolare (B)<sup>1509</sup>. Al momento della scoperta la sua parte centrale e occidentale si presentavano particolarmente danneggiate, mentre quella orientale ha conservato la decorazione musiva speculare a quella del lato opposto.

Su questo lato era un lungo riquadro rettangolare con la caccia a cavallo di Meleagro e Atalanta (figg. 182 e 200), riconoscibili dalle iscrizioni in greco, a un leone e un leopardo. Nell'altro a est, disposti entro un pannello speculare, erano simili a loro Enea e Didone. Identificati dalle iscrizioni dei loro nomi, erano impegnati forse anch'essi nella caccia a due fiere.

Tra questi due pannelli laterali erano due riquadri di notevoli dimensioni che occupavano il settore centrale della stanza. In entrambi era stato realizzato un disegno a un motivo geometrico

---

<sup>1503</sup> POULSEN 1997, pp. 9 s.

<sup>1504</sup> *IBIDEM*, pp. 11 s.

<sup>1505</sup> NEWTON 1862, pp. 288 ss.

<sup>1506</sup> Si veda anche POULSEN 1997, pp. 13 ss.

<sup>1507</sup> *IBIDEM*, pp. 13 ss.

<sup>1508</sup> NEWTON 1862, pp. 281 ss.

<sup>1509</sup> *IBIDEM*, pp. 283 ss.

iscritto all'interno di un grande cerchio. In quello orientale si quadrati e rombi che formano una stella a otto punte<sup>1510</sup>.

Invece, nel cerchio occidentale particolarmente danneggiato un motivo a cerchi intrecciati contenenti animali o elementi vegetali.

In generale, secondo Poulsen, in questa camera il proprietario della *domus* desiderava manifestare attraverso le scene figurate della caccia la sua *virtus* e le personificazioni delle Stagioni la *felicitas temporum*<sup>1511</sup>.

A sud rispetto ai vani (E) e (A) era venuto alla luce l'ambiente (C)<sup>1512</sup> dotato di un'abside nel lato occidentale e decorato da un variegato pavimento musivo. Infatti, il suo pavimento mostrava tre pannelli: a ovest un gruppo marino costituito da una nereide, forse Anfitrite, un delfino e un tritone; al centro, un motivo di quadrati policromi intrecciati che formavano croci e ulteriori piccoli quadrati; a est, un ulteriore pannello quadrangolare con un motivo a *guilloche* inframmezzato da losanghe. Nei circoli formati dall'intreccio erano inseriti quadrati e fiori, mentre al centro un nodo intrecciato.

Dall'ambiente (C) si passava verso est nel corridoio (*a*) che si dirige verso sud e si piega verso est diventando (*b*). Il primo tratto del passaggio, (*a*), ha una larghezza più ridotta rispetto all'altro ed era pavimentato con dieci compartimenti musivi articolati in vari motivi geometrici arricchiti talvolta da elementi vegetali (fiori o frutti) e anche animali (delfini). Il pannello centrale presentava una corona d'alloro che racchiudeva un'iscrizione greca evocante YTIA (la Salute), ZOH (la vita), XAPA (la Felicità), EIPHNH (la Pace), EYΘYMIA (la Serenità d'animo) e EΛΠIC (la Speranza)<sup>1513</sup>.

L'andito (*b*) presentava invece undici pannelli rettangolari a decorazione geometrica (cerchi, losanghe) disposti al centro e fiancheggiati da ottagoni. In alcuni erano compresi ulteriori elementi decorativi come un tirso, un'iscrizione lacunosa con la parola οἶκος, i piedi con sandali appartenenti forse a una figura femminile danzante e la parte inferiore di una figura maschile con le zampe di una capra, verosimilmente Pan<sup>1514</sup>.

Entrambi i due corridoi costeggiano i lati occidentale e meridionale del grande ambiente (D)<sup>1515</sup> dalla pianta rettangolare e confinante con il muro meridionale della sala (B). La stanza era decorata con mosaici dai soggetti vari.

---

<sup>1510</sup> Negli angoli del pannello erano rappresentate le Stagioni (fig. 199), riconoscibili dalle iscrizioni dei loro nomi.

<sup>1511</sup> POULSEN 1997, p. 20.

<sup>1512</sup> NEWTON 1862, pp. 287 ss.

<sup>1513</sup> *IBIDEM*, pp. 297 ss.

<sup>1514</sup> *IBIDEM*, pp. 301 ss.

<sup>1515</sup> *IBIDEM*, pp. 291 ss.

Lungo il lato nord si osserva un pannello rettangolare suddiviso in riquadri con decorazione geometrica. Quelli posti alle due estremità mostrano cerchi concentrici iscritti all'interno di un quadrato. Il loro centro era occupato da una testa maschile barbata e con un cerchio di foglie irradianti verso l'esterno identificata da C. T. Newton in *Phobos* o *Terror*. Gli angoli tra il quadrato e il cerchio erano riempiti, invece, con fiori.

Verso l'interno del pannello oblungo quattro comparti rettangolari con motivo a losanga e forse vari elementi come fiori, coppe di vetro o un flauto di pan, separavano tre scene figurate a soggetto amoroso e dionisiaco. A oriente si mostrava Dioniso con *pedus* e pelle di pantera e una ninfa; al centro una nereide seduta su un ippocampo e, infine, nel riquadro occidentale ancora una volta Dioniso, identificabile grazie a un'iscrizione, ma con fattezze di bambino su di una pantera.

Il perimetro di questi pannelli sembra delimitato da medaglioni ottagonali, riempiti prevalentemente da una decorazione naturalistica, animale (uccelli) o vegetali (fiori)<sup>1516</sup>, e da un motivo a rombi che lo separava dal resto del restante decorazione.

Nel lato occidentale della stanza il pavimento era occupato da alcuni pannelli che si estendevano verso il centro. Il principale, quello dalle dimensioni maggiori, mostrava il mito di Europa, mentre gli altri una ninfa che si accinge a fare il bagno, un uccello che becca tra le piante e un cane intento nella caccia di una lepre. Intorno a quest'ultima scena e lungo il lato del ratto di Europa correva una cornice popolata di uccelli, mentre una più ampia costituita da medaglioni circolari che abbracciava tutte e quattro le scene.

Separato da una fascia con un motivo a stella era lungo il lato orientale della stanza (D) un pannello rettangolare tripartito in tre scene accomunate dalla presenza costante dell'uva. Al centro, un Pan coglie un grappolo d'uva verso cui allunga le braccia anche un Erote alato, dietro il quale un leone corre verso di lui. Nell'estremità destra un levriero, in direzione opposta rispetto a una lepre, si nutre di un grappolo d'uva all'estrema sinistra, mentre in quella destra una figura dalle zampe di capra, forse un satiro, precede una pantera e tre uccelli.

Gli scavi degli anni '90 dello scorso secolo hanno permesso una maggiore conoscenza dell'abitazione e del suo apparato musivo in particolare nei settori est e sud.

Il più importante degli ambienti messi in luce è di sicuro (F) che, ubicato a nord-est del sito risulta, il più grande della casa. Accessibile direttamente da (B) attraverso due accessi, presenta nel lato orientale un'abside preceduta da un'epigrafe inserita in una *tabula ansata* (fig. 202) e accompagnata dall'ennesima scena di caccia (una capra selvatica inseguita da un cane). La scritta

---

<sup>1516</sup> Dettagliato elenco dei motivi in NEWTON 1862, pp. 293 s.



ricorda al visitatore che *Charidemos*, verosimilmente il padrone della *domus*, aveva pagato la decorazione delle stanze<sup>1517</sup>.

Sebbene fortemente danneggiato, il resto dell'abside vantava una decorazione musiva a carattere geometrico (croci maltesi circondati da una fascia con viti e melograni) mentre una soglia di lastre di marmo la separava dal resto del corpo principale, decorato da otto medaglioni figurati disposti in circolo<sup>1518</sup>.

In sette pannelli era raffigurata ancora una volta una scena di caccia (cervi e caprioli da parte di una pantera e un cane), mentre nel medaglione in corrispondenza dell'entrata conteneva un'iscrizione di otto linee danneggiata nella metà sinistra. infine, negli angoli tra il medaglione e il riquadro erano inserite le personificazioni delle Stagioni<sup>1519</sup> (identificabili dalle iscrizioni dei nomi).

Il tipo di struttura associato poi al rapporto assiale con l'entrata (E) e le anticamere (A) e (B) e all'apparato musivo di queste stesse come del nostro ambiente, che guidano il visitatore all'interno del complesso residenziale veicolando messaggi e fornendo informazioni del padrone di casa, fanno ipotizzare a Poulsen che l'ambiente (F) fosse la sala dove il padrone di casa dava udienza ai suoi ospiti<sup>1520</sup>.

Come osserva S. Isager che ha analizzato le iscrizioni della *domus*, *Charidemos*, forse il proprietario dall'alto rango sociale e dalla raffinata cultura orfico-neoplatonica, invita i suoi ospiti ad accostarsi alle immagini allestite nella sua residenza e di lasciarsi meravigliare dalla loro bellezza<sup>1521</sup>.

Inoltre, adiacenti al muro meridionale dell'ambiente (F) sono ubicate altri tre locali. Innanzitutto a ovest si trova (L), un piccolo cortile pavimentato collegato a un'ampia stanza dalla pianta quadrangolare, (K), disposta più est, entrambi accomunati a F dalla stessa quota del piano di calpestio<sup>1522</sup>.

---

<sup>1517</sup> Βῆμα τεὸν φέρε δεῦρο, μολῶν δ'ἐπί[νευε] φαεινοῖς | αὐτίκα νῦν βλεφάροις ψη[φ]οθετὸν παρέχω | σῶμα λίθων πολύμορφον, ὅπερ τεχνήμονες ἄνδρες | στορνυμένου δαπέδου πάντοθεν ἠγλαΐσαν | ὄφρα κεν ἔνθα καὶ ἔνθα δόμου πολυδαίδαλον εἶδος, | ὑπορόφου πάτρῃ τῆιδ'ὄνομαστὸν ἔη, | ὃ πρὶν ἀϊκέλειον τελέθον Χαρίδημ[ος ἔ]γειρεν | ἐκ γαίης καμάτοις χρήματα πλῆστα πορῶν. ISAGER 1997, p. 24.

<sup>1518</sup> POULSEN 1997, p. 9.

<sup>1519</sup> Si veda anche ISAGER 1997, p. 24.

<sup>1520</sup> POULSEN 1997, p. 20.

<sup>1521</sup> ISAGER 1997, p. 25 s.

<sup>1522</sup> Il vano (K) mostra una decorazione musiva con motivo a croci maltesi e delimitata da tralci di vite che fuoriescono da un'anfora posta negli angoli. Nell'estremità orientale è ubicata un'ulteriore ambiente, (M). A causa della pianta stretta sembra che possa essere soltanto anche un corridoio. POULSEN 1997, p. 9.

Lungo il lato occidentale di questa zona, quasi al centro del complesso abitativo portato in luce, è stata completata l'indagine del vano (G). Dotato di una planimetria rettangolare e allungata, questo testimonia un pavimento a motivo geometrico incentrato su comportati rettangolari<sup>1523</sup>.

Nella zona a ovest rispetto a quest'ultimo non sono stati trovati ulteriori mosaici ma semplicemente un muro orientato est-ovest e parallelo a quello del perimetro nord che continua oltre verso gli ambienti (N) e (D)<sup>1524</sup>. Secondo Isager quest'ultimo ambiente potrebbe essere stato il peristilio della residenza, come fanno immaginare i due corridoi (a) e (b) che, simili per dimensioni e decorazione, racchiudono (D) e (N) a ovest e a sud, mentre (G), corrispondente ad (a), fiancheggerebbe questo spazio a est<sup>1525</sup>.

Invece, a est in direzione sud sono state individuate almeno altre stanze. Superando due gradini si accede al vano quadrangolare (H) decorato da motivi geometrici e floreali. Successivamente si va per la stanza (J), che conserva soltanto i muri di fondazione più antichi della fase finale di vita della villa<sup>1526</sup>.

Infine, a sud è stata scavata una parte di una stanza forse di grandi dimensioni, (O), caratterizzata da una grande soglia che immette in (G)<sup>1527</sup>. Quest'ambiente conserva il pavimento musivo: al centro una nereide cavalca il dorso di un centauro marino che suona la cetra entro una triplice cornice a motivo geometrico (doppia svastica e meandro), naturalistico (foglie d'acanto alternate a uccelli) e marino (pesci e delfini)<sup>1528</sup>.

#### *La caccia di Enea, Didone e Ascanio come simbolo di virtus nel sepolcro e nella domus*

L'analisi del rilievo frontale del sarcofago di Grottarossa fa emergere come siano state raffigurate due distinte scene che richiamano la caccia di Enea e Didone raccontata da Virgilio ma senza trovare una corrispondenza figurata negli altri esemplari del genere musivo.

Infatti, in questo caso la raffigurazione si focalizza soprattutto su due momenti, l'incontro degli eroi all'esterno del palazzo di Cartagine e la caccia di Ascanio, scandita a sua volta in diversi passaggi. Entrambi appaiono come un qualcosa di differente dalla vera e propria battuta di caccia dei due amanti riprodotta soltanto nel mosaico.

A ciò si deve aggiungere che i pannelli laterali della cassa evocanti forse l'Africa con il Tevere al cospetto di Venere e ancora l'ipotetico Ascanio in qualità di cacciatore contro un cinghiale.

---

<sup>1523</sup> POULSEN 1997, p. 9.

<sup>1524</sup> *IBIDEM*, p. 9.

<sup>1525</sup> *IBIDEM*, p. 20.

<sup>1526</sup> *IBIDEM*, p. 9.

<sup>1527</sup> *IBIDEM*, p. 9.

<sup>1528</sup> *IBIDEM*, pp. 9 s.

Il sarcofago rappresenta, dunque, un *unicum* dal punto di vista figurato suggerendo perciò la possibilità di un preciso messaggio da parte della committenza.

Sebbene la sua decorazione sia incentrata su un eroe maschile, Ascanio, come ha sottolineato Grassinger<sup>1529</sup> nella sua analisi iconologica, non è da interpretarsi come un problema o un impedimento in relazione con il sesso della defunta. Infatti, l'archeologa tedesca invita a soffermarsi semmai sulla posizione centrale del giovane principe troiano e sulla raffigurazione di questi a cavallo nel corso della caccia.

Secondo Grassinger non è stata creata una precisa adesione sulla storia del giovane principe troiano e la bambina, ma un riferimento alle *schönste Hoffnungen* che i genitori auguravano alla loro piccola. Inoltre, la raffigurazione di Ascanio come cavaliere potrebbe aver richiamato alla mente lo *status* sociale della famiglia, forse di rango senatorio o equestre.

Questo forte augurio per la giovinetta inizia forse già dal ruolo marginale o piuttosto dalla posizione iniziale di Enea e Didone nel pannello. Oltre che a permettere una chiara interpretazione dei personaggi e della scena, i due amanti possono alludere ai genitori della piccola defunta.

Infatti, come si ricorderà, la caccia è soltanto lo scenario all'interno del quale s'inserisce l'unione di Enea e Didone favorito da Venere e da Giunone. Tuttavia, ben prima, dopo l'accoglienza cordiale ricevuta dall'eroe troiano da parte della regina di Cartagine, Citerea aveva inviato in Africa il figlio Cupido perché prendesse le fattezze di Ascanio e facesse sorgere nel cuore della donna l'amore per Enea<sup>1530</sup>.

Allora, con questa chiave di lettura Ascanio, in cui si può identificare idealmente la bambina, poteva accennare secondo i committenti e agli occhi degli osservatori, capaci di cogliere il profondo linguaggio allegorico del rilievo, anche all'amore che aveva unito i genitori, committenti del sarcofago.

Inoltre, attraverso l'avvio solitario alla caccia del giovane nel lato principale ma soprattutto forse la lotta del figlio di Enea contro un cervo e poi un cinghiale, nel lato destro, si sarebbe potuto assimilare Ascanio alla defunta. Lo si sarebbe fatto non tanto, chiaramente, per esprimere le sue qualità virili ma piuttosto quelle morali o, più semplicemente, i suoi tratti caratteriali.

Appunto, l'immagine di Ascanio, che avanza su cavallo accompagnato da un servo e affronta forse le prede prima con l'aiuto di un uomo adulto e poi da solo, avrebbe voluto far emergere senza dubbio la forza virile, il coraggio e l'abilità del defunto se riferita a un bambino o a un maschio adulto.

---

<sup>1529</sup> GRASSINGER 1999, p. 98.

<sup>1530</sup> Così, come appare nel secondo pannello del mosaico di Low Ham, Ascanio/Cupido, dopo essere stato condotto da Acate a Cartagine, era presentato a Didone che, mentre l'abbracciava, ne subiva il potere ammaliatore e s'innamorava dell'eroe nel corso del bacchetto in onore dei Troiani.

Tuttavia, come E. Manolaraki<sup>1531</sup> ricorda, la caccia a cavallo<sup>1532</sup>, intrapresa nelle nostre immagini dal giovane principe e dai due amanti, era uno sport di carattere regale che aveva tra i suoi cultori, tra gli altri, Ciro di Persia o Alessandro e nel mito proprio Enea e Didone sono tra i più famosi cacciatori su destriero. In pratica, si trattava di un'attività agonistica all'aperto di origini orientali che a Roma poteva essere intesa come un antico retaggio della *luxuria asiatica*.

In questo senso, allora, nel corso del II sec. a.C., seguendo il commento di C. M. C. Green<sup>1533</sup> alla descrizione della *virtus* di Scipione Emiliano da parte di Polibio<sup>1534</sup>, era considerata una distrazione e una mera fonte di piacere personale e futile per i giovani che si dovevano preparare alla carriera politica del foro, invece, attraverso lo studio della retorica e dell'oratoria. Così, proprio in quel periodo, nell'Urbe sembra introdursi l'idea della caccia come formazione della personalità del giovane aristocratico destinato alle incombenze ufficiali da parte degli Scipioni, criticati per il loro stile di vita privata, lontano dal tradizionale costume romano<sup>1535</sup>.

Eppure, secondo S. L. Tuck, è probabilmente durante la seconda metà del I sec. d.C. che si afferma a Roma il valore della caccia come dimostrazione di valenza fisica e capacità strategiche nell'iconografia ufficiale.

Nel suo studio sulla statua equestre di Domiziano a Miseno e probabilmente raffigurante la caccia dell'imperatore<sup>1536</sup>, Tuck osserva che il dinasta fin da quando era un giovane principe aveva maturato la necessità dei Flavi di distinguersi dagli altri eventuali imperatori. Allora, come titolare del più celebrato *honoris* nell'ambito dello stato, Domiziano illustrò la sua *virtus* secondo i canoni artistici tradizionali<sup>1537</sup>.

Così, nel quadro della sua politica filoellenistica manifesta la sua abilità venatoria forse proprio in associazione alla tradizione regale e in questo modo la sua tenuta sui colli Albani diventava un *paradeisos*. In pratica l'esaltazione della sua *aretè* era da intendersi come il conseguente risultato della pratica della caccia»<sup>1538</sup>.

---

<sup>1531</sup> MANOLARAKI 2012, pp. 183 s.

<sup>1532</sup> Eppure C. Badel osserva che in realtà le fonti antiche non avvallano esplicitamente l'idea di una caccia intrapresa dai Romani di alto rango sociale a cavallo in età imperiale. Anzi, si dovrebbe pensare che montare un cavallo o andare a piedi dipendesse dalle occasioni e dagli animali da cacciare. BADEL 2009, p. 42.

<sup>1533</sup> GREEN 1996, pp. 244 ss.

<sup>1534</sup> POL. 31, 29, 1-12.

<sup>1535</sup> GREEN 1996, pp. 250 s.

<sup>1536</sup> TUCK 2005, pp. 222 ss.

<sup>1537</sup> *IBIDEM*, p. 244.

<sup>1538</sup> *IBIDEM* 2005, p. 243.

Tuttavia, secondo Manolaraki, nel *Panegiricus* Plinio il giovane<sup>1539</sup> descrive la caccia di Traiano in modo diverso. L'imperatore intento nello sport venatorio nel corso dell'*otium* è assimilato ai cacciatori sposi o figli di divinità e pratica la caccia secondo maniere e intenti del tutto differenti rispetto Nerone o Domiziano, promotori di spettacoli e battute di caccia in contesti artificiosi inutilmente violenti e cruenti<sup>1540</sup>.

Infatti, Traiano si distingue per andare a piedi da solo nella campagna simile a un giovane all'avventura o impegnato nella caccia di sussistenza. La sua condotta interiore è colorita dalla *pietas* verso il mondo animale.

Tralasciando l'aspetto preparatorio alla guerra dell'attività venatoria nel senso di formazione fisica e tattica del soldato<sup>1541</sup>, sostenuto da Dione di Prusa<sup>1542</sup> e Senofonte<sup>1543</sup>, Plinio ne teorizza, dunque, i vantaggi spirituali e fa emergere l'*humanitas* di Traiano.

Immerso in un paesaggio idillico-sacrale, il contegno e la solitudine elevano Traiano al rango di eroe del mito classico così da dare l'esempio di vita e condotta morale attraverso un *otium* ristoratore del corpo e dello spirito e, perciò, veramente meritevole di essere vissuto<sup>1544</sup>.

Tuck<sup>1545</sup> ricorda che è stato sotto Adriano che la caccia, esercitata in privato, assurge a metafora del valore dell'imperatore impegnato a garantire l'ordine e la pace dell'Impero. Ne sono un esempio i tondi adriani affissi sull'arco di Costantino o alcuni medaglioni (129-137 d.C.) con l'iscrizione *Virtuti Augusti* che mostrano Adriano intento nella caccia nell'ambito ufficiale. In pratica, il messaggio sotteso in queste raffigurazioni estendeva in modo esplicito il coraggio militare anche alla pratica cinegetica e, in questo senso, sarà accolto anche dagli imperatori successivi fino a Costantino e troverà diffusione anche nella sfera privata<sup>1546</sup>.

---

<sup>1539</sup> PLIN., *Pan.* 81, 1-2.

<sup>1540</sup> MANOLARAKI 2012, pp. 177 ss. e 186.

<sup>1541</sup> Si ricordi, per esempio, la produzione vascolare attica del VI-V sec. a.C. mostra scene di caccia strettamente associate, poi, anche ad altre di carattere bellico come omoerotico, simposiaco e dionisiaco volendo proporre i migliori principi e stili di vita per un aristocratico o un cittadino della *poleis*. La caccia costituiva un rito di passaggio all'età adulta del giovane ch'è guidato nella sua crescita fisica, morale e intellettuale dall'adulto. Si veda il dettagliato resoconto con la relativa esemplificazione e le dovute spiegazione J. M. BARRINGER, *The Hunt in Ancient Greece*, Baltimore 2001, pp. 10 ss.

<sup>1542</sup> D., *Chr.* 3, 1, 33-38.

<sup>1543</sup> X., *Cyn.* 13, 15-16.

<sup>1544</sup> MANOLARAKI 2012, pp. 189 s.

<sup>1545</sup> TUCK 2005, pp. 236 ss.

<sup>1546</sup> Si veda anche BADEL 2009, pp. 44 ss. dove la questione della caccia come dimostrazione di *virtus* nel mondo romano è affrontata in modo critico. In più P. LE ROUX, *L'empereur romain et la chasse*, in J. TRINQUIER, C. VENDRIES (edd.), *Chasses antiques. Pratiques et représentations dans le monde gréco-*

Allora, anche di fronte alla presenza di una divinità montana che, identificata in via ipotetica da Bordanache Battaglia in Silvano<sup>1547</sup>, che assiste dall'alto alla battuta e di un sacello nello sfondo della scena del terzo segmento del lato anteriore, si potrebbe pensare che il rilievo con la figura del giovane Ascanio pronto e coraggioso nella caccia abbia voluto sottintendere quali virtù interiori nutrivano l'animo della bambina secondo i suoi cari.

Poi, forse attraverso la riproposizione del principe troiano prima contro cervo e nel lato destro contro un cinghiale, al pari di altri eroi greci cacciatori, si sarebbe potuto mettere in risalto in chiave simbolica la forza fisica e l'abilità della giovane defunta per evocarne la vittoria sulla morte<sup>1548</sup>.

In questo modo la madre e il padre la piangono e la ricordano ora fiera e eroica di fronte al suo male che l'ha strappata precocemente a loro, trovando forse una qualche forma di consolazione nella convinzione del successo finale della loro figlia<sup>1549</sup>.

E a intravedervi la lacerante separazione dalla loro bambina sembra indurre, almeno in parte, anche il fregio del coperchio<sup>1550</sup>.

Infatti, al di là dei trofei di caccia dei due lati minori, quello anteriore presenta un'altra grande scena di caccia tripartita. Ai lati si vedono alcuni cacciatori lottare contro le fiere, mentre al centro, in corrispondenza con la figura di Ascanio equestre, si coglie la missione di quella battuta: il ratto di un cucciolo che una leonessa cerca di impedire azzannando un uomo alla testa di fronte alla tana dove sono altri piccoli.

Allora, il coperchio parla manifestamente del dolore dei genitori della defunta che hanno lottato anche loro per salvarla dal male che alla fine l'aveva strappata dalle loro braccia. Può darsi che si tratti soltanto di un caso, ma in relazione a quest'eventuale interpretazione è curioso osservare che la direzione della corsa del cavaliere che rapisce il cucciolo di pantera è contraria non solo a quello dei suoi due compartimenti laterali, ma soprattutto al movimento del fregio del sarcofago.

---

romain (III<sup>e</sup> s. av.-IV<sup>e</sup> s. apr. J.-C.), Actes du colloque international de Rennes (Université Rennes II, 2007), Rennes 2009, pp. 23-35. Inoltre, si tenga presente i saggi su Adriano e la caccia nel II sec. d.C. in W. MARTINI (ed.), *Die Jagd der Eliten in der Erinnerungskulturen von der Antike bis in die Frühe Neuzeit*, (*Formen der Erinnerung*, Band 3), Göttingen 2000.

<sup>1547</sup> BORDANACHE BATTAGLIA 1983, p. 108.

<sup>1548</sup> ZANKER 2002, pp. 164 s.

<sup>1549</sup> *IBIDEM*, p. 166.

<sup>1550</sup> Precoce testimonianza della caccia al leone più frequente nei decenni successivi nei sarcofagi romani. F. BARATTE, *La chasse dans l'iconographie des sarcophages. Signe social ou valeur funéraire ?*, in J. TRINQUIER, C. VENDRIES (edd.), *Chasses antiques. Pratiques et représentations dans le monde gréco-romain (III<sup>e</sup> s. av.-IV<sup>e</sup> s. apr. J.-C.)*, Actes du colloque international de Rennes (Université Rennes II, 2007), Rennes 2009, p. 53.

Il tipo d'analisi che pone in evidenza il valore morale della caccia per il *vir romanus*, promosso a Roma dagli Scipioni per primi, ci porta a ricordare l'ipotesi di U. Scamuzzi secondo cui la giovane sarebbe appartenuta alla *gens Cornelia* o di un suo ramo<sup>1551</sup>.

La tesi di Scamuzzi verte principalmente sui due argomenti, il *thymius* d'oro (figg. 205 a-b) con la raffigurazione della Vittoria alata con corona portata dalla mummia nel mignolo sinistro e l'imbalsamazione.

Infatti, l'anello sarebbe da ritenersi «*un signum esclusivo e caratteristico della famiglia degli Scipioni*». Oltre che in altri esemplari, questo particolare attributo così decorato trova due importanti confronti nel novero di quella *gens*: l'*ungulus* con la stessa immagine vicino allo scheletro di L. Cornelio Scipione Barbato nell'ipogeo degli Scipioni a Roma, simbolo dei trionfi militari, e una sarda di L. Corniulus L. f., forse dell'età sillana, con l'iscrizione *caput viti barbati, prope Victoriola dextra elata coronam capiti impositura*<sup>1552</sup>.

In pratica, l'anello della bambina rappresenterebbe l'ossequio all'uso secolare di quell'immagine da parte della sua *gens* di appartenenza. Il monile sarebbe stato il dono dei genitori in occasione di un *dies natalis* oppure sarebbe appartenuto al padre che, fattolo rimpicciolire (come prova la deformazione rettangolare di una parte della circonferenza) al momento dell'inumazione, lo lasciava alla sua amata bambina per l'eternità come segno affettuoso e di legame filiale e gentilizio<sup>1553</sup>.

Invece, a riguardo dell'imbalsamazione Scamuzzi collega questa pratica con l'esclusivo privilegio dei *Cornelii* di poter inumare i propri defunti.

Forse in seguito alla sua morte in Egitto, dove i genitori avevano cercato di guarire i suoi mali polmonari con un soggiorno in quelle terre rinomate per il clima favorevole e i centri di cura come

---

<sup>1551</sup> O. Castellani, che aveva pubblicato il suo studio nel 1964 come Scamuzzi, ha ipotizzato invece l'appartenenza della defunta, morta in Egitto e lì imbalsamata, a un'importante e agiata famiglia, forse di origini orientali e trasferitasi a Roma. Inoltre, Castellani riteneva giusto attribuire al generale romano Avidio Cassio in base alla sua interpretazione allegorica del fregio del sarcofago e del coperchio. Quest'ultimo in particolare, decorato con la scena di caccia e rapimento di cuccioli di leone, alluderebbe alla fuga di Enea. CASTELLANI 1964, pp. 140 e 142. Tuttavia, al di là di quest'ultima affermazione che risulta improbabile, visti il tema della scena e la popolarità delle raffigurazioni venatorie, si deve ricordare che Castellani parte dell'assunto che il sarcofago è stato ritrovato nelle fondamenta del mausoleo del generale Avidio Cassio. *IBIDEM*, p. 138. Come ricostruito in precedenza, quest'affermazione è priva di fondamenta.

<sup>1552</sup> SCAMUZZI 1964, pp. 269 ss.

<sup>1553</sup> *IBIDEM*, pp. 272 ss.

Alessandria, la bambina fu imbalsamata secondo il rituale egizio<sup>1554</sup> proprio in accordo con quella vetusta concessione alla sua *gens*<sup>1555</sup>.

Allora, si sarebbe di fronte alla tentazione di affermare che la raffigurazione del sarcofago con la leggenda di Enea in Africa che, com'è già detto in precedenza, era stata considerata come premonitrice dei futuri funesti eventi, primo tra tutti la guerra tra Roma e Cartagine per il controllo del Mediterraneo e dei suoi traffici commerciali, era un'allusione a uno dei fatti più importanti della storia non soltanto di Roma ma altresì della famiglia della defunta stessa.

Infatti, com'è noto, risale a quel tempo la prima evocazione romana dell'arrivo e del mito di Enea a Cartagine presso la regina Didone per opera di Gn. Nevio<sup>1556</sup>. Negli anni della seconda guerra punica (210-202 a.C.) il poeta di Atella nel *Bellum poenicum*, il primo poema in lingua latina con un argomento romano, celebra la precedente vittoria dei Romani sui Cartaginesi nella prima guerra punica (264-241 a.C.), cui egli stesso aveva contribuito, per incoraggiare i suoi connazionali a trovare di nuovo il coraggio e la fiducia necessari per la salvezza e il trionfo di Roma.

In quest'ottica Nevio aveva dedicato una parte del poema all'*archeologia* di Roma e Cartagine e aveva trattato, tra i miti di fondazione delle due città, anche le vicende di Enea e dei Troiani in Africa come motivo eziologico della rivalità tra le due sponde del Mediterraneo. In base ai pochi frammenti dell'opera a noi pervenuti la causa principale potrebbe risalire forse all'amore non corrisposto del capostipite dei Romani per Didone, regina di Cartagine<sup>1557</sup>.

Tra i grandi interpreti romani di quelle guerre è facile ricordare i *Cornelii* e, primi tra tutti loro, Publio Cornelio Scipione Africano, il vincitore di Zama Naraggara (202 a.C.), oppure Publio Cornelio Scipione Emiliano, il distruttore di Cartagine<sup>1558</sup> (146 a.C.).

Tuttavia, esistono alcune obiezioni avanzate da G. Bordenache Battaglia e le puntualizzazioni di L. Chioffi relative agli argomenti di Scamuzzi sull'anello e sull'imbalsamazione della piccola defunta.

---

<sup>1554</sup> In realtà, secondo CHIOFFI 1998, p. 48, non sembra che sia stato rispettato precisamente quanto raccontato da Erodoto (HDT. 2, 86-90) a riguardo di questa pratica egiziana. Infatti, il corpo non è stato disidratato con la salatura, ma ricoperto da resine e mirra e avvolto poi in tessuti profumati. Ulteriori informazione sul rito attestato a Roma. *IBIDEM*, pp. 21 ss. Inoltre gli esami clinici hanno evidenziato che gli organi interni non sono stati asportati ed è stata diagnosticata una pleurite fibrinosa bilaterale. BEDINI, CATALANO, RAPINESI 1998, p. 284.

<sup>1555</sup> SCAMUZZI 1964, pp. 275 ss.

<sup>1556</sup> LA PENNA 1985, pp. 52 s.

<sup>1557</sup> Inoltre, in età augustea, l'episodio poteva essere reinterpretato pensando all'amore di Antonio per Cleopatra e la contrapposizione tra Roma ed Egitto. LA PENNA 1985, pp. 52 ss.

<sup>1558</sup> Si ricordi poi la nuova fondazione come colonia romana da parte di Augusto. *IBIDEM*, p. 54.



Innanzitutto, Bordenache Battaglia giudica le ipotesi di Scamuzzi relative all'anello insolite e dubbie<sup>1559</sup> e che esulano dalla ricerca scientifica<sup>1560</sup>.

Sostiene allora che l'anello non mostra, innanzitutto, nessuna deformazione per adattarlo al mignolo della bambina, come era stato sostenuto dallo studioso che immaginava l'originaria appartenenza al padre<sup>1561</sup>. La sua forma ovale e la parte superiore rettangolare lo inserisce tra gli esemplari romani a castione battuto nello spessore della verga diffusi a partire dalla seconda metà del II sec. d.C. Inoltre, sebbene sia troppo grande per una bambina dall'età ipotizzata (7-8 anni), non può essere attribuito originariamente a un adulto, giacché avrebbe dovuto avere un diametro ancora più ampio<sup>1562</sup>.

Inoltre, per Bordenache Battaglia nulla autorizza a porre in relazione l'iconografia della Vittoria alata porgente una corona con la *gens Cornelia*. Infatti, la Vittoria aveva conosciuto una vasta popolarità nell'arte classica così da non poter essere ritenuta un'immagine esclusiva. In questo caso specifico è verosimile che sia stata caricata del semplice significato benaugurale, di vittoria sulla morte<sup>1563</sup>.

Infatti, è nel corso del I sec. a.C. che a Roma l'iconografia diventa uno strumento di promozione personale da parte dei condottieri romani attraverso la numismatica, statue e altri monumenti raggiungendo il culmine con Cesare e, soprattutto, Ottaviano Augusto<sup>1564</sup>.

Dopo la vittoria di Azio la Vittoria su globo terrestre e con una corona nella mano destra era diventata un chiaro simbolo del successo personale del giovane *leader* politico che intendeva in questo modo esaltare il suo valore militare, il suo carisma e l'avvento dell'età della pace a Roma e nel mondo intero<sup>1565</sup>.

---

<sup>1559</sup> BORDENACHE BATTAGLIA 1983, p. 111.

<sup>1560</sup> *IBIDEM*, p. 113.

<sup>1561</sup> SCAMUZZI 1964, p. 269.

<sup>1562</sup> BORDENACHE BATTAGLIA 1983, pp. 111 e 113-114.

<sup>1563</sup> *IBIDEM*, p. 113. Si noti, però, che la risposta di Bordenache Battaglia si limita a constatare la diffusione del motivo della Vittoria nell'arte greco-romana. Afferma che «È inutile accennare alla simbologia in un arco di tempo e in una serie di monumenti così vasta» e aggiunge che «sarebbe imbarazzante fare una lista, sia limitata a gemme ed anelli, intagliati o lavorati a sbalzo». Tuttavia, non porge al lettore neanche un minimo riferimento bibliografico. *IBIDEM*, p. 113.

<sup>1564</sup> R. VOLLKOMMER, s.v. *Victoria*, in *LIMC VIII*, 1997, pp. 237-268.

<sup>1565</sup> ZANKER 1989, p. 71.

Come le altre immagini evocanti il *princeps* e la vittoria su Cleopatra e Antonio, assunta al livello del mito, l'iconografia della dea alata si diffonde velocemente nell'arte ufficiale e privata grazie alla semplicità e all'immediatezza del messaggio che trasmette<sup>1566</sup>.

Così, presso la casa e il sepolcro, dopo aver significato inizialmente forse una possibile affermazione di lealismo alla politica imperiale, appare spogliata del valore politico e intrisa verosimilmente di nuovi e personali significati, talvolta specifici ma altre più generici, dalla committenza privata<sup>1567</sup>.

Allora, sebbene la Vittoria alata con corona non decori un parte del monumento e sia proposta da sola in un elemento del corredo della defunta di Grottarossa, se la sua iconografia ha seguito la tendenza dell'uso delle iconografie augustee, potrebbe rientrare in questo quadro del riutilizzo privato delle immagini ufficiali e avrebbe potuto affermare l'augurio o la speranza di serenità da parte dei suoi genitori e familiari.

Inoltre, di recente L. Chioffi ha osservato alcuni elementi particolarmente interessanti relativi al contesto funerario, al rituale di imbalsamazione e all'area del ritrovamento.

Infatti, sottolinea in primo luogo che sia la pratica dell'imbalsamazione sia la profonda fossa ben allestita per accogliere il sarcofago denotano la precisa volontà di salvaguardare allo stesso tempo il prezioso cassone e il corpo della bambina<sup>1568</sup>.

Chioffi rileva poi che quel monumento funebre sorgesse vicino a un contesto abitativo costituito da ville suburbane talvolta abbinate a sepolcri. In più, ritiene verosimilmente che le residenze e i monumenti funebri si trovassero all'interno di proprietà gentilizie dell'area chiamata con il toponimo moderno *Volusia* che, secondo D. Manacorda<sup>1569</sup>, è da porsi in relazione con la residenza dei *Volusii Saturnini* in questi luoghi<sup>1570</sup>.

La studiosa ricorda che un sacerdote di Iside Capitolina di nome Cesario, vissuto nel I sec. d.C., apparteneva a quest'importante famiglia e che in una zona limitrofa alla *Volusia*<sup>1571</sup> esisteva un edificio di culto egizio, attestato da una statua di Bes e di un'offerente dell'età medio imperiale<sup>1572</sup>.

---

<sup>1566</sup> ZANKER 1989, pp. 88 ss.

<sup>1567</sup> *IBIDEM*, pp. 282 ss. e 290 ss.

<sup>1568</sup> CHIOFFI 1998, pp. 48 s.

<sup>1569</sup> *Supra*, nota 1484.

<sup>1570</sup> CHIOFFI 1998, p. 50.

<sup>1571</sup> Nel suo catalogo di defunti mummificati e imbalsamati ritrovati nel territorio di Roma e dell'Impero, L. Chioffi menziona la testimonianza di P. Ligorio secondo cui in questa area urbana erano state ritrovate ulteriori due mummie. *IBIDEM*, pp. 50-53, nn° 11-12.

<sup>1572</sup> *IBIDEM*, p. 50.

Ecco, in base a queste brevi chiarimenti materiali e topografici di Bordenache Battaglia e Chioffi si può ridimensionare l'ipotesi di Scamuzzi e ritenere soltanto casuale e suggestiva la sequenza di elementi iconografici e non (la Vittoria alata con corona, l'imbalsamazione e il mito di Enea in Africa declinato in favore di Ascanio) riferibili a una forte coerenza programmatica dipesa dalla storia familiare dei committenti così da far ipotizzare l'appartenenza della bambina defunta e del suo sarcofago ai *Cornelii Scipioni*.

Inoltre, collocando cronologicamente l'inumazione della bambina nel II sec. d.C. non si può non notare l'attestazione crescente del rito da quel secolo in poi.

Lo studio di Chioffi su mummie e imbalsamati dimostra l'uso «*la diffusione in ambienti romani, o romanizzati, di una pratica funebre straniera ma non estranea alla cultura espressa da quest'ultima*». In particolare, su un totale di 50 casi di defunti mummificati o imbalsamati noti la metà è di sicuro di sesso femminile e probabilmente una gran parte è da ritenersi di età infantile o giovane<sup>1573</sup>.

L'usanza di conservare il corpo del defunto attraverso le pratiche della mummificazione e dell'imbalsamazione ha la sua fase più intensa proprio nel II secolo d.C., cioè dopo l'annessione dell'Egitto e dei territori del Medio Oriente tra la fine del I sec. a.C. e la seconda metà del I sec. d.C. D'allora si erano diffuse con maggiore vitalità nuove teorie filosofiche e religiose che investirono la vita e la sensibilità di vasti e diversi settori della popolazione. Tra quelle nuove idee doveva esserci anche la conservazione del corpo del defunto e la diffusione di culti egizi nella città di Roma<sup>1574</sup>.

Tuttavia, M. Paoletti, autore di un breve compendio sui riti funerari romani, ha osservato che il crescente uso dell'inumazione del cadavere, in luogo dell'incinerazione dagli inizi del II sec. a Roma, ha conosciuto finora spiegazioni piuttosto «*varie e differenziate*». C'è chi sostiene l'interesse di liberti di origini straniere per culti e filosofie orientali, prima fra tutte quella pitagorica, altri sono a favore dell'influenza augustea sui committenti nella creazione di tombe e sarcofagi decorati secondo il linguaggio artistico avviato sotto il Principato<sup>1575</sup>. Perciò Paoletti sottolinea che queste osservazioni non sono sempre valide giacché sembrano specifiche dei sarcofagi analizzati nei diversi studi<sup>1576</sup>.

Secondo lo studioso italiano il rito funerario a cui è stata sottoposta la bambina di Grottarossa è un esempio emblematico di questa problematicità interpretativa. Per l'appunto, il fatto che la defunta sia stata imbalsamata con resine odorose e poi avvolta in tessuti profumati, oltre che a

---

<sup>1573</sup> CHIOFFI 1998, pp. 25 s.

<sup>1574</sup> *IBIDEM*, pp. 30 ss.

<sup>1575</sup> PAOLETTI 1992, pp. 274 s.

<sup>1576</sup> *IBIDEM*, p. 275.

essere accompagnata da un pregiato corredo, è un segno del particolare significato che aveva assunto farsi seppellire all'interno di un sarcofago da parte di un romano<sup>1577</sup>.

Tuttavia, per quanto appare dall'analisi del fregio principale del sarcofago sembra di poter ammettere forse entrambe le posizioni degli studi sul mutamento di rito funerario notate dallo stesso Paoletti.

In pratica, la raffigurazione della caccia di Enea e Didone incentrata sul giovane Ascanio potrebbe tradire, da un lato, i valori più alti dell'aristocrazia romana attraverso uno sport sublimato nell'*epos* nazionale e, dall'altro, il simbolismo religioso in riferimento alla defunta e alla morte, espresso anche attraverso la decorazione del coperchio con la scena del ratto di un cucciolo di leone.

In assenza di elementi più chiari e sicuri non è possibile dire se al posto dei *Cornelii* si possa ipotizzare i *Volusii Saturnini* o un'altra importante *gens romana* come famiglia per l'appartenenza della defunta e committenti del sarcofago. Malgrado ciò sembra che l'arca presenti un raro esempio di raffigurazione del mito di Roma e che sia stata commissionata da personaggi di alto rango vissuti a Roma tra la prima e la seconda metà del II sec.<sup>1578</sup>.

Inoltre, è verosimile che questi frequentassero ambienti filosofici e religiosi di matrice orientale e avessero coscienza del soggetto del rilievo apposto sui lati del sarcofago della loro piccola e del valore iconologico del tema della caccia.

Per questi motivi, al di là delle possibili chiavi di lettura, il fregio con il giovane principe troiano che avanza da solo, intraprendente e fiducioso nelle proprie capacità fisiche e mezzi intellettuali, voleva riecheggiare l'indole della stessa bambina che aveva affrontato serena, salda e spensierata la sua malattia che la strappò prematuramente per sempre dai suoi genitori. O forse è meglio dire che così i genitori preferivano ricordarla e immaginarla ormai distante da loro, coraggiosa, forte e vittoriosa nella sua dimensione ultraterrena.

Tuttavia, se si preferisse non accogliere l'interpretazione del giovane che colpisce il cervo e del cavaliere contro il cinghiale ancora una volta in Ascanio, limitando la presenza del giovane

---

<sup>1577</sup> PAOLETTI 1992, p. 277.

<sup>1578</sup> Su base stilistico-antiquaria (stilemi di matrice ellenistica) il fregio è datato all'età tardo adrianea-proto antoniniana da B. Andreae, da M. Sapelli invece all'età adrianea, mentre G. Bordanche Battaglia l'inserisce in piena età antonina (uso del trapano, espressività patetica dei volti che assomigliano a Faustina Minore e Marco Aurelio nei casi di Didone ed Enea). A questa età è ricondotta anche la bambola (fig. 204) del corredo in base alla pettinatura simile a quella dei primi ritratti di Faustina Minore. BORDANCHE BATTAGLIA 1983, pp. 105, 109 s. e 115 s. Questa datazione accolta in BEDINI, CATALANO, RAPINESI 1998, p. 284; CHIOFFI 1998, p. 49; GRASSINGER 1999, p. 92; TREGLIA 2013 a, p. 492; TREGLIA 2013 b, p. 360.

all'inizio e al centro della fronte del sarcofago, ciò potrebbe comportare una diversa lettura del messaggio iconografico.

A tal fine sembra interessante lo studio di B. Tripodi a riguardo del fregio pittorico della tomba II reale di Vergina<sup>1579</sup> (fig. 206). Infatti, qui si ammirano tre distinte catture di animali all'interno di un'unica battuta di caccia da parte di personaggi della casa reale macedone: a destra, la più cospicua e ardimentosa, quella di un leone, al centro sulla sinistra di un cinghiale e, infine, nell'estremità sinistra, di un cervo.

Tripodi sostiene che la caccia reale a un leone, una scena dal forte significato celebrativo del re defunto (Filippo III) in qualità di re-cacciatore e della sua particolare autorità, avrebbe alluso secondo gli intenti di Cassandro, che sovrintese alla sepoltura del monarca morto ed era il tutore di Alessandro IV, figlio del Grande macedone, alla legittima successione di questi al trono<sup>1580</sup>.

Esattamente, riconosciuto Filippo III nel cavaliere barbato che affronta il leone, al centro della raffigurazione si staglia un altro cavaliere dal giovane aspetto. Questi si dirige con la lancia in alto da sinistra verso lo scontro più cruento lasciandosi alle spalle la cattura del cervo e soprattutto del cinghiale. Secondo Tripodi in questo giovane è da riconoscervi l'erede macedone che si lancia verso il potere dopo aver superato i riti di passaggio generazionale previsti nell'ambito macedone rappresentati dai due animali già feriti a morte. Così, la caccia al cinghiale, affrontata per ultima, sembra delinearci come la prova finale della dimostrazione del valore e del coraggio necessari da parte dei giovani per l'accesso al rango di uomo adulto e, nello specifico, al trono con i suoi doveri dal monarca<sup>1581</sup>.

Allora, *mutatis mutandis*, la scena dell'abbattimento del cervo e della caccia del cinghiale nel nostro sarcofago potrebbe evocare quei passaggi della vita di un uomo che la piccola defunta, identificata idealmente nel giovane principe troiano, non ha potuto vivere e superare a causa della prematura morte. Facendole impersonare Ascanio su cavallo al centro, si voleva significare che la bambina ha potuto avviarsi soltanto verso la caccia però senza parteciparvi a differenza di quegli altri adolescenti che si avventano sul cervo e poi sul cinghiale.

Grazie alla sua precisa e chiara contestualizzazione e alla conoscenza del suo committente, l'interpretazione del mosaico realizzato nel braccio nord della *porticus triplex* nel cuore della villa di Erode Attico a Eva sembra forse più facile e priva di elementi arbitrari.

Secondo D. Stephanou «*da die Jagd von jeher als standesgemäße Beschäftigung der Aristokratie galt, verwies das Jagdbild mit Aeneas und Dido nicht nur auf die virtus, sondern auch auf die hohe*

---

<sup>1579</sup> TRIPODI 1998.

<sup>1580</sup> *IBIDEM*, pp. 106 s.

<sup>1581</sup> *IBIDEM*, pp. 105 s.

*soziale Position des prominenten Villeninhabers. Dem Bild kam also in erster Linie eine Funktion als Statussymbol zu»<sup>1582</sup>.*

A questa dimostrazione dell'alta condizione sociale del proprietario della casa partecipano gli altri due soggetti raffigurati immediatamente al nostro.

In primo luogo, Menelao che recupera il corpo esanime di Patroclo, eccezionale riproduzione musiva del celebre gruppo scultoreo. Poi si susseguono le personificazioni della *Ktiseis* e dell'*Apolausis*, che secondo Th. e G. Spyropoulos alluderebbero al sapere e alle dottrine filosofiche dell'Ellenismo<sup>1583</sup>, mentre per Stephanou sono un richiamo alla grande disponibilità economica di Erode e alle fondazioni o costruzioni di monumenti promosse da questi<sup>1584</sup>. Verso est, dopo la caccia di Enea e Didone al centro, è riprodotta la pigiatura dell'uva da parte di alcuni eroti.

Nel tramezzo orientale sono ritratti il busto di Medusa assieme altre personificazioni delle Muse (o delle Ore), di fiumi, come l'Acheloo<sup>1585</sup>, di monti, l'Elicona<sup>1586</sup>, e di fonti, l'Aretusa<sup>1587</sup> come esaltazione della formazione e vasta conoscenza classica di Erode<sup>1588</sup>.

Infine, nel lato meridionale era stata allestita una grandiosa e vasta esposizione delle fatiche di Ercole cui si aggiunge, a *pendant* con il «Pasquino» musivo dell'altra parte, un'altra unica raffigurazione musiva, Achille che raccoglie il corpo di Pentesilea.

In questo modo, secondo Stephanou<sup>1589</sup>, attraverso il programma musivo della *porticus triplex* il visitatore aveva un'esplicita manifestazione dello *status* sociale, dell'agiatezza economica e dell'elevata erudizione del celebre padrone di casa.

Non si può non accogliere, allora, la generale interpretazione di Stefanou ma forse si può immaginare una particolare disposizione intellettuale di Erode Attico nella scelta di un soggetto così diverso da quelli limitrofi come appare la caccia di Enea e Didone. Infatti, oltre che essere stato animato da un gusto simile a quello degli altri grandi proprietari terrieri, potrebbe aver condiviso lo spirito arguto manifestato da Plinio il giovane in una *Epistola* a Tacito.

Infatti, secondo E. Manolaraki<sup>1590</sup> nella presentazione della caccia come attività che idealizza la figura di Traiano nel *Panegirico* pliniano si può rintracciare la passione del poeta per quello sport.

---

<sup>1582</sup> STEPHANOU 2006, p. 19.

<sup>1583</sup> SPYROPOULOS, SPYROPOULOS 2003, p. 53.

<sup>1584</sup> STEPHANOU 2006, p. 19.

<sup>1585</sup> H. P. ISLER, s.v. *Acheloo*, in *LIMC* I, 1981, pp. 12-36.

<sup>1586</sup> O. PALAGIA, s.v. *Helikon I*, in *LIMC* IV, 1988, pp. 572-573.

<sup>1587</sup> H. A. CAHN, s.v. *Arethousa*, in *LIMC* II, 1984, pp. 582-584.

<sup>1588</sup> STEPHANOU 2006, p. 19.

<sup>1589</sup> *IBIDEM*, p. 19.

<sup>1590</sup> MANOLARAKI 2012, p. 193.

Praticato nella sua tenuta in Toscana, Plinio lo vive, però, come un esercizio intellettuale utile per lo studio e il bel scrivere<sup>1591</sup>.

In una serie di missive indirizzate ad amici il poeta domanda cosa facciano, se caccino, vadano a pesca o studino oppure tutte e tre le cose assieme allo stesso tempo<sup>1592</sup>. Spiega talvolta che è troppo impegnato nella caccia<sup>1593</sup> e che nell'arte venatoria sente temprati il corpo grazie allo sport e la mente grazie alla concentrazione mentale necessario nello svolgimento di questo stesso<sup>1594</sup>. Così, non sa dire quale delle due attività, inseguire animali o scrivere un componimento, sia più impegnativo per lui<sup>1595</sup>. E capita che nelle battute tenga con sé lo stilo e le tavolette nel caso in cui non riesca a catturare nessuna preda da portare a casa<sup>1596</sup>.

Questo suo «*multitasking*» da praticare in campagna nel tempo dell'*otium*, come lo definisce Manolaraki<sup>1597</sup>, è consigliato da Plinio a Tacito sottolineandone i vantaggi: il silenzio indispensabile per la caccia è uno stimolo positivo per la riflessione<sup>1598</sup>. Le battute venatorie da lui intraprese sono più meditative e meno fisiche, giacché non si impegnava tanto a uccidere le prede ma piuttosto all'esercizio letterario favorito dalla solitudine nella natura<sup>1599</sup>.

Allora, il parallelo tra caccia ed esercizio intellettuale e poetico proposto coscientemente da Plinio ed evidenziato da Manolaraki si attaglia verosimilmente anche al retore Erode Attico.

E, s'è così, la caccia di Enea e Didone nel pavimento della *porticus* nel centro della residenza rurale di Eva, oltre che essere una citazione letteraria del mito romano e un tema consono per il contesto abitativo distante dalla realtà urbana, si presta a essere letta come un invito a godere del tempo libero all'aperto con attività meritevoli.

In fondo, la caccia dei due eroi è la cornice finale o lo sfondo nel quale s'inserisce l'apice della loro parabola amorosa. È il pretesto con cui Giunone, grazie all'avvallo di Venere, può far

---

<sup>1591</sup> Manolaraki ricordo che la metafora della caccia per l'attività intellettuale risale già a Platone (per esempio, PL., *Grg.* 489b 490a; *Lys.* 218c; *Leg.* 654e; *Prm.* 128c; *Resp.* 432 b) e ch'era stata adottata dal filosofo stoico Crisippo (S.E., *M.* 2, 271-275; *P.* 1, 69-70) e nella *Rhetorica ad Herennium* (RHET. HER. 4, 48). *IBIDEM*, pp. 192 s.

<sup>1592</sup> PLIN., *Ep.* 2, 8, 1.

<sup>1593</sup> PLIN., *Ep.* 9, 16.

<sup>1594</sup> PLIN., *Ep.* 5, 6, 46.

<sup>1595</sup> PLIN., *Ep.* 5, 18, 2.

<sup>1596</sup> PLIN., *Ep.* 1, 6; 9, 36, 6.

<sup>1597</sup> MANOLARAKI 2012, p. 192.

<sup>1598</sup> PLIN., *Ep.* 1, 6, 1-2.

<sup>1599</sup> MANOLARAKI 2012, p. 192.

congiungere la sua protetta con l'eroe troiano pensando di impedire in questo modo il realizzarsi dei disegni di Citerea.

È però ugualmente l'episodio virgiliano che rappresenta bene la sospensione dagli incarichi che spettano a Enea e a Didone come capipopolo. Infatti, fino al loro primo incontro sono descritti nelle loro occupazioni di guida: Enea, preso dai tormenti notturni, aveva deciso di esplorare i luoghi sconosciuti dov'era approdato con le navi troiane dopo una tempesta<sup>1600</sup>; Didone dispone ordini al suo popolo nella fondazione di quartieri e templi e, allo stesso tempo, emana leggi e accoglie i Troiani separati dagli altri loro compagni<sup>1601</sup>.

Dall'accoglienza di Enea celebrata con un banchetto in suo onore, nel quale oltre che ad apprendere la fine di Troia sboccia l'amore della regina per lui, i due eroi sono come sospesi quasi in una nuova dimensione, i fili delle loro storie precedenti s'interrompono e s'intrecciano in un nuovo passeggero corso comune, cioè fino a quando Enea non è richiamato dagli dei ai doveri e alla sua missione.

Nella sua villa di Eva Erode Attico avrà colto l'occasione di avere momenti di pace e di svago, tra i quali forse anche la caccia, che gli avranno giovato al fisico, allo spirito e alla mente.

La visione di questo mosaico nel passaggio per il braccio settentrionale del triplice portico avrà fatto sorgere, oltre che il richiamo dei versi dell'*Eneide*, il desiderio di uscire di casa e d'andare all'avventura come i due eroi alla caccia di fiere ma anche di sfruttare il lungo passeggiatoio della *porticus triplex* per riflettere, ricercare e ponderare il miglior lessico per le sue lezioni di retorica, come Plinio suggerisce e il retore avrà proposto magari ai suoi allievi.

Inoltre, sembra che il braccio settentrionale della *porticus* proponga una serie di antitesi iconografiche, la *Ktisis* (la «fondazione»), l'*Apolausis* (il «piacere»), la caccia di Enea e Didone e la pigiatura dell'uva da parte di Eroti alle quali rispondono nel lato sud nove fatiche di Ercole.

In pratica, accogliendo l'interpretazione di Stephanou, si può ipotizzare che forse nel settore della caccia si volesse presentare all'ospite di riguardo della villa di campagna una breve ma ben definita vetrina dei migliori valori e delle occupazioni più meritevoli per il cittadino di alta condizione sociale e cultura affinché ritempri il corpo e lo spirito con occupazioni consoni secondo la *paideia* classica<sup>1602</sup>.

Così, mentre il tramezzo orientale avrebbe costituito un passaggio con il busto di Medusa personificazioni di Urania, Calliope e Euterpe, evocazioni dell'Astronomia e della poesia lirica ed epica, dei fiumi Acheloo e Ladas, del monte Elicona e della fonte Aretusa, il lato meridionale del

---

<sup>1600</sup> VERG., *Aen.* 1, 305 ss.

<sup>1601</sup> VERG., *Aen.* 1, 446 ss.

<sup>1602</sup> A queste poi si sarebbe aggiunto l'invito a bere il vino, la bevanda dell'*otium*, e a farsi inebriare dallo spirito dionisiaco attraverso la graziosa rappresentazione della pigiatura dell'uva da parte di Eroti.



portico avrebbe rappresentato invece un'ideale controcanto con le fatiche di Ercole. Dietro la rassegna delle imprese dell'eroe avrebbero potuto celarsi gli obblighi ufficiali o sociali dovuti dal proprio *status* e necessari per conseguire l'immortalità civica sotto l'Impero.

Non si può dire allo stato attuale se si possa attribuire un significato filosofico o morale all'apparato musivo della *porticus triplex*. Tuttavia, la residenza di Erode Attico a Eva dotata di diversi edifici così da somigliare, come hanno osservato i suoi scopritori, alla villa di Adriano a Tivoli, sembra preannunciare le ricche case del periodo medio e basso imperiale.

Infatti, gli spazi con architetture rinnovate e il vasto e variegato allestimento decorativo delineano una sede per il riposo e il godimento del tempo libero in campagna, senza tralasciare il ruolo politico-sociale del padrone di casa.

Se le forme possono definire lo *status* e la ricchezza del proprietario, la serie di sculture, rilievi e mosaici delineano ancor di più il suo profilo culturale. In pratica, come nota S. Scott in uno studio sul significato delle immagini classiche nella decorazione delle case tardo antiche<sup>1603</sup>, il ruolo crescente avuto dalla *paideia* per definire lo *status* sociale è una possibile chiave per la comprensione della diffusione dei pavimenti musivi. Il possesso di una esclusiva conoscenza, sociale e culturale, era fondamentale non solo a ottenere ma anche a mantenere un'alta posizione di rango nella tarda società romana. Grazie all'istruzione di classica cui avevano esclusivamente accesso, le *élites* romane, pur vivendo in province diverse e lontane, potevano credere di fare parte di una comune realtà sociale<sup>1604</sup>.

Allora, è probabilmente all'interno di quest'orizzonte di cultura e amore per la letteratura e l'arte greco-romana che s'inserisca il nostro mosaico. Se può sembrare isolato nel pavimento del braccio settentrionale della *porticus triplex*, la caccia di Enea e Didone si trova in realtà in perfetta sintonia non solo con il gusto e gli interessi del suo proprietario ma anche con quelli di altri ricchi ed elevati imprecisati proprietari terrieri. Avrebbe rappresentato una preziosa citazione letteraria usata dal committente per enfatizzare più aspetti della propria figura agli occhi dei suoi ospiti: l'erudizione, la *virtus*, l'interesse per quello svago all'aria aperta e l'amore per l'arte.

Diverso sembra il caso del mosaico della *domus* di *Charidemos* ad Alicarnasso visibile una volta nell'anticamera (B) che precede la stanza absidata (F) per il ricevimento degli ospiti.

In generale, la casa presenta una planimetria meno articolata e complessa rispetto alla grande villa di Eva e un apparato decorativo più limitato a quanto si può osservare dai pavimenti conservati.

---

<sup>1603</sup> SCOTT 1997, p. 53 ss.

<sup>1604</sup> *IBIDEM*, pp. 58 s.

Infatti, come si è visto in precedenza, in quest'abitazione è stato allestito un programma decorativo musivo incentrato essenzialmente su motivi geometrici, poche raffigurazioni mitologiche (per lo più personificazioni o brevi scene di carattere dionisiaco) e scene di caccia animali.

Secondo B. Poulsen, il proprietario, Charidemos apparteneva all'aristocrazia provinciale di Alicarnasso come proverebbe la presenza delle personificazioni della sua stessa patria, di Alessandria e Berytos nel tappeto musivo dell'ambiente d'ingresso (A) alla sua casa. Infatti, le rappresentazioni delle *tychae* sarebbero da porsi in relazione con l'aristocrazia imperiale, i governatori di alto rango o l'imperatore stesso.

Inoltre, per S. Isager<sup>1605</sup> che analizza le epigrafi di alcuni mosaici, Charidemos avrebbe frequentato o era prossimo ad ambienti filosofici orfici o neoplatonici. Il possibile interesse per simili correnti filosofiche sarebbe provato dalla *tabula ansata* che, posta sulla soglia dell'abside dell'aula di rappresentanza (F), tradirebbe un'influenza dei *Dionysiaka* di Nonno di Panopolis e richiamerebbero alcuni versi dell'inno orfico a Zeus.

Per di più, in questa direzione condurrebbero anche le personificazioni delle città di Alessandria e Berytos del vestibolo d'ingresso (A). Oltre che essere possibili località marittime con le quali il ricco proprietario poteva aver intrattenuto rapporti commerciali, l'una era la sede dove Nonno scrisse il suo poema nel quale occupa una posizione centrale proprio l'altro centro mediterraneo come nella storia intellettuale del suo mondo. Infatti, la futura Beirut sarà un importante colonia romana ma anche un centro di riferimento per il diritto<sup>1606</sup>.

Allora, in questa *domus*, appartenuta probabilmente a un alto funzionario provinciale o imperiale imbevuto di dottrine pagane e vissuto nel V sec., la scena della caccia di Enea e Didone campeggiava a est dell'anticamera (B) facendo da *pendant* alle analoghe raffigurazioni di Meleagro e Atalanta sull'altro lato, mentre nel resto del pavimento erano pannelli musivi a motivi geometrici.

Alla luce dell'ubicazione del mosaico in quel vano così centrale nelle dinamiche domestiche, appare rilevante la citazione dell'episodio virgiliano non tanto per la sua appartenenza alla vasta leggenda delle origini romane ma piuttosto in relazione con le altre raffigurazioni di caccia animale, visibili nelle altre due stanze centrali nella vita della casa, il vano (A) e la sala delle udienze (F).

Infatti, in questi ambienti che si possono probabilmente ascrivere al quartiere pubblico della *domus*, risalta l'interesse primario del proprietario per questa pratica sportiva.

Com'è stato osservato nella descrizione dello schema compositivo, i due eroi dell'*Eneide* sono raffigurati come se fossero impegnati in due distinte battute e non in quella comune interrotta da un temporale, che li costringerà a cercare riparo nella grotta dove si celebrerà il loro amore, e rappresentata negli altri esemplari esaminati in precedenza.

---

<sup>1605</sup> ISAGER 1997, p. 27.

<sup>1606</sup> STEPHANOU 2006, p. 27.

In quest'ottica la caccia di Enea e Didone è stata utilizzata, allora, per la celebrazione della *virtus* di Charidemos. In pratica, come ha scritto D. Stephanou, la storia d'amore tra Enea e Didone era una pura immagine di caccia che si poteva distinguere a fatica dalle altre analoghe e forse era compresa innanzitutto come uno *status-symbol*<sup>1607</sup>.

Ritratti simili nell'aspetto e nella loro attività a Meleagro e Atalanta, Enea e Didone si distinguono da loro soltanto grazie alle iscrizioni greche dei nomi.

Così sembra che sia andata sacrificata la possibilità di richiamare alla mente sul piano figurato l'episodio cartaginese del mito di Enea con la volontà di creare una coppia iconografica da abbinare all'altra. Ciò nonostante, il mito virgiliano, o la sua semplice citazione, sembra avere ancora un'elevata importanza nell'immaginario di Charidemos o un ruolo rilevante nell'accreditamento sociale di quel tempo.

Esattamente, nel caso in cui non vi fosse stato l'ausilio delle iscrizioni greche dei loro nomi ed Enea e Didone avessero indossato costumi con foggie del V sec., come osserva Stefanou per Meleagro e Atalanta<sup>1608</sup>, se da un lato questa loro resa può favorire l'immedesimazione del proprietario e dei suoi ospiti nelle mitiche coppie, dall'altro i visitatori sarebbero stati indotti a intravedervi, in realtà, la banale rappresentazione di cacciatori contemporanei.

Ciò avrebbe comportato, però, due problemi legati l'uno all'altro e ben presenti al ricco ed distinto padrone di casa: la perdita della possibilità di una corretta comprensione dei due importanti eroi della leggenda di Roma e del riferimento all'*Eneide*, l'allusione alla supposta notevole erudizione del committente, e forse pure del pubblico ammesso al vano e magari in grado di citare Virgilio.

Allora, la proposta del mosaico con Enea e Didone intesi nella caccia assieme associato a quello con Meleagro e Atalanta nel pavimento dell'anticamera (B) immediatamente prossima alla sala dell'udienza (F) potrebbe avere un molteplice significato per Charidemos.

Si tratta di una manifestazione di adesione alle attività venatorie diffuse tra i suoi contemporanei di alto rango sociale, richiamate tra l'altro in altre forme nei due vani limitrofi, e di un'evocazione, quindi, della *virtus* del *dominus*, ma anche la dimostrazione di cultura classica, non tanto artistica ma piuttosto letteraria. In questo modo si voleva preannunciare l'incontro con un'illustre figura, *Charidemos* stesso che, levato al rango di eroe attraverso l'associazione con i mitici cacciatori, si stava accingendo a prestare udienza ai suoi ospiti che attraversavano l'anticamera.

Nonostante non si posseggano informazioni sull'esatta provenienza e sull'originaria collocazione, è verosimile che analoghe motivazioni dovettero indurre il committente del mosaico

---

<sup>1607</sup> STEPHANOU 2006, p. 24.

<sup>1608</sup> *IBIDEM*, p. 24. Non si può escludere che anche nel mosaico di Eva si fosse scelto di raffigurare Enea e Didone con un abbigliamento del tempo.

di Hama a richiederelo in un tempo non molto distante da quello di Alicarnasso. Tuttavia, il pannello siriano manifesta la conservazione dello schema dell'esemplare di Eva mostrando forse Didone seguita da un corteo di cacciatori mentre affronta una belva.

Questa sua peculiarità potrebbe essere dipesa da una diversa sensibilità e predisposizione dei proprietarie e dei loro ospiti. Così, oltre che costituire un'importante testimonianza iconografica, vale a dire di conservazione di uno dei modelli della caccia di Enea e Didone fino all'età tarda, ci potrebbe apparire come un segno di cultura e conoscenza artistica da parte della committenza.

Infatti, chi aveva desiderato abbellire il proprio edificio con questo mosaico per affermare la propria erudizione e *status* sociale non si era limitato ad accennare la leggendaria caccia di Enea e Didone attraverso le semplici iscrizioni dei nomi dei due protagonisti, descritti magari con fattezze talmente generiche o con abiti moderni da renderli anonimi. Aveva deciso di far materializzare sotto i proprio occhi Didone che guida Enea e il suo seguito verso i monti dell'Atlante dove si svolgerà la loro battuta e già affronta una fiera con la lancia.

### *Conclusioni*

Lo studio delle immagini relative alla caccia di Enea e Didone, un rilievo da Roma e quattro mosaici da quattro province diverse dell'Impero (Britannia, Acaia, Asia e Siria), ha fatto emergere alcuni dati particolarmente significativi relativi al significato di fondo della scena per i committenti ma anche ulteriori precisazioni sugli schemi figurati.

Innanzitutto, però, si è voluto mettere in risalto che il celebre sarcofago di via Grottarossa (II sec. d.C.) a Roma non mostra la caccia dei due eroi ma quella di Ascanio. Infatti, il giovane principe troiano appare in almeno due dei segmenti figurati che costituiscono il rilievo dell'arca funeraria: nel primo dov'è il primo personaggio ritratto della fronte, dopo la personificazione dell'Africa, scenario del mito, e di un dio fluviale in compagnia forse di Venere sul pannello laterale di sinistra, e nel secondo, o se si preferisce terzo pannello, cioè nel medaglione centrale. Inoltre, potrebbe essere identificato nel giovane che prima abbatte un cervo nell'ultimo pannello frontale e poi si scaglia su un cavallo contro un cinghiale nel lato destro.

Enea e Didone appaiono, allora, limitatamente nella scena d'avvio della parte anteriore occupando una posizione marginale che da modo di comprendere il riferimento mitologico e il giovane ritratto in azione nella sequenza figurata.

Per questo motivo si deve parlare della caccia di Ascanio non tanto per mera correttezza descrittiva ma piuttosto andando incontro anche alla volontà dei committenti. Infatti, si deve immaginare che la committenza, che aveva voluto questo rilievo per il sarcofago di una bambina di circa sette anni, fosse rappresentata dai due genitori della piccola defunta.

Allora, assume un particolare significato anche la posizionale iniziale e poi il venir meno dei due eroi nel fregio. Per l'appunto, Enea e Didone rappresenterebbe secondo un'interpretazione libera ma legata con il tema della caccia, il padre e la madre della giovinetta.

In generale, la rappresentazione avrebbe potuto evocare la condotta coraggiosa e salda della bambina defunta di fronte alla malattia agli occhi dei suoi cari che, pur piangendone la perdita, trovano un modo di sperare il suo trionfo sulla morte e di darsi conforto.

Presa coscienza di una raffigurazione che non propone la caccia dei due mitici amanti, è apparso subito che nell'ambito musivo è stata descritta la battuta in due modi diversi: uno (Eva, coevo del sarcofago, Low Ham, IV sec., e Hama) con i cacciatori in corteo su cavalli e un altro (Alicarnasso, V-VI sec.) con Enea e Didone che affrontano singolarmente una preda. Il primo gruppo si articola poi in due ulteriori casi: il primo (Eva e Hama) mostra Didone a capo della missione e mentre sta già infilzando una belva; il secondo (Low Ham) una generica corsa su cavalli che, con la regina cartaginese in ultima posizione, allude all'unione amorosa dei due amanti attraverso la loro quasi completa nudità.

Questa diversa interpretazione figurata della caccia di Enea e Didone si può spiegare con l'impiego di un distinti modelli iconografici, che ha travalicato i secoli nel caso della somiglianza tra quello di Eva e Hama, con i diversi messaggi che le immagini dovevano veicolare secondo il volere dei loro committenti.

In base all'osservazione degli ambienti e delle case, sembra che i pannelli musivi, ubicati in luoghi di accesso di grande importanza nella vita domestica (la *triplex porticus* della villa di Eva, le *frigidarium* della villa di Low Ham, l'ambiente precedente l'*aula* di ricevimento della *domus* di Alicarnasso), dovessero alludere all'erudizione e alla formazione letteraria e allo sport come una pratica sociale aristocratica. Queste due possibilità combinate tra loro descrivono a pieno i proprietari e i loro ospiti come appartenenti all'*élite* romana.

Infine, consci dello scarso numero, non si può non far rilevare la prevalente attestazione di questi mosaici in aree orientali o d'influenza greca dell'Impero. Infatti, ad eccezione del pannello del mosaico di Low Ham scoperto in *Britannia*, gli altri sono distribuiti tra l'*Acaia*, l'*Asia* e la *Siria*. Questo dato sembra collegarsi poi con la diffusione della scena sulle stoffe copte (V-VI sec.) che propongono uno schema iconografico molto simile agli esemplari di Eva e Hama ma ridotto alla coppia di amanti contro una belva.

Se si trattasse delle tracce di un'ampia popolarità del mito di Enea e Didone a caccia, potrebbe significare non solo il successo globale dell'epopea nazionale nell'intero territorio, comprese le aree di cultura greca, ma anche il particolare significato di *virtus/areté* attribuito alla pratica dello sport venatorio fin dall'età arcaica che si propaga negli ambienti elevati dell'età imperiale romana attraverso la *paideia*.

A causa della varietà delle identificazioni e delle analisi dei due amanti ritratti seduti in un paesaggio roccioso negli affreschi esaminati in questa parte del lavoro si presenta, innanzitutto, una rapida panoramica degli studi dall'Ottocento a oggi. Si avrà particolare riguardo per le tesi più rilevanti e influenti per la più corretta comprensione delle immagini. Per una visione complessiva e della successione cronologica delle identificazioni ipotizzate di volta in volta si rimanda alle tabelle riportate alla fine del lavoro.

### *Storia degli studi*

L'affresco della casa pompeiana al 9 6, d-e, perduto ma riprodotto nella sua parte inferiore visibile al momento della scoperta, occupa una posizione centrale nelle raffigurazioni dell'amore di Enea e Didone.

Infatti, pubblicato per la prima volta nel 1879 da A. Sogliano nel *Notiziario degli scavi di Antichità*<sup>1609</sup>, è l'unico quadro della serie che riporta il nome dei due eroi in latino sotto i loro piedi. È l'unica testimonianza sicura che Enea e Didone erano ritratti assieme come amanti nella pittura pompeiana<sup>1610</sup>. In base alla loro ipotetica posizione, seduta, si suppone che fossero ritratti all'interno della grotta dell'Atlante dove avevano trovato riparo dal temporale scoppiato nel corso della loro battuta di caccia e avevano celebrato le loro nozze.

Oltre che alla scritta, appariva nell'affresco anche un altro personaggio seduto a destra che, identificato generalmente in Ascanio, trova un parallelo soltanto nell'esemplare della Casa del Citarista (1, 4, 5.25).

La raffigurazione appena citata è stata interpretata per la prima volta nel 1868 da W. Helbig in *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens* (Leipzig).

In questa immagine lo studioso tedesco, che non poteva proporre un confronto con il disegno della Casa 9 6, d-e, aveva intravvisto nella coppia Ares e Afrodite<sup>1611</sup>, accompagnati da due sentinelle delle quali quella seduta a destra è addormentata trascurando il suo compito<sup>1612</sup>.

Quest'ipotesi era avvalorata dalla corrispondenza della rappresentazione con gli affreschi della Casa di Sirico (7 1, 25.47)<sup>1613</sup> e delle Vestali (6 1, 7 )<sup>1614</sup>, quest'ultimo identificato da G. Bechi<sup>1615</sup>

---

<sup>1609</sup> SOGLIANO 1879, p. 23.

<sup>1610</sup> Per le successive citazioni del disegno si veda la tabella 6, p. 934.

<sup>1611</sup> HELBIG 1868, p. 83, n° 323.

<sup>1612</sup> HELBIG 1869, p. 521 s.; HELBIG, 1873, p. 222.

<sup>1613</sup> HELBIG 1868, p. 83, n° 317. È stata accolta l'interpretazione di Helbig fino alla seconda metà degli anni '90 del XX sec. Si veda la tabella 5 relativa all'interpretazione del quadro. *Infra*, p. 928.

<sup>1614</sup> HELBIG 1868, pp. 82 s. n° 316. Si veda la tabella 3 relativa alle ipotesi sul quadro. *Infra*, p. 927.

nelle nozze di Marte e Venere nel primo volume del *Real Museo Borbonico* del 1824. Infatti, entrambi appaiono simili per la disposizione della coppia, lo scenario di sfondo e la ripetizione degli elementi secondari.

Precisamente queste raffigurazioni mostrano una coppia di amanti desnudi e seduti verso sinistra su di un basso seggio di pietra in paesaggio roccioso. Coei che è identificata in Afrodite pone entrambe le braccia intorno al collo del compagno riconosciuto in Marte, che le solleva un lembo della veste (Casa del Citarista e di Sirico) oppure le cinge il fianco (Casa delle Vestali) con la destra, mentre si regge con la sinistra al blocco di pietra.

Nell'esemplare della Casa delle Vestali i due numi presentano ulteriori attributi: Afrodite un nimbo celeste intorno al capo, mentre Ares, che porta in tutti e tre gli affreschi la spada al fianco sinistro, ha depositato lo scudo accanto al seggio.

Inoltre, tutti e tre gli affreschi sono accomunati dalla presenza di un cane e un erote. Il primo appare seduto e rivolto verso destra (Casa del Citarista e di Sirico) o ritto sulle zampe e rivolto a sinistra (Casa delle Vestali), mentre il secondo è in volo sempre verso sinistra reggendo una fiaccola (Casa del Citarista e di Sirico) o un elmo (Casa delle Vestali).

Tuttavia, Helbig osservava che la scena della Casa del Citarista si distingue dagli altri due per lo sfondo roccioso caratterizzato da un edificio quadrangolare e da un'alta montagna alle spalle della coppia, ma soprattutto per la partecipazione di altre due figure a destra. Di queste quella seduta e addormentata nell'angolo destro è da identificarsi in Alettrione, il soldato fedele ad Ares che faceva da guardia agli incontri dei due amanti<sup>1616</sup>.

Poco dopo, nel 1875, C. Dilthey aveva scritto un articolo per gli *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica* precisando ulteriormente la proposta di Helbig con particolare riguardo dei due personaggi minori dell'affresco della Casa del Citarista.

Secondo Dilthey, in base alla lettura di una glossa di Eustachio al verso 302 del libro ottavo dell'*Odissea*, il quadro, copia molto prossima di un originale alessandrino<sup>1617</sup>, mostrerebbe due personaggi appartenenti ai cortei dei due amanti<sup>1618</sup>.

Sebbene sia privo degli attributi che ne ricordino la metamorfosi in gallo per punizione del dio dopo la scoperta di Efesto e sia descritto con lineamenti giovanili e femminili, il giovane addormentato a destra è Alettrione. È a causa della sua condotta che il Sole scopre le nozze di Ares e Afrodite e può rivelarle allo sposo tradito.

---

<sup>1615</sup> BECHI 1824, tav. III, pp. 1-3.

<sup>1616</sup> HELBIG 1869, pp. 521 s.; HELBIG 1873, p. 222.

<sup>1617</sup> DILTHEY 1875, pp. 24 ss.

<sup>1618</sup> *IBIDEM*, pp. 16 ss.

Il suo compagno sarebbe da identificarsi, invece, in un *daimon* della dea in ambito fenicio o siriano in base all'abbigliamento orientale e l'aspetto straniero. In tal caso si tratterebbe verosimilmente di Gingrone, che induce Dilthey a ipotizzare l'ambientazione della scena in ambito orientale, vale a dire nei pressi di un bosco vicino al palazzo di Venere a Biblo<sup>1619</sup>.

Nei primi decenni del Novecento l'interpretazione delle nozze divine di Ares e Afrodite per l'esemplare della Casa del Citarista è accolta con qualche prudenza da P. Hermann nel *Denkmaler der Malerei des Altertums* (München 1904-1931). In più, nonostante la sua anonima descrizione, qui non si esclude che l'uomo in piedi alla destra dei due amanti sia in realtà Helios, colui che rivelerà il tradimento di Afrodite a Efesto<sup>1620</sup>.

Nel 1974, in un saggio relativo ad alcuni affreschi dall'oscura interpretazione della Casa del Citarista<sup>1621</sup>, E. Simon mette in dubbio per la prima volta la definizione ottocentesca di questo quadro analizzando in particolare gli attributi e gli elementi secondari della scena<sup>1622</sup>.

Innanzitutto, la studiosa tedesca osserva come il giovane amante sia privo di una panoplia ad eccezione della spada. Quest'attributo, tipico di un eroe, non sembra sufficiente per riconoscervi nell'amante il dio della guerra. Al contrario, il cane ai suoi piedi è una presenza utile per la sua identificazione in un cacciatore o in un pastore.

Siccome il tipo iconografico non sembra coincidere con quello proprio di Adone, il celebre amante di Venere, secondo Simon l'uomo raffigura allora un pastore e più precisamente Anchise. Il suo volto descrive lo stupore per la bellezza e l'intraprendenza della dea desiderosa di congiungersi con lui.

Fa da scenario all'unione della dea con il suo amante troiano una montagna impervia. Per Simon si tratta di un'allusione all'alta rocca di Troia.

Infine, i due personaggi minori, il giovane seduto e addormentato, con un capello a larghe falde per proteggersi dal sole e stivali, e l'uomo in piedi vestito di una tunica bianca che guarda

---

<sup>1619</sup> Sulla base dell'epillio *De concubitu Martis et Veneris* di Reposiano (III o IV sec. d.C.). DILTHEY 1875, pp. 20 ss.

<sup>1620</sup> HERRMANN 1904-1931, p. 144. In REINACH 1922, p. 65, n° 1, si propone il disegno con la citazione di Ares e Afrodite, mentre in ELIA 1937, pp. 9-10, tav. III, si ribadisce l'ipotesi di Dilthey. In SCHEFOLD 1957, p. 15 è accolta semplicemente l'identificazione delle nozze divine.

<sup>1621</sup> SIMON 1974, pp. 31 ss.

<sup>1622</sup> *IBIDEM*, pp. 37 s. Nel *LIMC* è ribadita dalla stessa Simon quest'ipotesi sotto la voce *Ares/Mars*, mentre E. Schmidt la cita a riguardo di *Venus*. SIMON 1984, p. 548, n° 378 a; SCHMIDT 1997, p. 224, n° 358.



incuriosito la coppia al centro non avrebbero un preciso significato ruolo nella scena. Sarebbero soltanto due figure accessorie simili ad altre visibili spesso nella pittura pompeiana<sup>1623</sup>.

È allora negli anni '90 che è stato ipotizzato per la prima volta che la scena della Casa del Citarista raffigurasse l'unione di Enea e Didone.

Infatti, nella descrizione dell'affresco in *PPM* M. de Vos avanza l'idea che il quadro riproduca l'amore cantato da Virgilio nel libro IV dell'*Eneide*<sup>1624</sup>.

Oltre che ad alcuni richiami al poema nell'atteggiamento e negli attributi dei due amanti e nel paesaggio che fa da sfondo alle loro nozze, argomento essenziale dell'ipotesi di de Vos è il confronto con il disegno dell'affresco perduto della Casa 9 6, d-e.

La riproduzione grafica riporta le estremità inferiori dei due amanti e di un terzo personaggio a destra in modo analogo alla coppia e al giovane addormentato della Casa del Citarista. Così si può ipotizzare l'identificazione in Enea e Didone assieme ad Ascanio, vestito con abiti orientali.

Inoltre, de Vos aggiunge un altro particolare relativo all'aspetto dell'eroe quasi a prova della correttezza della sua ipotesi ma soprattutto dell'antichità dell'affresco. Infatti, osserva come i lineamenti di Ottaviano nella monetazione asiatica siano stati attribuiti a Enea. Questo elemento iconografico fa datare il quadro al tardo II stile pompeiano<sup>1625</sup>.

Anche l'affresco della Casa di Sirico, il secondo quadro preso come riferimento da Helbig, potrebbe rappresentare secondo I. Bragantini<sup>1626</sup> le nozze di Venere e Adone, sebbene ricordi anche l'originaria ipotesi.

---

<sup>1623</sup> Nonostante questo nuovo tentativo d'interpretazione pochi anni dopo H. Kenner ricordava l'affresco ancora una volta come le nozze di Marte e Venere in un saggio su due raffigurazione pompeiane inspiegate in onore di G. Kleiner. KENNER 1976, p. 138.

<sup>1624</sup> DE VOS 1990 b, pp. 151 e 154. In BRAGANTINI, SAMPAOLO 1995, pp. 605 e 607 si riporta anche l'ipotesi di Venere con un generico amante.

<sup>1625</sup> Si ricordi che nel volume dedicato ai disegni degli affreschi pompeiani eseguiti tra il Settecento e l'Ottocento, a riguardo della riproduzione del quadro della Casa del Citarista I. Bragantini e V. Sampaolo parlano di Venere con un generico amante oppure con Anchise. BRAGANTINI, SAMPAOLO 1995, pp. 605 e 607, fig. 41. Nonostante la proposta di de Vos, P. Zanker, in saggio dedicato al ruolo e ai messaggi delle immagini all'interno degli apparati figurati delle case pompeiane, suggerisce ancora un'altra ipotesi: Venere che s'unisce al suo amante Adone. Secondo lo studioso tedesco il cane e l'assenza delle armi, ad eccezione della spada appesa al fianco, fanno identificare il giovane nel giovane cacciatore e in tal senso si devono interpretare le altre figure maschili dei nostri quadri. È attribuita erroneamente alla Casa di Sirico. ZANKER 2002, p. 121, fig. 93. ZANKER 2002, pp. 121 e 124. Si tratta della versione italiana e aggiornata di *Mythenbilder im Haus*, in R. F. DOCTER, E. M. MOORMANN (edd.), *Proceedings of the XV<sup>th</sup> International Congress of Classical Archaeology* (Amsterdam 1998), Amsterdam 1999, pp. 40-48.

<sup>1626</sup> BRAGANTINI 1996, p. 349.

Infatti, dopo che per quasi tutto il Novecento era stato considerato come le nozze di Marte e Venere<sup>1627</sup>, interpretazione non scartata dall'archeologa italiana, nella descrizione della casa all'interno di *PPM* Bragantini pone l'accento, anche in questo caso, sulla presenza del cane che deve far propendere per il riconoscimento di Adone.

Percorso analogo ha conosciuto anche la terza rappresentazione citata da W. Helbig come confronto per la coppia della Casa del Citarista.

Per l'appunto, fino ai primi anni del Duemila era stata accettata l'ipotesi di Bechi secondo cui l'affresco della Casa delle Vestali mostrasse Marte e Venere<sup>1628</sup>, ma nel 2004 e nel 2008 V. Provenzale ha avanzato un'altra interpretazione. Infatti, in base al confronto con le altre immagini analoghe (il disegno dell'affresco dalla Casa 9 6, d-e e il quadro della Casa del Citarista) vi riconosce Venere e Anchise o piuttosto Enea e Didone<sup>1629</sup>.

A questo punto è doveroso dire che la giovane studiosa italiana dedica due scritti, un articolo e una monografia, riguardanti l'iconografia di alcune coppie di amanti sedute<sup>1630</sup>.

In particolare Provenzale individua, grazie all'analisi iconografica, schemi e attributi consoni per il riconoscimento dell'eroe troiano e della regina cartaginese. In questo modo ci si trova di fronte a una più vasta e più probabile attestazione della raffigurazione dell'unione di Enea e Didone nella grotta dell'Atlante.

Infatti, oltre che i tre quadri menzionati finora e il disegno dell'affresco perduto con i nomi dei due eroi, la serie dei quadri degli amori di Enea e Didone si arricchisce anche dell'affresco della Casa 6 15, 6, interpretato a più riprese, fin dal 1900, come le nozze di Enea e Didone, e della *domus* 9 7, 16, riconosciuto con una simile lettura in via ipotetica soltanto alla fine del secolo scorso.

---

<sup>1627</sup> Si veda la tabella 5 relativa all'interpretazione del quadro. *Infra*, p. 928 .

<sup>1628</sup> Si veda la tabella 3 relativa all'interpretazione del quadro. *Infra*, p. 927 .

<sup>1629</sup> Anche se non esclude l'unione di Venere con Anchise. Lo stesso è fatto da M. Staub Gierow che, pubblicando gli acquarelli di J. Beys relativi alla Casa delle Vestali in *Otium* (Remschalden 2005), la raccolta di scritti in onore di V. M. Strocka, osserva come quello dell'affresco con la coppia d'amanti è difforme in parte da quello pubblicato nel *Real Museo Borbonico* e usato come riferimento per l'affresco perduto. Infatti, nella riproduzione dell'artista francese Marte alza con la mano destra un lembo della veste di Venere, come nell'esemplare della Casa del Citarista e di Sirico, e non porta una spada al fianco ma una faretra. Inoltre, è assente lo scudo sul fianco del sedile roccioso e l'erote, che vola sul capo di Marte, reca una corona. Tuttavia, Staub Gierow osserva che gli acquarelli dei quadri di questa parete e di quella settentrionale del cubicolo (23) eseguiti da Beys sono forse fantasiose creazioni ispirate dalla verità. In ogni modo, ricorda ancora anche l'interpretazione di Bechi e Helbig. STAUB GIEROW 2005, pp. 363 s.

<sup>1630</sup> Oltre che Enea e Didone, Marte e Venere e Perseo e Andromeda. PROVENZALE 2008, pp. 57 ss. e 87 ss.

Dopo i cenni di Helbig e il collegamento di Sogliano tra l'affresco della Casa 6 15, 6 e il disegno del quadro perduto della *domus* 9 6, d-e, l'articolo *Coppie sedute di amanti: Enea e Didone a Pompei* di V. Provenziale<sup>1631</sup>, raccolto nella pubblicazione della riunione dei dottorandi e i giovani studiosi di Roma presso l'Istituto svizzero di Roma 2003), e il volume *Echi di propaganda imperiale in scene di coppia a Pompei* (Padova 2008) rappresentano il primo tentativo ragionato e soprattutto analitico di raggruppare in un'unica opera i sei affreschi pompeiani che potrebbero mostrare i due eroi come amanti.

Allora, a nostro giudizio, gli studi di Provenziale sono basilari per una più corretta e obiettiva comprensione delle scene e dei reciproci rapporti figurati tra le diverse raffigurazioni. Oltre che a ciò, offrono alcune interpretazioni dei messaggi sottesi alla loro scelta e alla collocazione nelle loro rispettive case e riflessioni dell'atteggiamento dei committenti con cui si deve ammettere di essere d'accordo in gran parte.

Ora è necessario soffermarsi e riferire degli studi riguardanti i due affreschi appena citati. Infatti, la raffigurazione della Casa 6 15, 6 ha conosciuto numerosi e variegati tentativi d'interpretazione, mentre l'esemplare perduto della Casa 9 7, 16 è stato solitamente interpretato come gli altri dei quali si è esposto finora<sup>1632</sup>.

Infatti, quest'ultimo, fin dalla descrizione di A. Mau<sup>1633</sup> della sua *domus* in articolo del *Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza d'Archeologia* del 1883, è stato considerato come l'unione di Marte e Venere.

Eppure, dopo che in *Die Wände Pompejis* l'aveva citato secondo questa lettura<sup>1634</sup>, K. Schefold ha interpretato l'affresco della Casa 9 7, 16 come le nozze di Venere e Adone in *Vergessenes Pompeji* (Bern, München 1962) confrontandolo con l'altra coppia del secondo esemplare ora menzionato che era stato ritenuto da lui in precedenza in quel senso<sup>1635</sup>.

Tuttavia, nel 1999, nell'illustrazione dell'apparato pittorico di quella casa in *PPM*, V. Sampaolo ammette per la prima volta che il quadro raffigurasse Enea e Didone.

Appunto, la studiosa osserva che, al di là della rappresentazione all'interno di un ambiente chiuso, i due amanti e la presenza del cane in primo piano in basso facciano assomigliare questa scena all'affresco della Casa del Citarista interpretato nove anni prima da M. de Vos nelle nozze dei due eroi virgiliani<sup>1636</sup>.

---

<sup>1631</sup> PROVENZALE 2004, pp. 163 ss.

<sup>1632</sup> Si veda la tabella 2 relativa all'interpretazione del quadro. *Infra*, p. 927.

<sup>1633</sup> MAU 1883, p. 132.

<sup>1634</sup> SCHEFOLD 1957, p. 269.

<sup>1635</sup> SCHEFOLD 1962, pp. 93 s.

<sup>1636</sup> Ricorda però anche l'ipotesi di Marte e Venere. SAMPAOLO 1999 b, p. 804.

La storia degli studi dell'affresco della casa pompeiana VI 15, 6 è ancora più complessa fin dagli esordi, cioè da quando A. Sogliano ha pubblicato la descrizione dell'abitazione per la prima volta nel 1897 nelle *Notizie degli Scavi d'Antichità*.

Secondo l'archeologo napoletano la coppia seduta entro un antro doveva rappresentare Artemide che accarezza il mento di un amante. I due si presentano diversi nell'abbigliamento, la dea con chitone, mantello e gioielli mentre l'uomo è quasi del tutto nudo ad eccezione della clamide, che gli copre le gambe, e di una spada. Alla scena partecipano poi due eroti. Uno con una corona dentella, attributo della dea, si poggia al ginocchio destro di Artemide e l'ammira; l'altro spunta da dietro la spalla sinistra dell'eroe e guarda intorno a sé. Infine, nell'angolo destro si trova forse una faretra.

A sostegno di quest'interpretazione Sogliano citava tre affreschi con la dea ricordati da Helbig<sup>1637</sup> ritenendo che il nuovo soggetto fosse una variante del mito ancora senza una spiegazione chiara<sup>1638</sup>.

In saggio del 1899 sugli affreschi di Artemide con un amante ancora nel *MDAI* di Roma E. Petersen dava una prima definizione più precisa del contesto e riconosceva nell'eroe accanto alla dea Ippolito, il giovane cacciatore a lei devoto.

Infatti, Petersen sostiene che la scena si svolge in ambiente roccioso in cui si apre un arco di pietra artificiale, simile all'accesso agli Inferi rappresentato nelle pitture dell'Odissea provenienti dall'Esquilino. È un siffatto contesto dov'è situato il seggio su cui i due personaggi sono assisi riposandosi dalle fatiche della caccia. Secondo lo studioso tedesco il quadro, caratterizzato da un certo senso d'innocenza e rispetto del giovane per la dea, sarebbe stato ispirato al pittore dalla tragedia di Euripide<sup>1639</sup>.

Tuttavia, nel 1900 A. Sogliano ha proposto una nuova interpretazione rispetto alla sua precedente e a quelle che si sono succedute.

Infatti, osserva che la condotta di Artemide appare non tanto pudica ma piuttosto provocante e secondo un atteggiamento che non si confà a una dea. Inoltre, in riferimento alla possibilità che l'uomo sia Ippolito, conferma l'idea di un eroe cacciatore in base agli attributi della lancia e della faretra accanto a lui ma senza accoglierne l'identificazione<sup>1640</sup>.

---

<sup>1637</sup> HELBIG 1868, pp. 71-72, nn° 253-255, ma anche SOGLIANO 1880, n° 119.

<sup>1638</sup> L'anno dopo, in un'altra descrizione della *domus* pompeiana pubblicata dal *Mitteilungen des kaiserlich deutsches archaeologischen Instituts* di Roma, A. Mau riproponeva l'interpretazione di Sogliano ma senza escludere la possibilità di una nuova rappresentazione degli amori di Selene ed Endimione in relazione con le raffigurazione degli amori di Venere e Adone. MAU 1898, p. 27.

<sup>1639</sup> PETERSEN 1899, pp. 96 ss.

<sup>1640</sup> SOGLIANO 1900/01, p. 72.

Gli eroti accanto ai protagonisti sottolineano l'incontro amoroso che si svolge in una grotta dotata di un'apertura ad arco così da far spuntare in alto il cielo come sfondo scenico<sup>1641</sup>.

Tutti questi elementi, dal comportamento e dall'aspetto dei due amanti ai loro attributi, agli accessori della scena e al paesaggio, portano Sogliano a ipotizzare che si tratti in realtà dell'unione di Enea e Didone.

Infatti, la regina di Cartagine è abbigliata con abito amazzonico proprio come prevede la sua carica di sovrana straniera e la descrizione di Virgilio. E il suo fare allettante è anch'esso in sintonia con il verso 101 del libro IV dell'*Eneide*, «*ardet amans traxitque per ossa furorem*»<sup>1642</sup>.

Gli eroti rispecchiano invece quel gusto vivace proprio dell'arte ellenistica evocante la funzione svolta da Amore, camuffatosi sotto le spoglie di Ascanio, nell'innamoramento dei due eroi<sup>1643</sup>.

Inoltre, Enea ricalca con la sua posa e la figura il tipo di eroe già noto in altri affreschi pompeiani raffiguranti altre celebri coppie del mito, come Afrodite con Ares o Adone<sup>1644</sup>.

In conclusione, a sostegno di questa nuova tesi Sogliano cita come, confronto per la postura assunta dai due amanti e dimostrazione dei suoi argomenti, il disegno dell'affresco perduto della Casa 9 6, d-e che riporta il nome di Enea e Didone<sup>1645</sup>.

La proposta interpretativa di Sogliano è stata ignorata da C. Robert che ha accolto con qualche prudenza la tesi di Petersen in *Archäologische Hermeneutik* (Berlin 1919) basandosi soprattutto sul commento di U. von Wilamowitz a riguardo del verso 17 dell'*Ippolito* di Euripide. Infatti, vi si celerebbe l'allusione all'unione della dea con il cacciatore favorita dall'intervento di Afrodite<sup>1646</sup>.

---

<sup>1641</sup> SOGLIANO 1900/01, p. 72.

<sup>1642</sup> *IBIDEM*, p. 74.

<sup>1643</sup> *IBIDEM*, p. 74.

<sup>1644</sup> *IBIDEM*, p. 74.

<sup>1645</sup> *IBIDEM*, p. 75. In una postilla del suo articolo Sogliano aggiunge alcune osservazioni contro l'ipotesi di Petersen secondo cui ci si trovi di fronte alla raffigurazione di Artemide e Ippolito. Infatti, evidenzia soprattutto che nel mito classico, come nella tragedia euripidea, il rapporto tra la dea e il cacciatore a lei devoto non abbia conosciuto in realtà un episodio in cui si sia concretizzato il sentimento del giovane in un incontro amoroso. Di conseguenza, il comportamento così seducente e provocante assunto dalla figura femminile non ha luogo di sussistere e, inoltre, risulta inadatto per Artemide. L'ambientazione è poi una grotta al di là della conformazione ad arco che lascia trasparire in alto cielo facendo penetrare la luce all'interno della cavità naturale. *IBIDEM*, pp. 79 s. Così anche Reinach nel suo catalogo di pitture greche e romane comprende anche questo quadro con la didascalia Artemide e Ippolito. REINACH 1922, p. 55, fig. 4. Similmente E. Pfuhl nella sezione dedicata alle immagini idilliche di stile ellenistiche del suo lavoro *Tausend Jahre griechischer Malerei. Malerei und Zeichnung bei den Griechen*, München 1923, p. 837.

<sup>1646</sup> ROBERT 1919 a, pp. 226 s.

Inoltre, nella sua analisi iconografica occupa una posizione privilegiata la corona dentellata posta sul capo dell'eroe di sinistra. Secondo Robert apparteneva ad Artemide e costituisce un suo chiaro attributo<sup>1647</sup>.

Allora, in questo senso l'originale dell'affresco pompeiano sarebbe da attribuirsi a un artista ellenistico particolarmente avveduto che dette corpo a un tratto poco conosciuto del mito<sup>1648</sup>.

Eppure, dopo un'iniziale accoglienza dubitativa<sup>1649</sup>, G. E. Rizzo scartava l'ipotesi di Sogliano in un saggio dedicato all'arte e all'*Eneide* nel quinto volume del *Bollettino dell'Associazione internazionale per gli studi mediterranei* del 1930 e ammetteva la raffigurazione di Selene ed Endimione.

Infatti, escluso qualsiasi rapporto tra l'immagine e il poema nazionale romano, evidenzia come il volto con gli occhi spalancati e la postura seduta del giovane possano ricordare il giovane amante della Luna come raffigurato nell'arte antica in numerose opere<sup>1650</sup>.

A sostegno di quest'ipotesi Rizzo cita a confronto innanzitutto due affreschi pompeiani della Casa dei Dioscuri e dell'Ara massima. In questi si vede a sinistra il cacciatore seduto, pressoché nudo a eccezione di un mantello che gli copre le gambe, mentre la dea, riconoscibile per la falce falcata sulla fronte, appare in volo verso di lui da destra.

Poi descrive il pannello di un sarcofago proveniente da Ostia nel quale appare la coppia di amanti seduti entro un antro e accompagnati da due eroti. Assisa a sinistra, Selene pone la mano destra sulla guancia di Endimione, a destra, e si avvicina per baciarlo mentre i due eroti, accanto alla dea e in basso tra di loro, interagiscono con loro<sup>1651</sup>.

Secondo Rizzo è questo il miglior confronto per l'affresco pompeiano che deve essere ispirato non tanto da Virgilio ma da un modello ellenistico, usato liberamente nelle botteghe della «piccola arte decorativa»<sup>1652</sup>.

Quest'ipotesi di Rizzo è stata tralasciata da A. Rumpf che, in un saggio in onore di B. Schweitzer, si dedica a una controproposta rispetto alle tesi di E. Petersen, C. Robert ed E. Pfuhl.

In particolare, lo studioso tedesco osserva che le argomentazioni di Robert sono piuttosto limitate e si fondano su un commento concernente un passo della tragedia euripidea particolarmente

---

<sup>1647</sup> ROBERT 1919 a, p. 225.

<sup>1648</sup> *IBIDEM*, p. 227.

<sup>1649</sup> RIZZO 1929, p. 86.

<sup>1650</sup> RIZZO 1930, pp. 9 s.

<sup>1651</sup> *IBIDEM*, p. 10.

<sup>1652</sup> *IBIDEM*, p. 11.

discusso. Inoltre, aggiunge le differenti e varie versioni figurate della leggenda ma nessuna simile a quella dell'affresco<sup>1653</sup>.

Inoltre, Rumpf ha fatto notare l'incongruenza tra le dimensioni della corona dentellata e la circonferenza della testa dell'erote. Infatti, se il diadema apparteneva ad Artemide, il putto non avrebbe potuto calzarlo perfettamente come mostra l'immagine. In più, non è un tipico ed esclusivo attributo di Artemide poiché anche altre dee femminili o eroine possono indossarlo<sup>1654</sup>.

In generale, considerata la situazione poco consona per una divinità come Artemide, Rumpf propone che la scena ritragga una coppia di amanti dediti alla caccia e, scartata l'ipotesi che si trattasse di Atalanta e Meleagro<sup>1655</sup> a causa della discordanza delle figure con le loro iconografie, concorda con Sogliano nell'ipotesi delle nozze di Enea e Didone<sup>1656</sup>.

L'ambientazione che fa da sfondo all'unione, il contegno e l'aspetto dei due eroi ricalcano la descrizione virgiliana. Interrotta la caccia, allusa dalle lance e dalla faretra della donna, Didone infuocata dall'amore prende l'iniziativa e si avvicina accarezzando il mento dell'amato, mentre Enea, un guerriero cui si presta bene l'attributo della spada, accoglie le attenzioni di lei inattivo e ritroso.

A differenza di Rizzo per Rumpf a sarebbe l'ennesima raffigurazione di un episodio del mito di Enea ma non una copia d'origine greca, come i quadri del cavallo ligneo che entra all'interno di Troia o della morte di Laocoonte. È una creazione romana ispirata direttamente dall'*Eneide* allo stesso modo degli affreschi dell'incontro con Polifemo e di Enea ferito e curato da Iapige<sup>1657</sup>.

Ciò nonostante, nel 1957 in *Die Wände Pompejis* (Berlin 1957) K. Schefold ha identificato la coppia in Venere e Adone<sup>1658</sup>, che ripropone pochi anni nel già citato *Vergessenes Pompeji* (Bern, München 1962) attraverso il confronto con l'affresco della Casa 9 7, 16<sup>1659</sup>.

Seppure R. Herbig concordi con Rumpf nel rifiutare l'amore di Artemide e Ippolito, promuove una nuova tesi secondo cui era la rappresentazione di una coppia di due mortali ascrivibili alla sfera della caccia che erano stati indentificati parzialmente dall'altro studioso.

---

<sup>1653</sup> RUMPF 1954, p. 341.

<sup>1654</sup> *IBIDEM*, p. 342.

<sup>1655</sup> In A. RUMPF, *Kyparissos*, in *AdI* LXIII-LXIV, 1948-49, p. 88, nota 9, aveva accennato a questa possibilità.

<sup>1656</sup> RUMPF 1954, p. 342.

<sup>1657</sup> *IBIDEM*, p. 343.

<sup>1658</sup> SCHEFOLD 1957, p. 151.

<sup>1659</sup> SCHEFOLD 1962, p. 94.

Infatti, nell'articolo *Jägerliebe* del *MDAI(R)* 66 (1959) Herbig rigetta il riconoscimento di Schefold. Venere non è stata rappresentata mai con attributi dell'attività venatoria e Adone non mostra la sua tipica fisionomia femminile<sup>1660</sup>.

Allora, i due eroi ritratti sono Atalanta assieme a un altro dei suoi pretendenti: Melanio, il suo sfidante nella corsa. Dopo che un temporale li aveva sorpresi durante la caccia, si congiungono non all'interno di una grotta ma all'aperto e in un paesaggio irradiato di luce coronando il loro amore<sup>1661</sup>.

In questo modo secondo Herbig si tratta di un quadro insolito che mostra due aspetti di questi personaggi, la caccia e la corsa. Tuttavia, per sua stessa ammissione quest'ipotesi pecca di un saolido confronto iconografico e di spiegazioni mitologiche per affermarsi sulle altre proposte interpretative. Infatti, cita solo due possibili paralleli che risalgono all'arte greca dell'età arcaica: il donario corinzio di Cipselo a Olimpia e il cratere François<sup>1662</sup>.

Quasi vent'anni dopo R. Heinsius comprende il nostro affresco nell'elenco delle raffigurazioni del mito di Enea e Didone in un articolo degli *Acta Archaeologica Lovaniensia* (17, 1978). Secondo la studiosa si deve ammettere quanto G. E. Rizzo aveva affermato a riguardo dei rapporti tra l'arte e il poema nazionale romano: non vi è traccia dell'influenza di Virgilio in questi affreschi<sup>1663</sup>. Allora, il quadro della Casa 6 15, 6 va considerato una testimonianza della popolarità della leggenda nel suo insieme cui ha contribuito anche l'*Eneide* in qualità di canto celebrativo la grandezza e l'impero di Roma<sup>1664</sup>.

Opinione contrastante è espressa da M. Gigante che, nel suo saggio *Civiltà delle forme letterarie nell'antica Pompei* (Napoli 1979), accoglie anch'egli l'ipotesi di Sogliano e Rumpf ma dichiarando che l'*Eneide* di Virgilio può aver fornito materiale letterario ai pittori romani. A prova di questa possibilità chiama in causa altri che mostrano l'eroe troiano protagonista: l'incontro con il gigante Polifemo, la consegna delle armi da parte della madre Venere e la cura della ferita di Enea da parte di Iapige<sup>1665</sup>.

Allora, *ex abrupto* dalla fine degli anni '60 del XX sec. sembrano cessare le dispute interpretative relative a questa raffigurazione e prevale, al di là di qualche caso limitato tra incertezze e prudenze, l'ipotesi delle nozze di Enea e Didone nella grotta dell'Atlante.

---

<sup>1660</sup> HERBIG 1959, p. 209.

<sup>1661</sup> *IBIDEM*, p. 210.

<sup>1662</sup> *IBIDEM*, pp. 210 s. Ciò nonostante K. Galinsky in *Aeneas, Sicily and Rome* (Princeton 1969) cita il quadro con l'ipotesi di Enea e Didone. GALINSKY 1969, p. 30, fig. 26.

<sup>1663</sup> HEINSIUS 1978, p. 47.

<sup>1664</sup> *IBIDEM*, pp. 49 s.

<sup>1665</sup> GIGANTE 1979, pp. 178 ss.



In questo senso, seppure non si attribuisca una precisa interpretazione, la coppia è compresa nel 1981 da F. Canciani<sup>1666</sup> tra le raffigurazioni dell'eroe troiano assieme alla sua amante sotto la voce *Aineias* del *LIMC*<sup>1667</sup>.

Di seguito, poi, è annoverata da P. Aichholzer<sup>1668</sup>, R. Noll<sup>1669</sup> e A. Geyer<sup>1670</sup> nei loro lavori relativi alle immagini della saga di Enea nell'arte romana, nelle stoffe copte con la caccia a Cartagine e nelle illustrazioni del *Vergilius Vaticanus*.

Ancora J.-M. Croisille ricorda il quadro in un saggio sulle raffigurazioni di Enea e Didone nell'arte romana in *Helmantica* 45 (1994). Come Gigante sostiene la tesi che l'*Eneide* abbia contribuito non solo alla popolarità del mito ma anche alla definizione delle immagini come gli amori dei due eroi<sup>1671</sup>.

Ciò nonostante V. Sampaolo evita di dare una precisa identificazione dei due amanti nella descrizione della 6 15, 6 di *PPM*, a differenza del saggio di C. Balmelle e A. Rebourg riguardante l'iconografia di Didone soprattutto all'arte musiva. Infatti questi comprendono l'affresco ancora una volta tra la raffigurazione di Enea e Didone.

Tuttavia, nell'articolo scritto da V. Provenzale nel 2004, a proposito all'iconografia e agli schemi degli affreschi con la coppia assisa e abbracciata su uno sfondo roccioso, non è preso in considerazione. Invece, in due articoli V. M. Strocka ricorda l'affresco come raffigurazione degli amori dei due eroi.

Infatti, in *Troja-Karthago-Roma-ein vorvergilischers Bildprogramm im Terzigno bei Pompej* pubblicato in *MDAI(R)* 112 del 2005/2006 Strocka, studiando l'apparato pittorico di una villa romana del periodo tardo repubblicano nel territorio della cittadina campana di Terzigno, lo menziona tra le rappresentazioni degli amori di Enea e Didone<sup>1672</sup>. E così l'include soprattutto nella

---

<sup>1666</sup> CANSIANI 1981 a, p. 393, n° 209.

<sup>1667</sup> Sempre nel *LIMC* sotto *Artemis/Diana* è inserito da E. Simon tra le raffigurazione di dubbia interpretazione pensando comunque all'amore della dea con un mortale. SIMON 1984, p. 830, n° 359. Invece, anche parlando della pittura romana a Pompei nell'*Enciclopedia virgiliana*, Simon lo descrive come l'unione della Luna con Endimione. SIMON 1988, p. 195. Invece J. Boardman lo considera ancora nel *LIMC* tra le scene di Atalanta in compagnia di Meleagro o di un amante non meglio specificato. BOARDMAN 1984, p. 944, n° 45.

<sup>1668</sup> AICHHOLZER 1983, p. 38.

<sup>1669</sup> NOLL 1982, p. 267, b.

<sup>1670</sup> GEYER 1989, p. 191.

<sup>1671</sup> CROISILLE 1994 a, p. 173.

<sup>1672</sup> STROCKA 2005/06, p. 99, nota 64.

rassegna dei quadri pompeiani raffiguranti la saga dell'eroe troiano che devono essere stati ispirati dall'*Eneide*<sup>1673</sup> pubblicata nel *JDI* 121 (2006).

Nel 2008 Provenzale aggiunge la scena della Casa 6 15, 6 agli altri affreschi nella monografia *Echi di propaganda imperiale in scene di coppia Pompei* (Padova) illustrandola nel paragrafo in cui tratta anche la raffigurazione della Casa delle Vestali<sup>1674</sup>. Tuttavia la coppia non è di facile identificazione. In quest'ultima confrontata con le altre i due eroi presenta però alcune difformità relative all'aspetto, agli attributi e alla postura che non facilitano il riconoscimento e fa emergere dubbi sulla prevalente ipotesi interpretativa<sup>1675</sup>.

*L'analisi di V. Provenzale relativa allo schema iconografico della coppia di amanti seduti*

Nei suoi due lavori V. Provenzale ha individuato gli elementi costanti (posture, attributi e aspetti paesaggistici) nei sei affreschi inclusi in questo capitolo delle nozze di Enea e Didone<sup>1676</sup>.

Allora, di seguito si presenta una sintesi dei suoi argomenti mettendo in evidenza quelli più significativi, le somiglianze e le antitesi. Si tenga presente che l'assunto iniziale dell'analisi di Provenzale è il collegamento di Sogliano secondo cui il disegno della Casa 9 6 d-e (fig. 207), corredato dai nomi dei due eroi, mostrasse una scena identica a quella visibile nell'affresco della *domus* 6 15, 6 (fig. 210 b).

Innanzitutto, partendo da quelli più simili e più sicuri nell'interpretazione, i quadri della Casa del Citarista, di Sirico e al 9 7, 16 (figg. 209-300) mostrano le due coppie sedute secondo una disposizione, un orientamento e una postura costanti: a sinistra siede la donna, mentre a destra l'uomo; entrambi sono rivolti verso sinistra secondo una prospettiva obliqua<sup>1677</sup>.

La figura femminile si volge all'uomo, visto sempre di profilo, e lo stringe portando la mano destra sulla spalla dell'amante, mentre con l'altra lo cinge da dietro. In due esemplari (Citarista e Sirico, figg. 208 a, c) allunga le gambe verso sinistra. Inoltre, solo nella scena della *domus* 9 7, 16 (fig. 208 b) appare vestita di mantello e chitone ed esclusivamente in quella di Sirico il suo capo è ornato da un nimbo, mentre nelle altre ha i corti capelli raccolti con una fascia o un diadema e porta gioielli.

La figura maschile ha i capelli corti ed è sempre di profilo sinistro, nuda, ad eccezione di un mantello che, nelle Case del Citarista e di Sirico, (figg. 208 a, c), è avvolto intorno alle sue gambe, e

---

<sup>1673</sup> STROCKA 2006, pp. 277 s.

<sup>1674</sup> PROVENZALE 2008, pp. 30 s.

<sup>1675</sup> *IBIDEM*, pp. 31 ss.

<sup>1676</sup> Anche V. M. Strocka ha posto in evidenza queste caratteristiche essenziali delle scene nella rassegna delle immagini attribuite alla saga dell'eroe troiano, ma non in modo analitico. STROCKA 2006, pp. 274-280.

<sup>1677</sup> PROVENZALE 2004, p. 164; PROVENZALE 2008, pp. 19 ss.

si regge tenendo la mano sinistra poggiata sul sedile. Ha il busto reclinato indietro e fissa la sua amante cui, ad eccezione dell'affresco della Casa 9 7, 16 (fig. 208 b), solleva un lembo della veste con la mano destra. Inoltre, in quest'ultimo esemplare è privo della spada appesa al fianco sinistro e del balteo sul petto.

Si ricava allora, che gli affreschi della Casa del Citarista e di Sirico (figg. 208 a, c), sebbene quest'ultimo sia documentato soltanto attraverso un acquarello del XIX sec., appaiono piuttosto simili per lo schema iconografico e gli attributi assegnati ai due amanti. Tuttavia, il primo esemplare è da considerarsi il più antico della serie seguito da quello della *domus* 9 7, 16 e di Sirico che si pongono, rispettivamente, nel II-III e IV stile pompeiano.

Da quanto è delineato da Provenzale emerge un possibile richiamo alla disposizione dei due personaggi del disegno della Casa 9 6, d-e stando dalla disposizione dei piedi della coppia che forse doveva sedere a sinistra.

Oltre che a ciò, è un elemento costante anche la generale ambientazione della scena di queste nozze. Infatti, la prima coppia siede *open air* su blocco di roccia, vicino al quale si trova un pilastro, mentre sullo sfondo o intorno si staglia un paesaggio montuoso nel quale spicca al centro un colle con un albero e a sinistra un ruscello che scorre giù dai pendii.

Nella riproduzione del quadro della Casa di Sirico (fig. 208 b) si ripete un'analogia scenografia rocciosa alle spalle dei due amanti. La montagna distingue però per la configurazione scavata della sua parte centrale quasi a ricalcare l'apertura di una grotta. Inoltre, il sedile è una bassa sporgenza rocciosa vicino cui è situato un pilastro, anch'esso di più ridotte dimensioni dell'altro caso.

L'affresco della Casa 9 7, 16 (fig. 208 c) propone invece un inscenamento chiuso e di carattere quasi domestico o templare. Infatti, i due amanti si abbracciano su un basso sedile squadrato all'interno di uno spazio delimitato da colonne e muri adorni di ghirlande e clipei.

Allora, in base all'ambientazione della scena appaiono maggiori le differenziazioni tra i tre quadri, sebbene sussista ancora una volta qualche somiglianza tra il quadro della Casa del Citarista e di Sirico, mentre quello al 9 7, 16 presenta una profonda variazione con una scenografia di carattere domestico o templare. A questo proposito Provenzale sostiene la possibilità che, tenuto fermo il modello iconografico comune, l'artigiano abbia compiuto delle scelte consapevoli dettate dal tipo di richieste e occasioni<sup>1678</sup>.

Inoltre, è da rilevare che in tutti e tre gli affreschi appaiono altre due figure minori ma costanti: almeno un erote e un cane.

Nella raffigurazione della Casa del Citarista e di Sirico (figg. 208 a, c) l'erote vola da destra verso sinistra tenendo una torcia con le mani. Nell'esemplare della *domus* 9 7, 16 (fig. 208 b) questi

---

<sup>1678</sup> PROVENZALE 2008, pp. 21 s.

è in piedi a destra, dietro all'uomo, porta un berretto frigio e ha le ali spiegate. Osservando i due amanti solleva la torcia con la mano destra.

Il cane ha identiche pose nelle scene del Citarista e di Sirico (figg. 208 a, c): è accovacciato di profilo con il muso rivolto a destra. All'opposto nell'altra è sulle quattro zampe verso sinistra e volge il muso verso terra.

Infine, unico caso documentato dall'affresco della Casa del Citarista è la presenza di altri due personaggi a destra della coppia assisa, uno seduto e addormentato e l'altro in piedi rivolto verso gli amanti (fig. 208 a). Per la posizione e il tipo di abbigliamento della prima figura ci si troverebbe davanti a un possibile collegamento con il disegno della Casa del 9 6, d-e (fig. 207), l'unica sicura attestazione della rappresentazione degli amori di Enea e Didone che, secondo Mau<sup>1679</sup>, erano stati ritratti assieme ad Ascanio.

Allora, secondo Provenzale il personaggio seduto e addormentato della Casa del Citarista mostra un analogo abbigliamento e si può ipotizzare la rappresentazione del giovane figlio dell'eroe troiano con un'identica postura e condotta. Viceversa, l'altro potrebbe trattarsi di una personificazione, forse di *Hymenaios* inteso come allusione di vero matrimonio in base ai piani di Giunone. Tuttavia, la stessa studiosa ammette che non sussiste nessuna corrispondenza tra questa figura e l'iconografia del dio<sup>1680</sup>.

Al di là di quest'ultimo riconoscimento, Provenzale osserva che si tratta di un'ulteriore prova del fatto che il modello all'origine del quadro della Casa del Citarista ha conosciuto una lunga esistenza e un ampio utilizzo che ha travalicato gli stili pittorici.

Infatti, oltre alla riproposizione dello schema della coppia assisa e dell'ambientazione rocciosa della scena nell'affresco di Sirico inquadrabile nel IV stile, ha trovato un suo probabile impiego ancor prima nel periodo del III stile pompeiano, come documentato dal disegno del quadro della *domus* 9 6, d-e<sup>1681</sup>.

Inoltre, questo prototipo iconografico alla base della scena delle nozze dei due eroi presenta alcune somiglianze per il tipo d'impostazione generale con quello degli amori di Dioniso e Arianna e, soprattutto, di Marte e Venere<sup>1682</sup>.

In verità, come Provenzale rivela, sono accomunati dalla situazione generale in cui i due amanti sono seduti, dall'atteggiamento e dallo stesso svelamento dell'amante femminile da parte dell'uomo. Si differenziano però per il diverso schema compositivo, che nel caso delle due divinità

---

<sup>1679</sup> MAU 1881, p. 29.

<sup>1680</sup> PROVENZALE 2008, pp. 23 s.

<sup>1681</sup> PROVENZALE 2004, p. 168; PROVENZALE 2008, p. 24.

<sup>1682</sup> *IBIDEM*, pp. 36 ss. Trattazione dettagliata della coppia divina in *IBIDEM*, pp. 55 ss.

è di tipo piramidale, per il numero variabile e l'azione degli eroti, che nel secondo caso giocano con le armi di Marte, e infine per la presenza del cane come allusione alla loro caccia<sup>1683</sup>.

Sotto questa lente emerge per Provenzale la problematica del rapporto tra fonti letterarie e arte. Infatti, ammessa la maggiore antichità dell'affresco della Casa del Citarista come aveva proposto M. de Vos<sup>1684</sup>, questo quadro potrebbe racchiudere alcuni richiami dell'episodio celebrato pochi anni prima da Virgilio nell'*Eneide* per renderlo riconoscibile a causa della novità del tema alle orecchie e agli sguardi dei contemporanei. E così alcuni elementi iconografici sono citazioni vere e proprie del poema<sup>1685</sup>.

Lo sfondo roccioso con l'albero nello sfondo richiama i boschi della caccia verso cui Enea e Didone partirono a capo di un grande corteo e nei quali Ascanio, separandosi dal padre, si era lanciato intrepido in cerca di ambite prede<sup>1686</sup>. I massi disposti ad arco come a disegnare l'apertura di una grotta e la roccia su cui Enea e Didone siedono riecheggiano, assieme allo spazio retrostante, l'antro<sup>1687</sup> nel quale i due amanti avevano trovato riparo dal temporale che li aveva sorpresi nella battuta, secondo i piani di Giunone e dove celebrarono le loro nozze<sup>1688</sup>.

In più Didone è presentata dal Vate con le fattezze di cacciatrice simile a Diana: quando Venere narra a Enea la storia della regina cartaginese<sup>1689</sup>, nel loro primo incontro<sup>1690</sup> e, dopo l'innamoramento, nella partenza per la caccia<sup>1691</sup>.

In fondo, anche la torcia levata in alto dall'erote in volo verso il centro della scena allude proprio al compimento del loro amore voluto anche da Venere per proteggere Enea e all'idea di Didone che fossero nozze certe ed eterne.

Allora, partendo da un prototipo pregno di evocazioni virgiliane sono stati eseguiti gli altri affreschi che hanno sintetizzato la scena d'amore fino a mutarla nel suo aspetto più esteriore come l'ambientazione.

Infatti, il quadro della Casa 9 7, 16, che riproduce soltanto il cuore del modello pittorico delle nozze di Enea e Didone inserite all'interno di un ambiente chiuso, trova una compiuta

---

<sup>1683</sup> PROVENZALE 2008, pp. 25 e 27 ss. Per l'aspetto dei soggetti ritratti e dei loro attributi comuni con altre possibile identificazioni (Venere e Anchise o Adone). *IBIDEM*, pp. 25 s.

<sup>1684</sup> DE VOS 1990 b, p. 151.

<sup>1685</sup> PROVENZALE 2008, p. 29. In fondo M. de Vos l'aveva già notato in *PPM*. DE VOS 1990 b, p. 151.

<sup>1686</sup> VERG. *Aen.* 4, 149 ss.

<sup>1687</sup> VERG., *Aen.* 4, 165 ss.

<sup>1688</sup> VERG., *Aen.* 4, 160 ss.

<sup>1689</sup> VERG., *Aen.* 4, 314 ss.

<sup>1690</sup> VERG., *Aen.* 4, 494 ss.

<sup>1691</sup> VERG., *Aen.* 4, 136 ss.

comprensione da parte dell'osservatore soltanto se visto all'interno della quadreria del suo vano d'appartenenza, tutta incentrata sul mito troiano-romano<sup>1692</sup>.

Date queste linee guida per il riconoscimento della raffigurazione dell'unione di Enea e di Didone nella grotta, gli altri due quadri provenienti dalla Casa delle Vestali (fig. 210 a) e dalla *domus* 6 15, 6 (fig. 210 b) possono essere analizzati in modo più pacato e obiettivo.

Secondo Provenzale la prima immagine (fig. 210 a) presenta alcuni elementi in comune con gli altri che lo rendono così molto prossimo e verosimilmente una variante del nostro soggetto<sup>1693</sup>. Lo schema compositivo dei due amanti e lo sfondo sono essenzialmente gli stessi già visti in precedenza. Nei loro gesti amorosi l'uomo la cinge al fianco anziché sollevare un lembo della veste della donna, simile in questo all'amante della Casa 9 7, 16. Inoltre, questi porta un attributo in più, uno scudo lasciato accanto al blocco di pietra.

Inoltre, in questo esempio sono presenti il cane, ritto sulle zampe a destra mentre si rivolge verso sinistra, e l'erote, che vola verso il centro da destra. Tuttavia, quest'ultimo elemento ha un'ulteriore diversificazione che si collega alla panoplia dell'eroe. Infatti, non tiene più una fiaccola simbolo del loro amore ormai compiuto, ma regge tra le mani un elmo che sta per posare sul capo dell'uomo.

Sebbene possano sussistere dei dubbi di fronte a una siffatta rappresentazione di Enea, vale a dire inteso proprio come un guerriero nel contesto delle sue nozze con Didone dopo la caccia, V. Provenzale non esclude che si sia voluto caratterizzarlo così proprio in riferimento all'intervento degli dei che richiameranno Enea ai dimenticati compiti di capopopolo e predestinato fondatore della stirpe romana<sup>1694</sup>.

A riguardo dell'altra scena di dubbia interpretazione (fig. 210 b), la studiosa italiana osserva che la coppia è caratterizzata da analoghe scelte compositive (seduta in diagonale verso sinistra su un blocco di pietra), di comportamenti (la donna si rivolge all'uomo, che la guarda mentre è reclinato sulla roccia, ponendogli una mano sulla spalla), di sfondo (paesaggio roccioso) e di caratterizzazione degli amanti (lei vestita con tunica e calzari, con gioielli e faretra, lui con soltanto un mantello intorno alle gambe). Tuttavia, se ne distacca per la presenza due eroti, che si accostano alla donna e all'uomo con fare partecipe, e l'assenza del cane<sup>1695</sup>.

Nonostante non sia stata rappresentato il quadrupede, sembra che si sia scelto consapevolmente di alludere alla caccia in modo diverso<sup>1696</sup>. In pratica, sono stati sparpagliati o assegnati attributi dell'arte venatoria nello spazio o a un erote: quello appoggiato al ginocchio della donna, abbigliata

---

<sup>1692</sup> PROVENZALE 2008, pp. 29 s.

<sup>1693</sup> PROVENZALE 2004, pp. 174 ss.; PROVENZALE 2008, pp. 30 s.

<sup>1694</sup> *IBIDEM*, p. 31.

<sup>1695</sup> *IBIDEM*, pp. 31 ss.

<sup>1696</sup> *IBIDEM*, p. 33.

simile a Diana, tiene un arco, mentre uno spiedo<sup>1697</sup>, come nel disegno della casa 9 6 d-e, è affianco all'uomo e una faretra è forse in basso a destra, oltre che sulle spalle della donna.

In generale, per questi motivi primari sembra di poter ipotizzare con un certo grado di verosimiglianza che i due amanti della 6 15, 6 siano Enea e Didone. A sostegno dell'identificazione della regina V. Provenzale cita la figura di Didone cacciatrice nella prima sezione del fregio di un sarcofago proveniente dall'area di via Grottarossa a Roma e destinato a una bambina.

Al contrario l'ipotetico Enea è differente rispetto all'eroe del sarcofago, maturo e dotato di armatura e mantello. Ciò nonostante questi si accosta agli altri amanti assisi degli altri quadri per via del suo aspetto giovanile e nudo e della spada al suo fianco<sup>1698</sup>.

La scena delle nozze di Enea e Didone così descritta ed esaminata da V. Provenzale nell'ambito della pittura pompeiana appare del tutto differente dal pannello che mostra lo stesso episodio nel ciclo musivo con la storia dell'eroe troiano a Cartagine della villa inglese di Low Ham (fig. 211).

Infatti, in quest'ultimo caso i due eroi assumono posture, attributi e uno schema complessivo che portano a ipotizzare l'esistenza di due modelli iconografici differenti che hanno interpretato in modo indipendente la tradizione mitologica oppure si sono rifatti a differenti versioni del mito.

Allora, a Low Ham Enea e Didone non sono più seduti su blocchi di roccia ma sono ritratti in piedi, di profilo, mentre si stanno abbracciando. Tuttavia, mantengono le stesse posizioni: l'eroe troiano è a destra, mentre la regina è a sinistra.

Quest'ultimo aspetto di carattere secondario è l'unico elemento comune con gli affreschi di Pompei: attributi, atteggiamento e contesto li differenziano in modo ancora più notevole dopo la loro postura.

Per l'appunto, nel mosaico soltanto Didone appare nuda con un mantello che le si solleva rivelandole il corpo, mentre Enea appare vestito di tutto punto con elmo, corazza, gonnellino e stivali simile a un generale romano secondo la tradizione iconografica della fuga da Troia con i suoi cari e i Penati e com'è stato descritto nel sarcofago di Grottarossa visto in precedenza. E in sintonia con queste ultime raffigurazioni il suo viso è incorniciato da una barba così da conferirgli un aspetto più maturo rispetto al giovane assiso nella grotta.

Allora, entrambi non presentano sembianze o abbigliamento da ricondurli alla descrizione di Virgilio, che voleva Didone simile a Diana ed Enea ad Apollo e sono privi di attributi come faretre o lance.

---

<sup>1697</sup> Lo stesso Virgilio parlò di «*lato venabula ferro*» tra gli strumenti della caccia dei due eroi. VERG., *Aen* 4, 131.

<sup>1698</sup> PROVENZALE 2008, p. 34.

Inoltre, la regina non si sta volgendo semplicemente verso il suo amante poggiando una mano sul viso o sul mento, ma si stringe a lui che le ricambia l'abbraccio fissandola negli occhi senza esitazione.

Infine, l'ambientazione è l'ultima differenza più evidente con i quadri pompeiani. Soltanto due alberi, uno a destra e uno a sinistra, alludono all'incontro amoroso dei due eroi in mezzo alla natura nell'interruzione della caccia, ma nessun elemento roccioso evoca l'antro dell'Atlante del testo virgiliano. E per di più non si trova nessun riferimento alla precedente attività venatoria: non solo Enea e Didone non hanno l'abbigliamento e gli strumenti per correre dietro e catturare le prede, ma è assente anche l'animale simbolo della caccia, il cane.

Per questi motivi la scena risulta particolarmente anonima e senza un chiaro e sicuro collegamento con la tradizione prevalente del mito, comprensibile soltanto grazie alla visione complessiva del mosaico.

In tal senso sembra sensato ipotizzare due versioni figurate indipendenti: una pittorica in auge nel I sec. d.C., che interpreta la leggenda di fresca coniazione con fedeltà con l'impiego di schemi e attributi attinti dalla pittura ellenistica-alessandrina; un'altra musiva che, in voga di certo nel III-IV sec. almeno nella provincia britannica, aveva sviluppato o aveva nel suo repertorio una raffigurazione del celebre episodio meno definita e aderente al racconto virgiliano.

### *I contesti degli affreschi*

#### *La Casa del Citarista (I 4, 5.25.28)*

Scavata tra il 1853 e 1868, la casa chiamata «del Citarista» in seguito al ritrovamento della statua bronzea di Apollo citaredo nel peristilio (17) è una vasta abitazione di 2700 m<sup>2</sup> che occupa quasi l'intero isolato 4 della *regio* I<sup>1699</sup> (fig. 212). Infatti, sorta dall'unione di diversi nuclei abitativi da quello più antico incentrato intorno all'atrio (6) risalente al III sec. a.C.<sup>1700</sup>, ha conosciuto nel corso del tempo una serie di ampliamenti e ristrutturazioni che ne hanno modificato l'impianto originario<sup>1701</sup>.

Così alla fine della sua storia plurisecolare la *domus* conta tre ingressi, due atri, dei quali uno posteriore alla deduzione della colonia sillana, e tre peristili, (17) e (32) del II sec. a.C. e (56), successivo all'80 a.C.<sup>1702</sup> All'ingrandimento volumetrico è corrisposta la decorazione delle sue pareti che testimoniano le mode stilistiche che si susseguirono una dopo l'altra: per esempio, nel nucleo più antico, il cubicolo (11) mostra il I stile che si ritrova anche nel corridoio (15) e nel

---

<sup>1699</sup> DE VOS 1990 b, p. 117.

<sup>1700</sup> Datazione ottenuta dalla tecnica edilizia, opera a telaio. *IBIDEM*, p. 117.

<sup>1701</sup> *IBIDEM*, p. 117.

<sup>1702</sup> *IBIDEM*, p. 117.



cubicolo (36) del II sec.; poi in età augustea il quartiere est (19-23 e 30) della casa è interessato da una nuova e grandiosa decorazione del II-III stile. Infine, dopo il terremoto del 63 d.C., il nucleo abitativo originario ebbe un rifacimento di duplice portata: dimesso nel settore settentrionale riservato ai *clientes*, particolarmente accurato e ricco in quello meridionale<sup>1703</sup>.

Secondo M. de Vos l'opera d'ingrandimento e unificazione della *domus* in età proto-augustea e augustea è da riferirsi al prestigio sociale e politico della famiglia proprietaria che va identificata in quella dei *Popidii*, la più importante della colonia. Infatti, in quattro graffiti sulla terza colonna orientale del colonnato settentrionale del peristilio (32) si può leggere il nome *L. Popidius Secundus* detto *augustinianus*<sup>1704</sup>.

In sintonia con le mode e con la politica augustea appare, allora, l'apparato decorativo del quartiere est cui va assegnata anche la statua di Apollo citaredo. Questa sarebbe da intendersi come simulacro cultuale inserito una volta nel *lararium* domestico con i Penati<sup>1705</sup>.

Tuttavia, sono numerosi i legami con la dinastia imperiale che la Casa del Citarista testimonia: un ritratto marmoreo di Agrippa Postumo o di un membro anziano della famiglia imperiale. Inoltre l'immagine di Popidia in qualità di sacerdotessa riprodotta nella scena con Leda e il cigno richiama un'analogica scena dell'Aula Isiaca sul Palatino, appartenuto a un cittadino vicino ad Augusto o Agrippa<sup>1706</sup>.

In più, grazie alla sua carica di augustiniiano, L. Popidio Secondo faceva parte del novero di quei giovani che era alle dirette dipendenze di Nerone con l'ufficio di seguirlo negli spostamenti o come sostenitore negli avvenimenti pubblici<sup>1707</sup>.

In generale, la splendida Casa del Citarista conserva gran parte della decorazione pittorica eseguita nella sua lunga storia mostrando affreschi appartenenti al II, III e IV stile pompeiano. Di

---

<sup>1703</sup> DE VOS 1990 b, p. 117.

<sup>1704</sup> *IBIDEM*, p. 118. A L. Popidio Secundo Augustiniano sono attribuiti i lavori edilizi della fase finale. Si ricordi, inoltre che era padre di due candidati alla magistratura di *aediles*, *L. Popidius Ampliatus* nel 75 e *L. Popidius Secundus* nel 79. Inoltre era imparentato con il restauratore del tempio di Iside, *N. Popidius Ampliatus*. *IBIDEM*, p. 117.

<sup>1705</sup> *IBIDEM*, p. 118.

<sup>1706</sup> *IBIDEM*, p. 118.

<sup>1707</sup> DE VOS 1990 b, p. 118. Così, colpisce la somiglianza tra Oreste e l'imperatore nel quadro dell'esda (35) facendo pensare alla possibilità che il padrone di casa abbia ritagliato per sé il ruolo di Pilade. Inoltre, come *pendant* era una raffigurazione dell'epifania di Dioniso di pregevole esecuzione che fa sorgere l'ipotesi di una diretta commissione ad artisti di corte dietro una simile opera, viste anche le notevoli dimensioni dei quadri, e del condizionamento in tali scelte dalla conoscenza delle gallerie del palazzo imperiale. *IBIDEM*, p. 118.

seguito si presenta una breve descrizione degli ambienti principali della casa per offrire una panoramica del vasto contesto abitativo da cui proviene l'affresco delle nozze di Enea e Didone.

Entrando dall'ingresso principale affacciato al numero 5 della via Stabiana si passa per il vestibolo (3), dipinto in fasce verticali gialle a simulare una decorazione marmorea colorata, per accedere all'aeroso atrio (6) con un impluvio<sup>1708</sup>.

Sul lato orientale era aperto il tablino (14) alla cui anta destra era appeso il ritratto bronzeo di uno degli antenati dei *Popidii* (30-40 a.C.), mentre su quella destra una borchia di bronzo con la prora di una nave sostenuta da un toro<sup>1709</sup>.

Intorno all'atrio (6) sono disposti numerosi ambienti tra i quali il cubicolo (11)<sup>1710</sup> che conserva ancora parte della decorazione pittorica della prima fase abitativa della casa risalente al I stile. Mentre il pavimento è in cocciopesto con scaglie di calcare bianche, lo zoccolo delle pareti era dipinto di giallo su cui si succedono un pianetto di stucco verde e la parte mediana in un finto *opus quadratum*. Nella fase più recente è stata applicata la pittura in IV stile come negli altri ambienti limitrofi.

Proseguendo verso est si passa per il tablino (14) che immette a sud nel settore retrostante all'atrio (6) e, innanzitutto, nel cubicolo (36). Questo era collegata il triclinio (37) da un passaggio nel lato sud così da formare un'unità spaziale conclusa che si affaccia sul peristilio (32)<sup>1711</sup>.

Tracce del II stile del restauro del periodo tardo-repubblicano sono conservate in cattivo stato. È ancora visibile però l'antica bipartizione in anticamera e alcova attraverso una lesena dipinta, mentre quattro fasce nere segnano il passaggio al «scendiletto» nel cubicolo (36)<sup>1712</sup>.

Il triclinio (37)<sup>1713</sup> mostrava invece una decorazione musiva a tessere bianche con bordi e tappeto centrale a tessere nere e una soglia con motivo a meandro. Tuttavia, allo stato attuale non si conserva nessuna sua testimonianza materiale come delle pareti, ma secondo i resoconti e i disegni di scavo dell'Ottocento sembra che la sala da pranzo fosse stata affrescata secondo il IV stile.

I pannelli laterali della zona mediana rossa erano occupati da figure femminili alate, amorini e vignette, mentre il centro ospitava quadri inscenanti l'amore travagliato tra una divinità e un mortale. A ovest, la coppia di amanti Semele ed Endimione, a nord, il mito di Io e Argo, che riceve da Mercurio il flauto per la liberazione della giovane amata da Zeus (fig. 213 a), e, infine, a sud

---

<sup>1708</sup> Doveva essere rivestito di marmo stando all'asportazione delle lastre avvenuta già all'indomani del 79 a.C. DE VOS 1990 b, p. 119 ss.

<sup>1709</sup> *IBIDEM*, p. 121.

<sup>1710</sup> *IBIDEM*, pp. 121 s.

<sup>1711</sup> *IBIDEM*, p. 125.

<sup>1712</sup> *IBIDEM*, pp. 125 s.

<sup>1713</sup> *IBIDEM*, pp. 126 ss.

Adone che, ferito a morte dal cinghiale inviato da Ares per punirlo, esala il suo ultimo respiro nel grembo dell'amata Afrodite (fig. 213 b).

Entrambi si affacciano sul lato occidentale del peristilio (32). Il cortile è dotato di colonne stuccate di bianco in età neroniana, come si può evincere dai graffiti con i nomi di L. Popidio Secondo Ampliato e Nerone, e capitelli con palmette e loti<sup>1714</sup>.

Sul suo lato orientale era un altro conclave formato dal cubicolo (34), unito al vano (33), e dall'edera distila (35)<sup>1715</sup>. Anche quest'ultimo spazio era ornato con il IV stile e al centro delle sue pareti campeggiavano almeno due quadri conservati ora al Museo archeologico di Napoli. Il primo (fig. 214 a), un tempo a est, mostra il mito euripideo di Oreste e Pilade al cospetto di Ifigenia in Tauride e sotto lo sguardo del re barbaro Toante, seduto minaccioso con la spada sulle ginocchia; l'altro (fig. 214 b), a sud, la scoperta di Arianna addormentata nel grembo di Hypnos da parte di Dioniso arrivato nell'isola di Naxos assieme al suo corteo formato da tre menadi, un satiro e un sileno<sup>1716</sup>.

Accessibile dall'atrio (6) e dal cubicolo (36) attraverso il tablino (14) era il peristilio (17), centrale rispetto alla pianta della casa e agli altri due cortili domestici.

Il colonnato ionico<sup>1717</sup> era formato da colonne in stucco bianco scanalato, ad eccezione dell'ultima parte precedente le basi e i tori che era in rosso, e dotate di fori rettangolari per l'inserimento di plutei lignei. Inoltre, a decorazione del portico erano appesi oscilli marmorei con motivi dionisiaci.

Al centro di quest'ampio spazio aperto è ubicata una vasca rettangolare in *opus incertus* che, definito simile a un *euripos* da De Vos, fu colmato dopo il terremoto del 63 d.C. lasciando intatto il lato orientale di forma curvilinea. Qui era installata una fontana il cui bordo marmoreo era ornato da statue bronzee di animali e che era visibile dall'edera distila (18). Al tal fine era stata eliminata una colonna del lato occidentale<sup>1718</sup> (fig. 215).

L'epistilio era decorato da un fregio paesaggistico spartito in tre pannelli. Lo sfondo era comune e di carattere marino con edifici sacri, statue in ambienti agresti, sontuose *villae* e altri elementi naturali e opere dell'uomo (fig. 216). Sull'orlo della vasca era rappresentata poi una scena di caccia<sup>1719</sup>.

---

<sup>1714</sup> DE VOS 1990 b, pp. 124 s.

<sup>1715</sup> *IBIDEM*, pp. 131 s.

<sup>1716</sup> *IBIDEM*, pp. 134 ss.

<sup>1717</sup> *IBIDEM*, p. 136.

<sup>1718</sup> *IBIDEM*, p. 136.

<sup>1719</sup> *IBIDEM*, pp. 140 ss.

Al centro del lato settentrionale del triclinio si apre la nicchia (45)<sup>1720</sup> riservata ai ritratti dei personaggi illustri dei *Popidii*. Questa sua particolare funzione era evidenziata dall'accuratezza della decorazione: era coperta da una volta a botte con *kyma* lesbico in stucco, la lunetta era definita da una cornice a ovoli e il pavimento lastricato di cipollino verde di Karystos, bianco e rosa e il plinto rivestito ancora di marmo bianco.

Invece, nel lato orientale era ubicato il grande triclinio (19)<sup>1721</sup>. Era pavimentato da un grande mosaico forse con un motivo a meandro a tessere nere su sfondo bianco, mentre erano affrescate con il II-III stile le sue pareti.

In particolare, nella parete meridionale campeggiava un quadro (fig. 217) con Antiope, stesa a terra a causa dell'invasamento del dio, il futuro suo sposo Foco, di cui s'intravedono le gambe, e la menade Tia.

Accanto è il vano (20) con un pavimento in battuto bianco frammisto di scaglie di calcare bianco e frammenti di terracotta del II-I sec. a.C. e l'antica decorazione pittorica d'età augustea, con quadri dalle grandi dimensioni e dal profondo significato ideologico su pareti dominate dai colori giallo e viola, staccati al tempo dello scavo per essere conservati nel Museo di Napoli<sup>1722</sup>.

A est era inscenato il mancato pagamento della costruzione delle mura troiane da parte di Laomedonte a Poseidone e Apollo<sup>1723</sup>, a sud si alludeva all'unione di Leda, sotto la quale si potrebbe celare il ritratto della padrona di casa, e il cigno di Giove. Infine, nel lato settentrionale campeggiava uno dei nostri quadri con le nozze di Enea e Didone.

Il tema troiano continuava nel limitrofo ambiente (21)<sup>1724</sup>, che riprendeva anche i colori di fondo delle pareti, con il giudizio di Paride intorno alla bellezza di Era, Atena e Afrodite sulla parete settentrionale (fig. 218).

Nella parete orientale di fondo del vano è la porta che immette nella stanza (23)<sup>1725</sup>, decorata con il III stile. Lo zoccolo viola faceva da base all'edicola a fondo bianco della zona mediana ospitante la scena figurata a soggetto mitologico fiancheggiato da pannelli laterali rossi. A nord era la raffigurazione di un anziano re orientale e di un giovane con asta (fig. 219 a). Controverse sono le ipotesi interpretative: il preannuncio del supplizio di Marsia al re Mida, la consegna dello scettro troiano a Ilioneo da parte di Priamo perché vada al re Latino oppure Priamo che ascolta i vaticini di

---

<sup>1720</sup> DE VOS 1990 b, p. 145.

<sup>1721</sup> *IBIDEM*, pp. 145 ss.

<sup>1722</sup> *IBIDEM*, pp. 149 ss.

<sup>1723</sup> Eppure è stato sostenuto anche che si tratti del rifiuto di Achille, fatto prigioniero assieme a Fenice, a curare la ferita che aveva procurato Telefo. *IBIDEM*, pp. 149 s.

<sup>1724</sup> *IBIDEM*, pp. 154 ss.

<sup>1725</sup> *IBIDEM*, pp. 157 ss.

Cassandra dal messaggero che aveva posto a guardia della figlia. Invece, nella parete orientale di fondo del vano era l'immagine di Apollo citaredo (fig. 219 b) che, ora perduta, ha ispirato la denominazione della *domus*. A sud mostra Corinna e il suo allievo Pindaro, seduto a sinistra di fronte a lei, entrambi con una lira a sette corde (fig. 219 c).

Infine, dal peristilio (17) si passa alla casa aperta sulla via dell'Abbondanza entrando subito nel peristilio (56)<sup>1726</sup>. Questa parte della casa conservava al tempo della scoperta, o conserva ancora oggi in modo più limitato, la decorazione pittorica delle sue pareti.

Così, per esempio alcuni disegni dell'Ottocento offrono un'idea generale di come dovesse presentarsi questo spazio agli ospiti. Uno zoccolo geometrico a croci faceva da base a pannelli gialli e rossi con quadretti, medaglioni o altre scenette a soggetto naturalistico in sintonia con lo spirito dell'ambiente.

Sul suo lato orientale si affacciava l'*oecus* (58)<sup>1727</sup> che, ornato con il IV stile, mostrava nello zoccolo una decorazione vegetale. Sulla parete orientale di fondo campeggiava un quadro forse con Adone seduto con una lancia in mano e affiancato da amorini, mentre su una non meglio definita un *gorgoneion* come simbolo apotropaico.

A nord si passa all'atrio (47) con un impluvio (II sec. a.C.) in cocchiopesto con scaglie di calcare bianco e i bordi in lastre di lavagna. Intorno doveva essere un mosaico con nove prore di navi e altre in stato lacunoso del periodo tardo repubblicano ma non più conservato<sup>1728</sup>.

Il cubicolo (50) e l'ala occidentale (51) a ovest e il triclinio (53) mostrano tracce dell'apparato pittorico del III e del IV stile<sup>1729</sup>. L'ala orientale (54) conservava un mosaico, ora al Museo di Napoli, con un *gorgoneion* rosso e marrone, al centro di un rosone a raggi bipartiti e bicolori, e *skyphoi* negli angoli<sup>1730</sup> (fig. 220).

### *La domus 9 7, 16*

Questa casa pompeiana<sup>1731</sup> al centro del lato occidentale dell'*insula 7* della *regio 9* è conosciuta soltanto nella sua parte ovest a causa degli scavi parziali eseguiti nel 1883 (fig. 223). È da considerarsi l'abitazione che conta il numero maggiore di quadri a soggetto paesaggistico (otto) in cui si ambienta un episodio del mito classico.

---

<sup>1726</sup> DE VOS 1990 b, pp. 162 ss.

<sup>1727</sup> *IBIDEM*, pp. 167 ss.

<sup>1728</sup> *IBIDEM*, pp. 170 s.

<sup>1729</sup> *IBIDEM*, pp. 171 ss. e 176.

<sup>1730</sup> *IBIDEM*, p. 175.

<sup>1731</sup> SAMPAOLO 1999 b, p. 782.

L'ingresso<sup>1732</sup> era delimitato da due pilastri in laterizi sormontati da capitelli cubici di tufo e da un architrave con cornici modanate stuccate in bianco (II sec. a.C.). Il collegamento dell'alto e sporgente zoccolo stuccato della facciata con i due stipiti dà l'impressione di formare due lesene che delimitano l'entrata. Il muro perimetrale dell'esterno è stato realizzato con l'impiego dell'*opus incertum*.

L'atrio (2) fa accedere a una serie di ambienti disposti a sud-ovest. Tra questi il cubicolo (a)<sup>1733</sup>, ubicato a sinistra rispetto all'ingresso, si distingue per la decorazione del suo pavimento in lavapesta datato alla prima metà del I sec. d.C. Il tappeto presenta un motivo geometrico a tessere bianche che disegnano un quadrato in cui sono disposti in diagonale quattro tirsi. Inoltre, al centro dei lati est e ovest della figura sono inseriti due dischi di marmo numidico e pavonazzetto, mentre al centro un quadrato di lavagna. Nelle linee dei tirsi e al centro dei triangoli definiti da essi stessi sono disposte lastre rettangolari in numidico e pavonazzetto.

Le sue pareti<sup>1734</sup> erano decorate secondo il III stile pompeiano con zoccolo nero scandito da tre pannelli con linee orizzontali separati da stretti settori verticali. Il pannello centrale presenta un rettangolo, mentre quelli laterali un rombo all'interno del quale compare una rossetta. Al centro è un'edicola a fondo giallo interposta, attraverso fasce verticali rosse, da pannelli a fondo nero con vignette. Il suo architrave è a fondo bianco con motivo cuoriforme e fiori di loto. Sulla sommità è un'edicola a fondo rosso con all'interno un quadretto in cui è un vaso su un alto piedistallo ed è sospesa una cista (parete nord) o una maschera appesa (parete est). Ghirlande sottili, nastri ondulati e un cigno decorano i comparti superiore e laterali.

All'interno dell'edicola settentrionale campeggia un affresco con un paesaggio idillico-sacrale in cui, davanti a un tempio, è la statua di un cervo alla cui base è deposta una fiaccola. Invece, al centro della parete est è la liberazione di Andromeda da parte di Perseo, che scende dal cielo tenendo con la mano sinistra la testa di Medusa<sup>1735</sup>. In quella meridionale risaltava, inscenato in un grandioso ambiente selvaggio costiero che ha come unico segno dell'Uomo la metà del fusto di una colonna, il rapimento di Hylas da parte delle ninfe, mentre un'altra figura femminile è stesa sulla riva<sup>1736</sup> (fig. 224 a). Infine, su quella parete occidentale è l'entrata del cavallo ligneo all'interno della rocca di Troia<sup>1737</sup> (fig. 224 b).

---

<sup>1732</sup> SAMPAOLO 1999 b, p. 784

<sup>1733</sup> *IBIDEM*, p. 784.

<sup>1734</sup> *IBIDEM*, pp. 784 ss.

<sup>1735</sup> *IBIDEM*, p. 786.

<sup>1736</sup> *IBIDEM*, pp. 789 s.

<sup>1737</sup> *IBIDEM*, pp. 792 s.

A destra dell'ingresso era il triclinio (b) di cui è andata perduta gran parte della decorazione del III stile pompeiano<sup>1738</sup>. La parete settentrionale aveva uno zoccolo nero scandito in pannelli, mentre al centro era un'edicola a fondo giallo, documentata anche in quella occidentale. Nella sezione superiore il colore del fondo era il bianco. In questo settore correva un abbellimento architettonico tracciato in rosso e giallo. Infine come coronamento c'era infine una piccola cornice di stucco.

Alcuni disegni ottocenteschi riproducono i quadri anche di questo vano rivelando ancora l'interesse dei proprietari per le scene di paesaggio come sfondo di celebri episodi del mito.

A est si trovava un quadro con cornice a cuspide in cui Pegaso si abbeverava alla fonte Priene, di cui appaiono la personificazione sulla riva e il tempio, mentre Atena e Bellerofonte arrivano da una valle<sup>1739</sup> (fig. 225 a). Al centro della parete sud era Dedalo che si libra nel centro e guarda il figlio Icaro esanime, mentre le Aktai assistono alla tragedia<sup>1740</sup> e Creta, da cui fuggivano i due eroi, è allusa da una cinta muraria (fig. 225 b). A ovest nei pressi di un tempietto immerso in un paesaggio selvatico erano raffigurati Diana e Atteone<sup>1741</sup> (fig. 225 c). La dea era ritratta forse su uno sperone roccioso che dominava l'edificio sacro. Cercava di sfuggire al suo inseguitore e, al contempo, faceva il bagno per trovare sollievo dal caldo estivo.

Accanto al triclinio è l'anticamera (3) che permette il passaggio verso sud dove si trova la cucina (d). Qui, sulla parete occidentale, era riprodotta una scena di sacrificio con un genio intento a libare presso un altare. A questo si accostava un tubicine alle cui spalle era un assistente con una scodella e tre tenie, mentre dietro al genio era un vittimario che trascina un maiale. Ai lati comparivano anche i Lari con *rytha* sollevati e i serpenti *agathodaimonoi*<sup>1742</sup>.

Dalla cucina si può accedere ancora alla stanza (6) comunicante con la (5), entrambe sullo stesso asse sul lato meridionale della casa. Tuttavia di ambedue non si può definire meglio la loro funzione nella vita domestica e la decorazione.

Infine, dall'atrio (2) si può passare verso sud-est anche nel cubicolo (c) che, collocato dopo il vano (3), conserva ancora l'incasso per un letto nella parete orientale e parte della decorazione del III stile pompeiano<sup>1743</sup>. Infatti le pareti presentano le tracce di uno zoccolo nero diviso in pannelli animati da delfini. Su di esso corre una predella con uccellini affrontati a una pianta che lo separa

---

<sup>1738</sup> SAMPAOLO 1999 b, pp. 793 ss.

<sup>1739</sup> *IBIDEM*, pp. 794 s.

<sup>1740</sup> *IBIDEM*, pp. 796 s.

<sup>1741</sup> *IBIDEM*, pp. 798 s.

<sup>1742</sup> Sopra a questo affresco c'erano anche le tracce di un lare appartenente a una fase precedente della decorazione della cucina. *IBIDEM*, p. 806.

<sup>1743</sup> *IBIDEM*, pp. 799 ss.

dal comparto centrale scandito da pannelli rossi. In quello centrale doveva probabilmente trovarsi un'edicola con un affresco a soggetto mitologico, mentre ai lati candelabri.

I quadri centrali sono perduti completamente ma sono conosciuti grazie ai disegni eseguiti al tempo della scoperta della casa. Tuttavia, si deve dire che anche nel loro caso la loro interpretazione risulta alquanto incerta.

Infatti, oltre che al nostro quadro con le ipotetiche nozze di Enea e Didone nella parete occidentale, si poteva vedere la consegna di armi ad Achille o Enea da parte di Teti o Venere di fronte e nella parete di fondo una scena di vaticinio da parte di una sacerdotessa a un eroe<sup>1744</sup>.

Infine, è da ricordarsi la fontana a mosaico appoggiata alla parete occidentale del giardino parzialmente scavato a est del peristilio della Casa della Fortuna (9 7, 20) con cui quest'abitazione sembra essere collegata<sup>1745</sup>.

La fontana (fig. 226) ha una forma a edicola con nicchia absidata e sormontata da un timpano che poggia su due semicolonne. Il basamento è ricoperto da cruma di lava per dare un aspetto di grotta, mentre la struttura da tessere di passa vitrea, in particolare di colore blu per il fondo<sup>1746</sup>.

La sua decorazione figurata richiama soprattutto la dea patrona di Pompei, Venere, e il mondo dionisiaco alluso attraverso attributi e animali cari al dio Bacco<sup>1747</sup>.

#### *La Casa delle Vestali (6 1, 7)*

Scoperta nel corso degli scavi effettuati a partire del 1770 nell'*insula* I della regione VI, la casa pompeiana detta *delle Vestali*<sup>1748</sup> (fig. 229) si apre con l'ingresso principale al numero (7) della via Consolare. La sua attuale planimetria è frutto dell'unione di due abitazioni disposte secondo orientamenti diversi: una era aperta sempre al numero (7) con un portico colonnato in facciata, l'altra ai numeri (24) e (25) sulla via di Mercurio in corrispondenza dell'attuale lato posteriore del complesso abitativo. Affianco all'ingresso principale, delimitato da due semicolonne in laterizio, si aprono due botteghe ai numeri (6) e (8) comunicanti con l'ampio atrio (2) della *domus* e che hanno inglobato le colonne del portico nella loro facciata.

In generale, la decorazione dei pavimenti e delle pareti della casa risulta conservata in modo differente a seconda degli ambienti. Infatti, quelli che ruotano intorno all'ingresso principale (7) sono oggi quasi del tutto privi dell'apparato pittorico, mentre conservano alcuni mosaici del periodo

---

<sup>1744</sup> *Infra*, pp. 505 s.; 532 ss.; 562 ss.

<sup>1745</sup> SAMPAOLO 1999 b, p. 783

<sup>1746</sup> È da ricordarsi che una statuetta di un Sileno, ora non più *in situ*, era collocata su un piccolo basamento posto in posizione centrale davanti alla fontana. *IBIDEM*, p. 808.

<sup>1747</sup> *IBIDEM*, pp. 808 ss.

<sup>1748</sup> Nota anche come *Casa del Salve* dal mosaico a tessere nere e bianche che salutava i frequentatori nel passaggio dal vestibolo (30) all'atrio (27). BRAGANTINI 1993 a, p. 6.



finale di frequentazione. Al contrario le stanze che appartenevano al nucleo posteriore incentrato intorno al peristilio (39) offrono ancora la possibilità di ammirare parte degli affreschi delle loro pareti oltre che i pavimenti.

Nonostante queste difformità di conservazione della decorazione pittorica la casa e le botteghe attigue erano state affrescate secondo il IV stile. Così, per esempio, si nota che i due esercizi commerciali sono caratterizzati da una particolare attenzione per gli affreschi, fatto piuttosto inusuale per ambienti di questo tipo. In particolare, sulle pareti del vano (13), tra pannelli rettangolari a fondo giallo e scorci architettonici animati da figure umane e decorazioni floreali, si scorgeva un Priapo itifallico a nord e un Satiro che scopriva una menade a sud (fig. 231)<sup>1749</sup>.

Anche il protiro d'ingresso (1) alla casa mostrava le sue due pareti scandite da prospettive architettoniche arricchite da bordi di tappeto, mentre il pavimento era lastricato di marmo<sup>1750</sup>. Acceduti all'atrio (2) si passa su un mosaico a tessere nere, trapuntato da tessere bianche e delimitato verso il centro da un motivo a treccia<sup>1751</sup> (fig. 232). La parete meridionale lascia intravedere ancora tracce del IV stile nella tripartizione della sua altezza: l'alto zoccolo rosso e i pannelli centrali divisi da scomparti animati da figure umane non meglio identificate.

A nord si apre direttamente sull'atrio (2) il vano (5 a) cui va attribuito forse l'ampio frammento di parete decorata secondo il IV stile conservato oggi al Museo archeologico di Napoli<sup>1752</sup>. Al centro dell'edicola della fascia centrale mostra il quadro con Narciso che s'innamora della sua stessa immagine riflessa dall'acqua (fig. 237), mentre dall'alto dominava la stanza l'immagine di Apollo entro un'altra edicola da cui svetta un'Aquila con le ali spiegate.

Tra gli ambienti meglio conservati al momento della scoperta era il cubicolo (23)<sup>1753</sup> dove su una delle sue pareti, forse quella est, campeggiava uno dei nostri quadri. Il vano presenta l'area dell'alcova sopraelevata e un mosaico con testa di Medusa su fondo a tessere bianche cornice a tessere nere, oggi non più in sede ma conservato al Museo archeologico di Napoli.

Le pareti vantavano un quadro all'interno di un'edicola centrale della fascia mediana a sfondo bianco. Secondo i disegni dell'artista francese J. Beys che riproducono la decorazione pittorica conservata fino al '700 della stanza, nella parete settentrionale era raffigurato Dioniso seduto che si

---

<sup>1749</sup> Inoltre, il pavimento suo e dell'ambiente (8) è costituito da un mosaico centrale a motivo geometrico delineato a tessere bianche e nere (fig. 232). BRAGANTINI 1993 a, pp. 7 ss.

<sup>1750</sup> *IBIDEM*, p. 12.

<sup>1751</sup> Sempre a mosaico era anche il pavimento del tablino (11), separato dall'atrio (2) da una soglia in cocciopesto con rombi a tessere bianche. Alle sue spalle si apriva il *viridarium* (14), anch'esso affrescato secondo il IV stile. *IBIDEM*, p. 17.

<sup>1752</sup> *IBIDEM*, p. 46.

<sup>1753</sup> *IBIDEM*, pp. 17 ss.

volge ad Arianna in piedi e incoraggiata da un erote, mentre un Satiro assiste all'incontro dei due amanti, e in quella occidentale la nostra scena<sup>1754</sup>.

Poi passando per l'andito (20) si accede alla seconda metà del complesso abitativo aperto al numero (25) della via di Mercurio.

Questa parte della *domus* ha conservato con maggior consistenza l'apparato figurato delle sue pareti rivelando una particolare attenzione per la qualità artistica, segno l'agiatezza economica dei proprietari<sup>1755</sup>.

Passando dall'antico ingresso (30) all'atrio (27) si riceveva forse il benvenuto dei padroni di casa con la scritta musiva SALVE riprodotta da un disegno<sup>1756</sup> (fig. 238). Poi è probabile che si ammirasse nell'atrio (27) il mosaico riprodotto a tessere bianche e nere un labirinto e al centro un elmo gladiatorio con pennacchio<sup>1757</sup>.

Il quartiere che si articola intorno al peristilio (39) sembra quello più ricco di testimonianze pittoriche e musive di quest'area domestica ma anche di tutta la casa nel suo insieme.

Il peristilio (39), dotato di un'ampia e alta vasca in muratura intonacata d'azzurro all'interno e con nicchie semicircolari e di un podio lastricato di marmo, mostrava un mosaico a tessere nere secondo un orientamento obliquo e con la punteggiatura di tessere bianche nel portico orientale<sup>1758</sup>.

Inoltre, la parete ovest, l'unica priva d'interruzione d'ingressi ad altri ambienti, esibiva secondo il disegno di G. Chiantarelli (fig. 234) una fascia inferiore intervallata da riquadri con belve che balzano fuori da corone intervallati da altri con sfingi inginocchiate. La fascia mediana era scandita da una serie di edicole a due piani con figure maschili armate in basso e quadretti con *pinakes* e *xenia* in alto<sup>1759</sup>.

L'ambiente (43)<sup>1760</sup> aperto sul lato orientale del peristilio presentava al momento della scoperta ancora la decorazione parietale del IV stile a sfondo azzurro che è stata riprodotta dai disegnatori che accompagnavano gli scavatori. All'interno dell'edicola centrale della parete est si trovava un quadro con una scena di toilette femminile (fig. 235), mentre nelle altre due altri quadri con due donne con un ragazzo e la testa di donna<sup>1761</sup>. Infine, la parete e l'angolo meridionale conservano ancora l'*opus sectile* di marmo che rivestiva lo zoccolo dei muri ma anche il pavimento.

---

<sup>1754</sup> STAUB GIEROW 2005, pp. 361 ss., figg. 6-7.

<sup>1755</sup> PROVENZALE 2008, p. 42.

<sup>1756</sup> BRAGANTINI 1993 a, p. 48.

<sup>1757</sup> *IBIDEM*, pp. 48 s.

<sup>1758</sup> *IBIDEM*, p. 26.

<sup>1759</sup> *IBIDEM*, p. 27; STAUB GIEROW 2005, pp. 357 ss.

<sup>1760</sup> BRAGANTINI 1993 a, pp. 34 ss.

<sup>1761</sup> *IBIDEM*, pp. 34-35, fig. 60.

A nord-est era il grande *triclinium* (46) con ancora poche tracce della decorazione a giardino della fascia inferiore e delle edicole con le scene della sua pinacoteca al centro<sup>1762</sup>. Al centro della parete meridionale era visibile alla fine dell'Ottocento la persuasione delle Peleiadi a macellare il padre da parte di Medea.

Infine, degno di nota è il vano (47) posto al centro del lato settentrionale del peristilio (47) su cui si apre senza alcuna intermediazione ad eccezione di una soglia di marmo (fig. 236 a). Si caratterizza per il pavimento a tessere bianche con una cornice bianca e nera e per la decorazione ascrivibile al III e IV stile. Infatti, alla fase decorativa più antica documentata nella stanza si assegna la decorazione a fondo azzurro della nicchia con cornice a ovoli e catino a forma di conchiglia stuccato (fig. 266 b) e dipinto di viola al centro della parete settentrionale.

Al periodo più recente appartengono invece lo zoccolo giallo, sopra l'intercapedine di tegole nella parte inferiore, e una fascia nera divisoria nella zona mediana delle pareti. Queste erano scandite da edicole decorate dai consueti elementi sacri, vegetali e animali.

#### *La domus 6 15, 6*

La casa aperta al civico 6 dell'*insula* 15 della *regio* sesta (fig. 242) è un'abitazione dalle dimensioni modeste e con quindici vani al pianterreno disposti nell'ultima fase secondo una pianta a "L". La sua decorazione pittorica è andata quasi del tutto perduta ma sembra riferibile al IV stile interpretato con motivi e stilemi semplici<sup>1763</sup>.

A est è l'ingresso (a)<sup>1764</sup> dotato di una porta a battenti e decorata da chiodi di ferro con la capocchia bronzea che immette nelle *fauces*, con una forte pendenza, per accedere all'atrio (b). Quest'ultimo, inizialmente «tuscanico», è stato trasformato in tetrastilo con l'aggiunta di colonne in laterizio, che fanno da sostegno agli assi di legno del piano sovrastante il settore orientale della casa. Al periodo originario risale anche l'impluvio in cocciopesto ma privo di cisterna, il tavolo in travertino con piedi a zampa leonina e voluta d'accanto e due altarini in travertino e alabastro<sup>1765</sup> (fig. 243).

Sul lato orientale, a sinistra delle *fauces*, si apre uno dei cubicoli, (d). Le sue pareti laterali nord e sud conservano tracce della decorazione pittorica (fig. 244): lo zoccolo giallo e l'area mediana a fondo bianco con uno scorcio architettonico al centro con candelabri e, ora del tutto evanide, vignette di vasi metallici nei pannelli laterali; il settore superiore era scandito da altre strutture architettoniche stilizzate.

---

<sup>1762</sup> BRAGANTINI 1993 a, p. 40.

<sup>1763</sup> SAMPAOLO 1994 b, pp. 622 s.

<sup>1764</sup> *IBIDEM*, p. 622.

<sup>1765</sup> *IBIDEM*, pp. 622 e 624 s.

Sul lato occidentale, in asse con l'ingresso, è il tablinio (f)<sup>1766</sup> che fino al terremoto del 62 a.C. era privo della parete di fondo occidentale. Infatti, sembra che comunicasse direttamente con il cortile interno (i), un tempo una grande stanza a "N" ubicata a nord che comprendeva il cubicolo (x) della casa del retro, l'andito (k) e il triclinio (l)<sup>1767</sup>.

Passando per il corridoio (g) si accede al cortile (i) collegato a nord all'andito (k) e a sud all'edera (h)<sup>1768</sup>.

La parete occidentale del corridoio (k)<sup>1769</sup> mostra la decorazione uno zoccolo nero a motivo geometrico è bordato da una fascia bianca con motivi a volute che lo separa dalla zona mediana nera e suddivisa in pannelli. Al centro della parete campeggiava un quadro con Ercole e Onfale, mentre ai lati vignette.

Sul lato est è l'ingresso al triclinio (l) caratterizzato da una elegante decorazione in IV stile. La parete settentrionale (fig. 245 a), interrotta nella parte superiore di sinistra da una finestra aperta sul cortile (m)<sup>1770</sup>, presenta un andamento obliquo pensato per ottenere maggiore spazio per i letti (fig. 245 c). Lo zoccolo nero con motivi geometrici fungeva al settore mediano dello stesso colore con al centro un'edicola e ai lati pannelli con vignette divise da tra loro da candelabri. Sopra i comparti laterali correva un fregio con quadretti di nature morte separati da candelabri metallici. Infine, la zona superiore era ancora a fondo nero e scandita da edicole con elementi apollinei (lire, candelabri e grifi) come acroteri ed era separata dal soffitto da una cornice di stucco (fig. 245 b).

Al centro di questa parete è il nostro quadro con la coppia d'amanti, mentre negli altri lati doveva trovarsi una scena con Artemide e Zeus che, ritrovata in stato frammentario da A. Sogliano<sup>1771</sup>, sarebbe secondo V. Provenzale simile a quella dell'atrio della Casa dei Dioscuri (6 9, 6.7) conservata oggi al Museo Nazionale di Napoli<sup>1772</sup>.

---

<sup>1766</sup> SAMPAOLO 1994 b, pp. 622 e 629.

<sup>1767</sup> *IBIDEM*, p. 622.

<sup>1768</sup> Questo vano è stato chiuso nella fase finale di vita della casa. Accanto, a ovest, si trovava il vano scala per gli ambienti del piano superiore che ospitava al di sotto una nicchia per il larario domestico. *IBIDEM*, pp. 622 s.

<sup>1769</sup> *IBIDEM*, pp. 629 ss.

<sup>1770</sup> Qui avevano sede il focolare e la latrina. Adiacente al lato settentrionale era, infine, la stalla (q). *IBIDEM*, p. 622.

<sup>1771</sup> SOGLIANO 1897, pp. 32 s.

<sup>1772</sup> PROVENZALE 2008, p. 55.

### *La Casa di Sirico (7 1, 25.47)*

Si veda la descrizione generale riportata nel capitolo precedente relativo agli affreschi dell'ipotetico incontro di Enea e Didone<sup>1773</sup>.

### *La domus 9 6, d-e*

Ubicata nella *regio* nona e aperta al civico (d) su un vicolo dell'*insula* sesta, quest'abitazione si segnala a differenza delle altre per le dimensioni modeste e una planimetria allungata con pochi ambienti (fig. 246). Al momento della scoperta presentavano quadri che, riprodotti in disegni dell'Ottocento, apparteneva alla decorazione del III stile. Inoltre, la casa è comunicante con la bottega (a) aperta sul lato meridionale dell'*insula* e accessibile dallo stesso vicolo all'ingresso (e).

Entrati dall'ingresso principale al vestibolo (b), decorato con uno zoccolo decorato con spruzzi di bianco e rosso<sup>1774</sup>, si poteva proseguire verso nord dov'era l'atrio (c).

Nel tratto orientale della parete settentrionale dell'atrio (c) sembra che vi fosse un'erma di Ercole e fossero stati incisi nomi di divinità. Inoltre, sempre in quest'ambiente era un quadro che narrava l'amore di Polifemo per Galatea (fig. 250 a) e l'abbandono di Arianna da parte di Teseo<sup>1775</sup> (fig. 250 b).

A est dell'atrio (c) è uno slargo in cui si apre il vano (d) che presentava un'altra immagine del mito cretese, la caduta di Icaro<sup>1776</sup> (fig. 253).

A nord è ubicato invece il tablino (e) che mostrava nella parete settentrionale (fig. 252), oltre che una finestrella, figure di Sirene in funzione di cariatidi. È in questo spazio che si trovava l'affresco con Enea e Didone resi riconoscibili all'osservatore dai nomi latini<sup>1777</sup>.

### *L'amore di Enea e Didone tra pubblico e privato*

Nella sua monografia sull'iconografia della coppia di amanti seduti V. Provenziale ha osservato anche alcuni elementi rilevanti che si ripetono costanti, oppure differiscono, negli spazi, case e vani delle nostre immagini.

Innanzitutto, i quattro affreschi provenienti dalla Casa del Citarista (1 4, 5.25), della *domus* 9 7, 16), Sirico (7 25, 47) e delle Vestali (6 1, 7) appartengono abitazioni di livello medio-alto, come appare chiaro dalle planimetrie e dalla complessità decorativa dei loro spazi interni<sup>1778</sup>.

---

<sup>1773</sup> *Supra*, pp. 301 ss.

<sup>1774</sup> BRAGANTINI 1999 b, p. 723.

<sup>1775</sup> *IBIDEM*, pp. 725 ss.

<sup>1776</sup> *IBIDEM*, pp. 728 s.

<sup>1777</sup> *IBIDEM*, pp. 729 ss.

<sup>1778</sup> PROVENZIALE 2008, pp. 43 s.

In particolare, il quadro della Casa del Citarista (1 4, 5.25) è inserito all'interno di un vasto e decennale apparato decorativo, manifesto dell'alta posizione sociale e dell'agiatezza economica dei *Popidii*.

Acceduti dall'ingresso principale (3), si deve passare obbligatoriamente per l'ampio atrio (6) e poi dirigersi verso nord per attraversare il tablino (15) che immette alla parte privata della casa. Da qui si può circolare verso i tre peristili ma proseguendo per il braccio meridionale del cortile porticato (17), quello centrale, e poi dirigendosi a sinistra si arriva all'entrata del vano (20).

In pratica, per ammirare la quadreria con il nostro affresco si deve compiere dall'ingresso un percorso quasi rettilineo (fig. 222). Questo, scandito dagli ambienti pubblici riccamente decorati come tappe ideali, conduce al grande peristilio ospitante una sorta di larario con le immagini dei *Popidii* nel lato settentrionale<sup>1779</sup>.

Inoltre, il grande quadro campeggia sul lato nord dell'ambiente (20), aperto al centro del lato orientale del peristilio (17), che secondo M. Casagrande<sup>1780</sup>, autore dello studio di due affreschi pompeiani con il mito di Leda e dei loro spazi domestici, fa parte di un piccolo quartiere piuttosto riservato formato dai vani (19-24)<sup>1781</sup>.

Infatti, accomunati dalla decorazione pittorica d'età augustea, questi ambienti sono distinguibili in due gruppi a seconda della loro posizione rispetto al grande spazio porticato. Uno è costituito da quelli (19-21) affacciati direttamente sul triclinio e che sono imperniati sulla stessa stanza (20), l'altro è formato da quelle stanze posteriori (22)-(24) che danno sul vano (21).

Per di più Casagrande osserva che la stanza (20) ha una particolare conformazione architettonica. Se considerata a sé, sembrerebbe proprio un tempio in antis con tanto di pronao privo soltanto delle due colonne in fronte<sup>1782</sup>.

Per questo motivo non esclude che si tratti di un *sacrarium* o di un tempietto privato dedicato forse al culto di Apollo la cui statua è stata scoperta fuori posto nel peristilio (32)<sup>1783</sup>.

---

<sup>1779</sup> In realtà, si potrebbe percorrere anche il tragitto che inizia dall'ingresso (25) e passa per l'atrio (47), il peristilio settentrionale (56) collegato a quello centrale (17). Poi da qui si doveva andare verso est dove si trova la nostra stanza. Si veda ancora la fig. 220.

<sup>1780</sup> CASAGRANDE 2000, pp. 11 ss. e 13 s.

<sup>1781</sup> La riservatezza dell'ambiente (20) è confermata anche dai dati ricavabili dall'analisi di accessibilità e controllo dell'intera abitazione. Infatti, sia il *Cv* (0,09) che la *RA* (0,0868) dimostrano una scarsa accessibilità a questo vano, ma anche in generale a tutto il quartiere che ruota intorno al peristilio (17), per il visitatore. Chi compiva il percorso ideale ed era ammesso alla stanza si poteva ritenere uno dei pochi fortunati e intimi dei padroni di casa. Si veda le tabelle 8 e 9 relative alla fruibilità delle stanze delle *domus*. *Infra*, pp. 879-881.

<sup>1782</sup> CASAGRANDE 2000, p. 13.

Al di là del valore sacrale e della sua posizione all'interno della casa, una simile soluzione sembra valere a Provenziale anche per il vano dell'esemplare della Casa di Sirico (7 25, 47)<sup>1784</sup>.

Appunto, anche in quest'abitazione il quadro, posto sul lato meridionale dell'ambiente (34), era in una sala compresa in un nucleo di tre stanze, (32)-(34), affacciate sul lato occidentale del peristilio (31).

Tuttavia, al di là della comune appartenenza al settore privato della *domus*, la sala (34) non ha una posizione centrale rispetto all'asse del peristilio di riferimento, quello (31). Inoltre i tre vani presentano una difformità planimetrica piuttosto spiccata sia tra loro sia in rapporto con quelli della Casa del Citarista<sup>1785</sup>.

Invece, analoga varietà decorativa doveva caratterizzare il programma della Casa 9 7, 16, sebbene sia conosciuto soltanto nelle testimonianze degli ambienti prossimi all'ingresso. Ciò nonostante, si potrebbe credere che, anche in questo caso, l'utilizzo della pittura sia stato finalizzato per la promozione sociale dei proprietari. A questa possibilità potrebbe contribuire poi anche l'ubicazione del quadro dell'unione. Infatti, era visibile nel quartiere pubblico della casa e in particolare sulla parete ovest del cubicolo (c) aperto sul lato meridionale dell'atrio (2)<sup>1786</sup>.

Al contrario, per vedere il quadro un tempo forse sulla parete ovest<sup>1787</sup> nel cubicolo (23) della Casa delle Vestali (6 1, 7) bisognava penetrare fino al cuore del complesso abitativo e arrivare a un quartiere piuttosto riservato e chiuso, posto tra l'area pubblica, a ovest, e quella incentrata intorno al peristilio (27), a nord<sup>1788</sup> (fig. 241).

I percorsi per raggiungere questa stanza dall'ingresso principale (7) sono essenzialmente due<sup>1789</sup>. Infatti, dopo l'attraversamento del vestibolo (1) e dell'atrio (2) si poteva passare nel tablino (11), costeggiare il giardino (14) e svoltare a sinistra. Percorso in senso trasversale il corridoio (26), si

---

<sup>1783</sup> La statua di Apollo era tra i Penati nella casa di Augusto sul Palatino. Inoltre, si ricordi che nel vano (21) sono state trovate due statuette di Minerva, due altarini e un bruciore bronzeo. CASAGRANDE 2000, p. 13.

<sup>1784</sup> PROVENZALE 2008, p. 44.

<sup>1785</sup> Per i percorsi per accedere all'ambiente (34) fig. 171.

<sup>1786</sup> Si veda la fig. 226.

<sup>1787</sup> Secondo STAUB GIEROW 2005, pp. 362 s., figg. 6-7.

<sup>1788</sup> Anche in questo caso i dati relativi al Cv e al RA provano la riservatezza di quest'ambiente. Infatti, si denota per essere tra quelli con il più scarso controllo di altri spazi (Cv 0,116) e, allo stesso tempo, per essere accessibili a pochi privilegiati (RA 0,0929). Tabelle 10 e 11, pp. 890 s.

<sup>1789</sup> In realtà si deve aggiungere un altro cammino (fig. 241): dall'ingresso posteriore (25) sui cui dava l'atrio (27) con il vestibolo (30). Da qui si svolta verso sud per apparire poi nello slargo (20) limitrofo al cubicolo (23).

può entrare nel vano (23). Oppure, se si preferisse non visitare il tablino, dall'atrio si può percorrere direttamente il corridoio (26) dopo il passaggio per l'ambiente (6).

Dal punto di vista dei vasti e ambiziosi paradigmi figurati esulano da questa cerchia di case le due abitazioni dalle dimensioni ridotte le *domus* 6 15, 6 e 9 6, d-e<sup>1790</sup>.

Quest'ultima si caratterizza però da quadri accurati nella loro esecuzione, mentre la prima, seppure dotata di una limitata scelta dei miti ritratti, mostra proprio l'ambiente delle ipotetiche nozze dei due amanti splendidamente affrescato rivelando, allora, possibili aspirazioni o un gusto particolarmente ricercato dei committenti che solo nel primo si è manifestato con dovizia e cura.

Tuttavia, l'immagine perduta della Casa 9 6, d-e era nella parete orientale del tablino (e), aperto sull'atrio (c) e raggiungibile dall'ingresso (d) secondo un percorso quasi rettilineo (fig. 254). La sua sistemazione nel quartiere pubblico l'accomuna in qualche modo proprio come alla Casa al 9 7, 16, mentre il tipo di percorso, seppure molto semplificato, a quello della Casa del Citarista<sup>1791</sup>.

Il contrario vale per l'affresco della Casa 6 15, 6 sulla parete nord del triclinio (l), (fig. 248). Ubicato in un'area apparentemente più privata, cioè nella parte posteriore dove si trovano altri vani destinati a scopi domestici più pratici a seguito delle modifiche subite dall'abitazione nelle fasi precedenti, era raggiungibile dall'unico ingresso della casa (6) attraversando l'atrio (b) e poi l'andito (g), posto a nord. Da qui si sbucava nella zona retrostante dell'abitazione dove, dopo un breve passaggio nel vano (i), si doveva percorrere l'altro corridoio (k) per entrare nella sala tricliniare (l) posta sul suo lato occidentale<sup>1792</sup>.

Allora, tirando le fila dei luoghi di appartenenza dei nostri quadri e dei percorsi per raggiungerli, emerge che si possono descrivere tre gruppi a seconda della posizione in relazione all'ingresso delle rispettive residenze: il primo, il più esterno, accomuna le *domus* al 9 7, 16 e al 9 6, d-e; il secondo, l'area centrale o di sutura tra due abitazioni unite nell'ultima fase, come nella Casa di Sirico e delle Vestali; il terzo, il settore più lontano dall'ingresso, offerto dalla Casa del Citarista e dalla 6 15, 6.

Inoltre, si hanno ulteriori tre gruppi in base al tipo della stanza: il primo è rappresentato dai *cubicola* delle case al 9 7, 16 e delle Vestali a cui si potrebbe aggiungere forse l'esempio dell'ambiente (34) della casa di Sirico; il secondo dagli spazi conviviali (*oecus* o *triclinium*) delle case del Citarista e del 6 15, 6; il terzo soltanto dal tablino della *domus* 9 6, d-e.

---

<sup>1790</sup> PROVENZALE 2008, pp. 43 s.

<sup>1791</sup> Da quest'ultima *domus* si differenzia però dal tipo di vano di carattere pubblico che per l'appunto, in base anche ai quozienti di *Cv* (2) e *RA* (0,25), era destinato a essere tra i più frequentati. Tabelle 14 e 15, p. 899.

<sup>1792</sup> Infatti, questo triclinio domestico sembra piuttosto appartato non osservando la sua disposizione planimetrica, ma anche interpretando i suoi dati di *Cv* (0,2) e *RA* (0,3142) in relazione con gli altri vani. Tabelle 12 e 13, pp. 895 s.



Inoltre, un ulteriore elemento di associazione e disgregazione delle raffigurazioni dell'amore di Enea e Didone dal punto di vista tematico e spaziale potrebbe essere chiarito dal programma pittorico dell'ambiente dei quadri.

Infatti, ad eccezione dei casi della *domus* 9 6, d-e e della Casa 6 15, 6 delle quali non si conosce a sufficienza le rispettive quadrerie con le nostre immagini, sembra di poter scorgere essenzialmente due filoni tematici per una lettura d'insieme degli spazi.

Il primo, riguardante le case del Citarista e al 9 7, 16, verteva intorno al mito romano-troiano colorito da intenti di promozione politica, invece il secondo, proprio delle case di Sirico (7 25, 47) e delle Vestali (6 1, 7), era incentrato sul tema erotico, soprattutto con la proposta di celebri coppie di amanti.

Questa seconda sfumatura del messaggio iconografico sotteso alla scena delle nozze dei due eroi potrebbe essere stato condizionato anche dalla destinazione d'uso degli ambienti d'appartenenza.

Infatti, come già ricostruito in precedenza, nel caso delle *domus* di Sirico e delle Vestali i nostri affreschi del IV stile sono collocati in un vano prossimo a peristilio o in un *cubiculum* che, secondo lo studio di J. Hodske<sup>1793</sup> sul rapporto tra immagini e spazio domestico a Pompei, sono stanze che presentano dal III stile in poi una predilezione crescente per le scene erotiche. È verosimile che in questa tendenza s'inserisse anche l'esemplare della 6, 15,6 ubicato nel triclinio domestico coevo a queste rappresentazioni. Tuttavia, non se ne può essere certi a causa della scarsità delle informazioni del suo apparato pittorico.

A questa «regola» sembra sfuggire innanzitutto il quadro della Casa del Citarista, nonostante la sua posizione a ridosso di uno dei peristili domestici.

Infatti, la raffigurazione di questa residenza signorile, assegnabile all'età augustea e al tardo II e agli inizi del III stile, è inserita in una pinacoteca organizzata secondo un coerente programma tematico che, come si vedrà, potrebbe manifestare un raro ma preciso valore politico.

Eppure, ancora Hodske osserva che nel periodo del III stile nei luoghi del quartiere del peristilio emerge una predilezione per le leggende inscenate in *Landschaftsdarstellungen* ed esibite come esempi di ὕβρις e *virtus*<sup>1794</sup>. Allora, sotto questa lente sembra più comprensibile l'inserimento in un contesto così singolare dal punto di vista architettonico e in una pinacoteca di stampo politico.

E così ci si può interrogare se anche la quadreria della Casa 9 7, 16 possa essere inclusa in quest'ultima prospettiva. Infatti, l'associazione dei temi raffigurati in un cubicolo prospiciente all'atrio potrebbe indurre a vedervi una condotta più impegnata e tesa alla promozione sociale del padrone di casa.

---

<sup>1793</sup> HODSKE 2007, pp. 72 ss.

<sup>1794</sup> *IBIDEM*, p. 90.

Lo stesso non si può sostenere per l'affresco del tablino della Casa 9 6, d-e a causa dello stato di conservazione delle sue raffigurazioni. Hodske evidenzia che, nel corso del III stile, erano scelti temi particolarmente importanti e rappresentativi del gusto del tempo per decorare lo spazio destinato all'accoglienza degli ospiti. Tra questi aveva particolare rilevanza l'immagine della dea Venere/Afrodite, patrona di Pompei, o le sue nozze con Marte, il padre divino dei gemelli fatali Romolo e Remo<sup>1795</sup>.

Tuttavia, una lettura così schematica non appare adeguata per la varietà dei luoghi domestici e dei tempi nei quali era possibile ammirare i nostri quadri. Infatti, di fronte alla possibilità di un messaggio unitario di stampo politico presente nel cubicolo della Casa 9 7, 16, sono da preferirvi le osservazioni di A. Wallace Hadrill e A. Zaccaria Ruggiu a riguardo della posizione sociale di questo vano nei loro saggi sulla casa romana.

Secondo l'archeologo inglese è fondamentale la comprensione della posizione e del grado di *privacy* di un ambiente nella vita domestica di un'abitazione, cioè se disposto nella parte pubblica o nel settore più riservato della casa oppure quali relazioni con questi luoghi intrecci e di quale intensità. Così, anche un cubicolo, compreso solitamente tra i vani più riservati di una *domus*, può aver svolto compiti di rappresentanza, magari di fronte a un numero ristretto di ospiti, se inglobato nel quartiere ufficiale<sup>1796</sup>.

A ciò si può ricollegare quanto sostiene la studiosa italiana. I *cubicola* vanno compresi individualmente poiché si tratta di spazi privi di una reale e precisa esclusività d'utilizzo. Infatti non esiste una chiara cesura tra ambito pubblico e ambito privato nella società. E così doveva essere anche nella casa romana tra spazio privato e sacro. Ogni ambiente ha una sua funzione principale che può oscillare tra le due sfere, pubblica o privata, a seconda delle situazioni senza che avesse un significato eccezionale<sup>1797</sup>.

#### *L'amore di Enea e Didone come sentimento politico*

V. Provenziale osserva che il vano (20) della Casa del Citarista mostra accanto a uno dei nostri quadri altre due scene (fig. 221 piuttosto insolite nell'arte antica e nella pittura pompeiana e, per questo motivo, oscure o complesse da comprendere quanto la raffigurazione degli amanti<sup>1798</sup>. Tuttavia, accoglie l'ipotesi interpretativa di E. Simon che in un saggio del 1974 aveva analizzato l'intera quadreria di questo spazio domestico.

---

<sup>1795</sup> Nel corso del IV stile sono proposte con discrezione le coppie di amanti. HODSKE 2007, pp. 82 ss. e 90.

<sup>1796</sup> WALLACE HADRILL 1994, p. 58.

<sup>1797</sup> ZACCARIA RUGGIU 1995, p. 406.

<sup>1798</sup> PROVENZIALE 2008, p. 45. Per una visione generale delle ipotesi CASAGRANDE 2000, pp. 17 s.

Secondo l'archeologa tedesca<sup>1799</sup> campeggiava sulla parete meridionale, di fronte al nostro posto a nord, Leda<sup>1800</sup> che, presaga della caduta di Troia a causa di Elena, compie un sacrificio all'aperto vicino a un tempio assistita da due ancelle. Alla regina spartana, simile a una matrona, si accosta però ormai il cigno da cui genererà la figlia causa della guerra tra Troiani e Achei, e in alto nel cielo vola l'Aquila di Zeus desideroso di unirsi con la donna.

Al contrario, sul muro di fondo della stanza, a est, è ritratto in trono e con abiti orientali e scettro Laomedonte<sup>1801</sup>, il primo re di Troia e padre di Priamo. In un accampamento di tende questi tratta la costruzione delle mura troiane con Apollo, riconoscibile per i capelli lunghi coronati di foglie e dall'aspetto giovanile a destra, e Poseidone, a sinistra con barba, pelle scura e lancia.

Il mancato pagamento dei servigi dei due dei da parte di Laomedonte è la causa prima della rovina di Troia perché scatenerà la prima guerra che patirà la rocca e sarà l'origine della fama dei Troiani come popolo bugiardo e ingannatore<sup>1802</sup>.

In tutti e tre i quadri l'azione è condensata al centro, dove sono posti i protagonisti che appaiono raffigurati secondo un tentativo di ottica prospettica. Tuttavia si deve notare che tutti i personaggi sono colti in un preciso istante poiché l'azione è piuttosto statica.

A livello organizzativo soltanto il re Laomedonte appare seduto come Enea e Didone, ma la sua postura è frontale. In piedi di profilo o di tre quarti sono Apollo e Poseidone ai suoi lati, mentre Leda, con le due ancelle, si staglia ieratica direttamente davanti agli occhi dell'osservatore.

Gli scenari che fanno da sfondo sono del tutto verosimili e in coerenza con l'episodio ritratto ad eccezione del mito di Leda: una grotta era il luogo dove i due amanti si erano uniti, mentre un accampamento all'aperto può sembrare adeguato per sovrintendere a opere edilizie e di fondazione.

Uno spazio sacro appare invece fuori luogo per l'unione del cigno e Leda. Infatti, secondo l'*Anthologia Palatina* la riva del fiume Eurota avrebbe fatto da cornice all'evento<sup>1803</sup>. Tuttavia,

---

<sup>1799</sup> SIMON 1974, pp. 36 ss.

<sup>1800</sup> Sul mito di Leda K. WALDNAER, s.v. *Leda*, in *DNP* 6, 1999, cc. 1218-1219.

<sup>1801</sup> Sul mito di Laomedonte M. STOEVEsandt, s.v. *Laomedon*, in *DNP* 6, 1999, cc. 1138-1139.

<sup>1802</sup> Tuttavia si ricordi che H. Kenner aveva optato per quest'ultima rappresentazione il re di Misia Telefo che riceve Achille e il precettore d'eloquenza e armi Fenice. KENNER 1976, pp. 137 ss. Come V. Provenzale si accoglie qui l'ipotesi di Simon giacché il soggetto individuato da Kenner non trova confronti di nessun tipo dal punto di vista iconografico e tematico. Inoltre Provenzale ricorda che C. Cicirelli compara questo quadro con l'affresco della parete orientale del salone (13) della Villa 6 di Terzigno interpretandolo in maniera analoga in base a tutte le somiglianze. PROVENZALE 2008, pp. 49 ss.

<sup>1803</sup> *Ant. Pal.* 5, 307.

potrebbe trattarsi di un'elaborazione figurata che evoca il ricordo di Pausania secondo cui nel santuario di Leucippo era mostrato l'uovo della regina<sup>1804</sup>.

Altrimenti l'affresco potrebbe non mostrare Leda ma Nemese che, secondo i *Cypria*, si era accoppiata con il cigno di Zeus ed era la madre di Elena<sup>1805</sup>, come tramandato unicamente a Ramnunte dove sorgeva a un tempio dedicato a lei<sup>1806</sup>.

Infine, accanto ai protagonisti, uno con il cigno e l'aquila di Zeus a destra dell'ingresso, due a sinistra, tre nella parete di fondo, compaiono ulteriori figure: nel primo caso due ancelle; nel secondo un erote in volo, forse Ascanio e un intruso; nel terzo un nugolo di figure armate in secondo piano.

Non sembra necessario spiegare uno a uno i possibili collegamenti che le tre raffigurazioni intessono tra loro sul piano tematico grazie alla notorietà dei tre miti. Sono il destino, la caduta e la rinascita di Troia a fare da cornice o sentimento comune alle differenti scene mitologiche.

Eppure, se si volesse leggere la quadreria trovandovi altri spunti, si potrebbe rintracciare un altro elemento sotteso alle tre storie.

L'episodio all'origine della prima e ultima caduta di Troia con Laomedonte protagonista dei *periuria* verso Apollo e Poseidone rievoca i motivi per cui il popolo troiano, e quindi anche Enea, sono bollati come falsi e bugiardi.

Infatti, la tradizione letteraria conta richiami al tradimento della patria da parte dell'eroe proprio nell'ultima notte precedente la fine che, per la versione virgiliana e canonica, era invece l'abbandono forzato e necessario. Appunto, si dovevano compiere i disegni divini per la grandezza della stirpe di Assaraco<sup>1807</sup>.

E l'inganno è un elemento presente anche nella pittura allusiva al mito di Leda: Zeus può congiungersi con la regina spartana soltanto con un trucco. Assume l'aspetto di un cigno che cerca riparo dal pericolo portatogli dall'Aquila.

Soltanto così potrà dare vita a Elena, la più bella delle donne e premio della contesa sulla bellezza delle tre dee per Paride e causa della guerra e della fine di Troia, necessaria per alleggerire il mondo dal peso degli uomini, e da cui potrà nascere poi un nuovo stato troiano in Occidente grazie alla fuga di Enea.

Infine, anche la scena degli amori di Enea e Didone nasconde in qualche misura il concetto del plagio finalizzato al creare il bene di Roma.

---

<sup>1804</sup> PAUS. 3, 16,1.

<sup>1805</sup> *EPGRF*, fr. 7.

<sup>1806</sup> PAUS. 11, 33, 7; PLIN., *H. N.* 36, 17.

<sup>1807</sup> *Supra*, pp. 33 s.

Infatti, fin dalle fasi iniziali della storia cartaginese di Enea si susseguono episodi in cui l'eroe e la regina sono raggirati da Venere e Giunone che si combattono nel tentativo di impedire il successo dell'altra e, quindi, allontanare inutilmente l'avvento di Roma già deciso da Zeus e promesso a Citerea.

Innanzitutto è Venere che, sotto le mentite spoglie di Didone, si presenta al figlio per preannunciargli la conoscenza della donna e, inviando Cupido per prendere le sembianze di Ascanio, fa sgorgare l'amore nel cuore della cartaginese nel tentativo di salvaguardare l'eroe dalle trame di Giunone. Poi, è quest'ultima che alletta Venere con promesse di accordo e pianifica le nozze dei loro protetti fino a far scoppiare il temporale che farà dividere i due eroi dal resto del corteo e trovare rifugio in una grotta dell'Atlante dove potersi unire. Infine, senza dire niente a Didone, una volta di più quasi con sotterfugio, Enea si era preparato alla partenza da Cartagine per ritornare alla sua missione divina ferendo e facendo sentire ingannata la sua amante nei suoi onesti sentimenti.

In pratica, secondo la versione virgiliana, i due eroi sono degli strumenti degli dei che li *imbrogliano* nelle intenzioni e nei sentimenti.

E ancora, se si ritenesse questa lettura troppo semplicistica, si può prediligere un'altra versione del mito di Enea e Didone che, al di fuori del *politically correct* del Principato, è in sintonia con questi ultimi pensieri della regina cartaginese prossima all'abbandono.

Si tratta del resoconto delle *Heroides* di Ovidio nelle quali la regina cartaginese dipinge l'eroe troiano come un uomo ingrato, disonesto, bugiardo e ingannatore che non rispetta le promesse d'amore.

Vedendolo già pronto a sfidare il mare per compiere il suo mandato divino, Didone gli ricorda che «*nec violasse fidem temptantibus aequora prodest; / perfidiae poenas exigit ille locus*»<sup>1808</sup>, ma catturato dai flutti violenti del mare, sarà colto dalle *falsae periuria linguae* mentre lei sarà indotta alla morte dalla frode frigia<sup>1809</sup>.

Rivela poi che la natura di Enea è doppia, l'eroe è un bugiardo e millantatore. Non ha portato in salvo mai i Penati e così il padre non gli ha gravato sulle spalle. «*Omnia mentiris, neque enim tua fallere lingua, / incipit a nobis primaque plector ego*»<sup>1810</sup>. Infatti, non è vero che fu una disgrazia la perdita di Creusa. La sposa fu abbandonata e lasciata morire tra le fiamme di Troia<sup>1811</sup>. Destino che tocca ora anche a Didone.

---

<sup>1808</sup> OV., *Her.* 7, 57 s.

<sup>1809</sup> OV., *Her.* 7, 67.

<sup>1810</sup> OV., *Her.* 7, 81 s.

<sup>1811</sup> OV., *Her.* 7, 83 s.

Al di là di una simile lettura che pone in evidenza l'inganno come strumento per attuare i piani propri e degli dei e come i tre miti portino in sé l'atavica ὄβρις troiana, anche in una forma indiretta come il mito di Leda progenitrice di Elena, a sua volta pedina inconsapevole nelle mani dei numi che ne usano l'avvenenza fisica per far cadere definitivamente la rocca, per M. Casagrande i tre quadri si pongono in un altro rapporto dialettico.

Infatti, la bella Elena, partorita da Leda, è l'anello necessario che congiunge l'empio Laomedonte, alle origini dei mali di Troia, e il *pius* Enea, cui è destinato il riscatto della patria con la sua condotta esemplare e la fondazione di un nuovo regno che nei disegni divini dominerà il mondo<sup>1812</sup>.

Inoltre, Casagrande ha notato come il riferimento a Leda appare particolarmente ricercato giacché la figura della regina è delineata in realtà non tanto con la sua iconografia, che è tralasciata in favore di quella di una matrona romana, ma piuttosto dai simboli del suo mito, il cigno e l'Aquila di Zeus. A questi è aggiunto poi l'ambiente sacrale descritto con gli attributi (colombe e torce) della dea patrona di Pompei, Venere, come a indicare allo sguardo dell'osservatore qualcosa di più vicino a lui e alla sua esperienza quotidiana.

In pratica, attraverso la descrizione di Leda come una sacerdotessa pompeiana è verosimile per Casagrande che si sia desiderato evocare la posizione preminente della padrona della casa nella vita sociale e religiosa della città dei primi decenni del I sec. d.C. A lei si accostano poi due fanciulle identificabili nelle due figlie della donna che ne seguono la condotta morale e religiosa. La matrona ritratta con le vesti di *sacerdos publica* sembra presentarsi a Pompei nel ruolo della titolare dei culti domestici di Augusto a Roma, cioè come una Vestale<sup>1813</sup>.

La stessa volontà di alludere alla famiglia dei *Popidii* nella scena della coppia di amanti seduti non sarebbe venuta meno. Infatti, secondo Casagrande si sarebbe fatto partecipare il capofamiglia alle nozze di Enea e Didone raffigurandolo proprio in quella figura maschile che, vestita solo della tunica, compare da destra, scopre e fissa l'incontro amoroso dei due eroi nella spelonca libica<sup>1814</sup>.

In questo modo si sarebbe affermata l'adesione politica al *princeps* da parte dei ricchi ed elevati proprietari della Casa del Citarista.

L'altra quadreria che presenta la coppia di amanti in un programma di stampo politico potrebbe essere forse nel cubicolo (c) inserito nel quartiere pubblico della Casa 9 7, 16 (fig. 227). Anche le altre due raffigurazioni, oltre che a essere conosciute soltanto attraverso disegni ottocenteschi,

---

<sup>1812</sup> CASAGRANDE 2000, p. 24.

<sup>1813</sup> *IBIDEM*, pp. 24 s.

<sup>1814</sup> *IBIDEM*, p. 25.

presentano problemi a livello iconografico così da rendere piuttosto difficoltoso il riconoscimento del mito rappresentato.

Il nostro quadro era ubicato in origine nella parete laterale di ovest, di fronte alla consegna di armi a un eroe da parte di una figura femminile e accanto al vaticinio di una profetessa di Apollo a un eroe accompagnato da un uomo anziano, dall'aspetto regale e seduto, e da un bambino in abiti frigi.

Su questi due affreschi esistono due interpretazioni che chiamano in causa ancora una volta Enea.

Infatti, secondo V. M. Strocka<sup>1815</sup> nel primo l'eroe riceverebbe le armi da Venere prima della guerra contro i Rutuli come raccontato nell'VIII libro dell'*Eneide*, mentre nell'altro la profezia della sacerdotessa di Marpessos (o di Troia e Cuma) a riguardo della missione divina che lo porterà a lasciare la patria e navigare a lungo verso l'Italia dove fonderà un nuovo regno.

Tuttavia vi è la possibilità anche che si trattino invece delle armi donate da Teti ad Achille e della profezia di Cassandra a Ettore davanti a Priamo e al piccolo Paride, sulla caduta di Troia<sup>1816</sup>. In ogni modo, queste ipotesi saranno esaminate in dettaglio in due capitoli successivi.

In pratica, questo cubicolo avrebbe potuto mostrare una pinacoteca omogenea e incentrata sulla figura di Enea oppure più composita, simile a quella della *domus* del Citarista, con alcuni episodi della saga troiana-romana.

Nel primo caso, se fosse stato organizzato un programma unitario e coerente con l'eroe troiano protagonista in almeno due degli episodi rappresentati, sarebbe molto probabile intravedervi allora un forte intento politico che andava oltre all'interesse per i temi d'arme, amore e profezia da parte dell'ignoto proprietario della *domus*, ma segnalava una precisa adesione al potere imperiale.

Nondimeno il desiderio celebrativo del committente non sarebbe venuto a mancare forse anche se fossero stati scelti gli altri temi troiani, come dimostra la quadreria della casa precedente.

Infatti, in questo senso si tratterebbe di un nuovo esempio di come siano state usate le immagini del ciclo troiano per manifestare consenso al potere imperiale e appartenenza politica dei proprietari attraverso alcune tappe della caduta della città e l'inatteso sviluppo amoroso dell'ultimo eroe che, capostipite di Roma, era rimasto a difendere inutilmente la rocca fino alla sua partenza.

Allora, come nelle tre immagini della Casa del Citarista, anche queste tre scene presentano al centro del campo figurato i protagonisti disposti secondo una certa consapevolezza della prospettiva. Se ne differenziano però per il tipo di ambientazione che in questo caso appare del tutto fittizia.

---

<sup>1815</sup> STROCKA 2006, pp. 284 ss. e 295 ss., fig. 22.

<sup>1816</sup> Queste ultime sono le ipotesi preferite da V. Provenzale nella descrizione della pinacoteca del cubicolo (c) della Casa 9 7, 16. PROVENZALE 2008, pp. 50 ss.

Infatti, gli eroi sono davanti a una quinta scenica domestica, scandita da muri bassi e colonne e riccamente ornata, quasi come se le loro avventure fossero avvenute all'interno delle comode mura familiari e non all'aperto o in situazioni più consone.

L'unico a fare eccezione sembra l'affresco della parete meridionale che, sebbene sia andato quasi del tutto perduto, è ricostruibile con il confronto con le analoghe raffigurazioni della Casa della grata metallica e dell'Accademia della musica. In questo caso le quattro figure erano raffigurate in origine all'ingresso di un santuario apollineo coerentemente con la leggenda.

Inoltre, a riguardo delle posture degli eroi ritratti la frontalità delle figure della consegna delle armi doveva accomunarle con la veggente, mentre la posizione laterale o di tre quarti della coppia d'amanti alle figure maschili, soprattutto all'anziano assiso a sinistra, che ricevono l'oracolo.

Al di là di questi aspetti formali, non si può trovare un elemento che faciliti una lettura d'insieme dei tre quadri ad eccezione della loro appartenenza a un ciclo pittorico incentrato sulla saga romano-troiana.

Poi, se si accordasse a tutti gli affreschi le interpretazioni secondo le quali ritrarrebbero momenti distinti della leggenda di Enea, saremmo di fronte a una quadreria coerente e legata assieme dal raro desiderio di mostrare alcuni episodi del mito all'origine della fondazione di Roma.

Nel segno dell'antenato si sarebbe coniugato, in pratica, distinti messaggi e temi sulle pareti di questo piccolo ambiente della *domus*. Si sarebbe proposta forse la fede negli oracoli divini che avrebbero guidato Enea durante il viaggio verso l'Italia (parete di fronte all'ingresso), il celebre episodio amoroso che l'aveva distratto dalla sua missione e, infine, il dono della panoplia di Vulcano fattogli da Venere per affrontare la guerra contro i Rutuli di Turno e preannuncio della grandezza di Roma (ai lati).

Tuttavia, come si è accennato, anche gli altri due quadri presentano alcune incertezze interpretative così da non far escludere una galleria eterogenea formata da raffigurazioni mitologiche slegate ma appartenenti a un'unica saga.

Se il quadro sulla parete di fondo mostrava la profezia di Cassandra sulla caduta di Troia a Ettore e a Priamo, alla presenza del piccolo Paride, avrebbe potuto costituire un evento in parte estraneo alla saga di Enea rappresentando soltanto l'avvio di quello che avrebbe portato alle travagliate vicende dell'antenato troiano.

Malgrado ciò, a questo episodio si collegherebbe abbastanza agevolmente il quadro con l'eroe che ammira l'elmo assistito da una dea interpretato come Achille con le armi donategli da Teti.

Infatti, entrambi gli episodi s'inserirebbero a pieno titolo nella saga troiana richiamando gli inizi delle sventure di Troia e il ritorno in battaglia dell'eroe che aveva conquistato l'immortalità proprio sotto le mura della rocca. In questo modo si potrebbe individuarvi un programma pittorico coerente o un preciso interesse per il tema troiano.



In quest'ottica potrebbe inserirsi senza particolari difficoltà la scena della coppia di amanti con Enea protagonista, come proposto da V. Provenziale<sup>1817</sup>. Così il tema amoroso, particolarmente apprezzato negli affreschi pompeiani, si affianca a quello profetico ed eroico con un celebre episodio divenuto popolare di certo in età augustea grazie a Virgilio.

In tutti e tre i quadri si sarebbe richiamato in modo indiretto la distruzione, la gloria e la morte frutto della guerra.

La profezia di Cassandra è il segnale inascoltato per l'imminente fine di Troia in cui un ruolo di primo piano sarà svolto da Achille. Il re dei Mirmidoni, desideroso di tornare in battaglia per vendicare la morte dell'amato Patroclo, riceve in dono dalla madre una terribile panoplia forgiata per l'occasione da Efesto. Così armato, scende in campo contro Ettore che, ultima speranza di Troia, soccombe sotto la sua asta di faggio<sup>1818</sup>. Troia è quindi l'agone ideale per Achille per conseguire la gloria perenne tra gli uomini grazie al suo valore guerresco.

Non lo è invece per Enea che, destinato a lasciare la patria secondo gli alti disegni celesti, come rivela Poseidone<sup>1819</sup>, giungerà dopo una lunga navigazione a Cartagine. Qui farà sosta e ne conoscerà la regina, Didone.

L'amore sbocciato tra i due eroi è destinato a rimanere irrealizzato. Infatti, è soltanto il frutto di un provvisorio armistizio tra Giunone e Afrodite e rappresenterà agli occhi dei Romani un amore disgraziato e foriero della futura ostilità tra Roma e Cartagine. Poi, tra la fine della Repubblica e il Principato, si poteva alludere attraverso la sua evocazione alla condotta morale di Antonio innamorato di Cleopatra del tutto opposta a quella assunta dal giovane Ottaviano<sup>1820</sup>.

Ai due affreschi appartenenti a programma di colore più politico sarebbe potuto appartenere in linea del tutto teorica anche il quadro della Casa 9 6, d-e, (fig. 253). Infatti la sua posizione in una delle pareti laterali del tablino domestico potrebbe far pensare all'esistenza di un programma di carattere ufficiale per quell'ambiente pubblico<sup>1821</sup>. Appunto il quadro delle nozze di Enea con Didone avrebbe rappresentato un richiamo al mito nazionale dal tenore non così impegnato.

Tra le poche raffigurazioni conosciute della casa come di questa serie e di tutti gli affreschi con l'eroe troiano, è l'unico corredato dai nomi di almeno due protagonisti. Ciò potrebbe costituire un elemento rilevante per comprendere non solo la scena perduta, che forse richiedeva una didascalia per gli osservatori, ma anche l'importanza che ricopriva nell'apparato pittorico nel suo insieme.

---

<sup>1817</sup> PROVENZALE 2008, pp. 50 ss.

<sup>1818</sup> HOM., *Il.* 22, 325 ss.

<sup>1819</sup> HOM., *Il.* 20, 300 ss.

<sup>1820</sup> *Supra*, pp. 250 e 252.

<sup>1821</sup> Sul valore sociale di questo spazio nelle dinamiche della casa romana ZACCARIA RUGGIU 1995, pp. 383 ss.

Se si sentiva la necessità di dichiarare il soggetto ritratto avrebbe potuto significare la poca dimestichezza da parte degli ospiti con quella scena e, più in generale, forse con l'esercizio intellettuale che le immagini potevano suggerire all'osservatore.

Se così fosse stato, si potrebbe congetturare che chi aveva possibilità di accedere nella Casa 9 6, d-e non era dotato di un'istruzione letteraria o artistica sufficiente per il godimento di tutti i quadri mostrati in queste pareti.

Inoltre potrebbe anche mostrare il desiderio di dichiarare il possesso di un quadro con gli amori di Enea e Didone. Era talmente forte da spingere il proprietario a far trascrivere i loro nomi sotto le figure.

Tuttavia si tratta solo di congetture. Non vi sono prove a causa della perdita delle altre raffigurazioni della sala che potrebbero dare forse maggiori informazioni sulla quadreria del tablino e dell'intera casa.

Inoltre, notando l'eccezionalità delle scritte si rimane perplessi e forse non si può non interrogarsi a riguardo della loro autenticità.

Infatti, dopo l'ampio uso dell'immagine di Enea, l'antenato che aveva abbandonato Troia presa dagli Achei per approdare ai lidi di Lavinio, a partire almeno dall'età di Cesare e soprattutto dal Principato nell'arte ufficiale e dal I sec. d.C. nell'arte privata<sup>1822</sup>, ma anche con la sicura popolarità dell'*Eneide* dimostrata a Pompei da diversi graffiti e richiamata talvolta da alcune raffigurazioni, era necessario riportare i nomi di due amanti così celebri e cantati forse decenni prima di Virgilio e poi in quello stesso tempo da Ovidio ?

Dopo che si è risposto a questo quesito si volga lo sguardo verso destra, dove compaiono le estremità di un altro personaggio vestito di abiti orientali. Come mai questa figura nell'affresco riprodotto dal disegno ottocentesco non è corredata dalla didascalia del suo nome ? Era così facile da riconoscere per l'osservatore antico, erudito o meno che fosse, oppure non era da riconoscere perché si trattava di una mera figura anonima e accessoria ?

Eppure ipotizziamo che si tratti di Ascanio grazie al suo abbigliamento e al confronto con l'immagine della Casa del Citarista.

Certo è che il disegno, pubblicato per la prima volta nel 1879, è stato citato nel 1900 da A. Sogliano, autore della prima menzione, per dimostrare la scoperta di un altro affresco con le nozze di Enea e Didone secondo un'analoga disposizione scenica nella Casa 6 15, 6.

#### *Le nozze di Enea e Didone: evasione e sentimento*

Sebbene le altre gallerie domestiche siano lacunose, potrebbe essere prevalso un altro atteggiamento da parte dei committenti della nostra scena. Appunto, tralasciando la portata politica

---

<sup>1822</sup> *Supra*, pp. 55 ss. e *infra*, pp. 637 ss.; 665 ss.

e ideologica che attraverso un programma pittorico ben determinato nelle sue scene, si sarebbe potuto evocare con le nozze di Enea e Didone semplici situazioni amorose come esempi d'idillio e serenità che avevano nulla a che fare con le future-passate guerre puniche, relegate magari al grado di ricordo o aneddoto storico immersi come si era nell'età della pace.

L'unica galleria di immagini ben conosciuta è quella dell'ambiente (34) della Casa di Sirico già esaminata in precedenza a proposito della scena dell'ipotetico incontro tra l'eroe troiano e la regina cartaginese (fig. 160). Nonostante tutti e tre gli affreschi siano perduti, i disegnatori che seguivano lo scavo della *domus* hanno riprodotto, oltre che le due scene ricordate, anche l'innamorato di Selene ed Endimione sulla parete ovest.

Senza riprendere il commento delle immagini proposto in precedenza<sup>1823</sup>, se si accordasse alla nostra raffigurazione le nozze di Enea e Didone davanti alle quali era il primo incontro dei due eroi, si potrebbe osservare anche in questo caso una particolare attenzione al mito troiano-romano nella scelta delle pitture della stanza.

Come già ricordato V. Provenzale<sup>1824</sup> ha riconosciuto però in quest'ultimo affresco l'incontro di Oreste e Pilade con Ifigenia in Tauride.

Il filo conduttore delle tre raffigurazioni sarebbe stato incentrato sull'amore erotico, nei due quadri con le coppie di amanti, e sul legame fraterno e amicale, nella scena d'incontro. Infatti, nel terzo vi si dovrebbe rilevare il rapporto tra sorella e fratello, Ifigenia e Oreste, e tra amici fraterni, Oreste e Pilade<sup>1825</sup>.

Inoltre, nel paragrafo concernente la scena dell'incontro è stato osservato anche che i tre quadri possono evocare la colpa o il comportamento oltraggioso dei protagonisti maschili.

Infatti, agli occhi dell'osservatore Endimione, che ammalia inconsapevolmente con la sua avvenenza addirittura la dea Selene, sarebbe stato simile a quegli eroi caratterizzati da una condotta arrogante e che si possono permettere di chiedere qualunque cosa agli dei per cedere alle loro lusinghe. E lui chiese a Zeus come ricompensa la giovinezza eterna.

Invece, nelle pareti settentrionale e meridionale della stanza Enea che si fa sedurre dalla regina di Cartagine è responsabile di dimenticare i suoi doveri di capopopolo e la missione affidagli dagli dei grazie alla sua *pietas* verso di loro.

Se nell'affresco a sud fosse stato rappresentato però il mito di Ifigenia in Tauride, Oreste che chiede di essere sacrificato al posto di Pilade, è l'assassino della madre e dell'amante di lei.

Tuttavia, come detto, se quest'ultima raffigurazione avesse come protagonisti Enea e Didone, il sentimento di fondo sarebbe stato ancora l'amore, prossimo a sbocciare nei cuori dei due eroi, e

---

<sup>1823</sup> *Supra*, pp. 263 ss.

<sup>1824</sup> PROVENZALE 2008, pp. 53 s.

<sup>1825</sup> *IBIDEM*, p. 53.

allora, si avrebbe l'anello che lo congiungerebbe agli altri due e, soprattutto, a quello di fronte con cui costituirebbe un *pendant* monotematico. In questo modo la stanza sarebbe stata animata da un'unica suggestione, l'amore.

E mostrando per due volte un episodio con Enea protagonista non si può escludere la volontà di creare una galleria pittorica parzialmente omogenea e sorretta da un messaggio nazionale, possibilità da scartare neppure con il riconoscimento di Oreste, Ifigenia e Pilade.

Infatti, di fronte alla visione di quest'episodio mitologico potrebbe emergere inaspettatamente un soggetto di carattere più sociale e politico. Di fatto, come già ricostruito in precedenza per sommi capi, con una simile immagine si potrebbe alludere alla fondazione del culto di Artemide a Brauron che, esito finale dell'espiazione dell'omicidio della madre per vendicare il padre da parte di Oreste, ha avuto echi fino al Lazio nel santuario di Diana ad Ariccia, fondato dallo stesso figlio di Agamennone. Poi, sul finire del I sec. a.C. era stato rifondato da Ottaviano, novello Oreste, alla fine delle guerre civili, come atto di purificazione personale e conciliazione nazionale<sup>1826</sup>.

Tuttavia, come scritto nel paragrafo relativo ai due affreschi con la scena d'incontro, si deve sfumare probabilmente questo tipo di lettura a causa della distanza temporale che intercorre tra l'uso di questi miti in chiave politica (il Principato) e la realizzazione degli affreschi (età flavia, IV stile).

Come nel tablino della Casa 9 6, d-e anche nella quadreria del cubicolo (23) della *domus* delle Vestali (fig. 240) l'affresco con le nozze dei due eroi era di fronte all'ingresso. Assieme al quadro con Dioniso e Arianna della parete settentrionale era l'unico conservato con parte della decorazione parietale al tempo della scoperta dell'abitazione.

Considerato il tipo d'ambiente non sarebbe inverosimile immaginare che la nostra raffigurazione facesse parte di un programma pittorico incentrato su celebri coppie di amanti del mito classico. Accanto a Enea e Didone che si uniscono nella grotta dell'Atlante era probabilmente un quadro con Dioniso e una figura femminile, una menade o forse Arianna<sup>1827</sup>.

Infatti, secondo la ricostruzione del cubicolo (23) di M. Staub Gierow, che ha ripreso gli acquarelli settecenteschi dell'artista francese J. Beys che si riferiscono alla Casa delle Vestali, a nord campeggiava un affresco con il dio dell'ozio seduto mollemente e affiancato da due figure in piedi. A sinistra è un satiro o sileno, mentre a destra una donna nuda, verso cui il dio si rivolge con lo sguardo, e un erote fa *trait'union* tra i due.

---

<sup>1826</sup> *Supra*, pp. 317 ss.

<sup>1827</sup> In precedenza l'immagine era interpretata come Selene ed Endimione. STAUB GIEROW 2005, pp. 363 s.

Proprio a causa della presenza dell'erote, se non si tratta di un'aggiunta del disegnatore<sup>1828</sup>, ci sembra verosimile che la donna sia da identificarsi nella giovane abbandonata da Teseo a Naxos dopo l'impresa del labirinto a Knossos.

La scena è simile a quella vista già nel triclinio (f) della Casa del Ristorante (9 5, 14-16) da cui si differenzia forse per la posizione invertita dei due protagonisti. Infatti, nell'altro è Arianna seduta languidamente e Dioniso in piedi la raggiunge da destra, mentre un erote lo conduce verso di lei. Tuttavia, non si può escludere che nel nostro caso si sia riprodotto un affresco con una diversa disposizione dei due amanti.

Se così fosse stato e considerata la sua composizione generale della raffigurazione, questa scena assomiglierebbe a quell'altra che faceva da *pendant* all'incontro-nozze di Alessandro/Marte con Stateira/Venere nel triclinio (20) della Casa del Bracciale d'oro (6 17, 42-44). Come si è visto in precedenza, secondo P. Moreno, voleva assimilare il grande Macedone con la sua sposa alle due coppie divine per sublimarne l'unione amorosa e politica elevandola a un livello quasi mistico<sup>1829</sup>.

Non si sa se si possa affermare lo stesso per la quadreria del nostro cubicolo, ma è verosimile che si celebrasse almeno l'amore attraverso l'esempio di celebri coppie del mito.

Come fatto nell'analisi della quadreria della Casa del Ristorante (9 5, 14-16), nella quale Dioniso e Arianna campeggiano sulle pareti forse assieme a Enea e Didone nel loro primo incontro<sup>1830</sup>, si potrebbero dipanare una serie di meditazioni riguardanti gli schemi iconografici, ai rispettivi miti, ai luoghi e alle condotte dei personaggi mettendoli in confronto per scoprire un'ipotetica linea programmatica all'origine della decorazione dello spazio.

Tuttavia qui si evita di farlo perché si ripeterebbero gli stessi argomenti e si preferisce disegnare direttamente una cornice ideale per la loro comprensione, forse alla base di un programma decorativo unitario, e un nuovo spunto per la lettura del nostro quadro.

Infatti, attraverso l'esibizione di queste istantanee pittoriche relative a un due distinte fortune amorose – un amore improvviso destinato a durare per sempre di fronte a un'effimera relazione causa di mali imperituri – si sarebbe potuto invitare l'osservatore a vivere e godere a pieno di quei sentimenti.

Nella parete settentrionale si mostra la scoperta e l'innamoramento di Dioniso e Arianna e in quella occidentale Enea e Didone sono ritratti invece nelle loro nozze.

---

<sup>1828</sup> Si tenga in mente ancora il giudizio prudente sulla verosimiglianza degli acquarelli di Beys in STAUB GIEROW 2005, p. 363. Tuttavia, vista la complessiva corrispondenza del disegno pubblicato in BECHI 1824, tav. XVIII, si può accogliere con favore la copia settecentesca come prova del quadro con Dioniso e alcuni personaggi del suo corteo.

<sup>1829</sup> MORENO 2004, pp. 362 s.

<sup>1830</sup> *Supra*, pp. 284 ss.

Nel primo il dolore di Arianna per l'abbandono di Teseo a Naxos è ormai un lontano ricordo: la giovane si avvicina al dio assiso attratta dal suo fascino. Nel secondo Enea e Didone tralasciano i loro doveri di sovrani e colgono la gioia dell'amore infuso nei loro cuori da Cupido per volere di Venere che ha pattuito fintamente le loro nozze con Giunone.

In questa sospensione del flusso narrativo del mito, possibile soltanto con una raffigurazione monoscenica, si è quasi obbligati a soffermarsi sulla giovane figlia di Minosse che scorda l'amante ingrato, che l'ha lasciata sola lì in un'isola deserta dell'Egeo, grazie a un nuovo sentimento che nasce nel suo cuore oppure sui due amanti presi dalla passione e ancora ignari di quello che tra poco succederà a loro e alla loro relazione.

E l'ingratitudine di un amante per l'aiuto e i servigi ricevuti dall'altra sembra inoltre un altro ipotetico anello di congiunzione tra le due immagini. Nella prima, è la causa dell'abbandono da parte di Teseo e dell'afflizione della fanciulla che precede l'incontro con Dioniso; nella seconda, è il successivo sentimento di cui è accusato Enea dalla Didone abbandonata, che maledirà le discendenze future dell'eroe dimentico dell'ospitalità e dall'amore ricevuti da lei.

In questo modo, forse con rapporti dialettici ancora più intensi tra le immagini comprendenti quelle ora perdute, s'induceva la mente del visitatore o degli abitanti della *domus* a elaborare il conflitto interiore dei protagonisti spogliati delle loro prerogative eroiche e a meditare sui sentimenti suggeriti da quelle scene vivamente allettanti.

Allora, con l'accostamento del mito di Enea al pompeiano comune è possibile per l'osservatore di passaggio anche la proiezione di sé sulle immagini e l'immedesimazione nei protagonisti degli affreschi.

Tuttavia, qualora la coppia di amanti del nostro quadro fosse caratterizzata per l'aspetto dei due protagonisti e i loro attributi come Marte e Venere, allo stesso modo di Alessandro e Stateira nel triclinio (20) della Casa del Braccialed'oro (6 17, 42-44), ci si troverebbe di fronte a un implicito programma pittorico che prevederebbe non solo un linguaggio artistico comune ma anche il riutilizzo di scene simili.

Infatti, non si deve scordare che l'immagine di Dioniso e Arianna avrebbe potuto evocare quel tempo di speranza, prosperità e felicità instaurato da Ottaviano Augusto e ben descritto da Orazio nelle *Odi* e negli *Epodi*<sup>1831</sup>.

Per l'appunto, nonostante si potesse identificare nell'immagine del dio quella di Antonio<sup>1832</sup>, dopo la sua evocazione da parte di Ottaviano, prima della battaglia Azio, il dio del vino aveva favorito assieme ad Apollo la vittoria del giovane capopopolo nell'ultimo scontro. E così, tra i culti

---

<sup>1831</sup> CALVANI 1986, pp. 93 ss.

<sup>1832</sup> ZANKER 1989, pp. 62 ss.

della vegetazione ripristinati dal *princeps*, anche grazie al particolare legame con la Magna Mater e ai suoi legami troiani<sup>1833</sup>, appare anche quello di Libero-Dioniso-Bacco<sup>1834</sup>.

Inoltre, come visto in precedenza per la galleria del triclinio (f) della Casa del Ristorante, secondo lo studio di I. Colpo sul rapporto tra l'opera di Ovidio e gli affreschi pompeiani di Arianna addormentata scoperta da Dioniso, si potrebbe rivelare attraverso una lettura metatestuale un'allusione astronomica riferita al mese di marzo. In questo periodo dell'anno si celebrano, tra gli altri, i *Liberalia*, che porterebbe dritto alla celebrazione dell'avvento del Principato stesso, preannunciato dall'apparizione del *sidus Veneris* in quelle settimane del 44 a.C.<sup>1835</sup>

L'associazione con un affresco con il mito di Enea avrebbe potuto far esprimere allora un chiaro ma indiretto messaggio politico di consenso per la politica imperiale.

Enea era giunto alle rive del Tevere che bagnano Lavinio guidato dalla stella materna e le sue nozze con Didone sono favorite ancora da lei. In un tempo di pacificazione nazionale, come quello che ha inizio con il Principato, la scena delle nozze libiche dell'antenato troiano avrebbe potuto significare la fine delle guerre con l'Africa, Cartagine-Egitto, e che ora, adempiuta la missione divina, anche a lui era possibile realizzare il suo vero amore, quello con Didone.

Analoghi discorsi non si possono intrecciare per l'esemplare della Casa 6 15, 6 a causa della scarsità delle informazioni concernenti gli altri quadri che ornavano il triclinio (l), (fig. 247).

La raffigurazione generica di Artemide e Zeus riferita da Sogliano potrebbe aver rappresentato, secondo V. Provenzale, un omaggio alla dea, forse riprodotta anche a sud. In questo modo non si può escludere che proprio Artemide «*fungesse da nesso logico tra i pendants*» di quest'ambiente da pranzo<sup>1836</sup>.

Infatti, in qualità di patrona dell'attività venatoria, la presenza della dea accanto alle nozze di Enea e Didone si presterebbe a richiamare la caccia come la cornice di quell'amore voluto da Giunone e avvallato da Venere.

### *Conclusioni*

Grazie allo studio di V. Provenzale è stato mostrato che negli affreschi pompeiani delle nozze di Enea e Didone sono stati utilizzati dai pittori uno schema compositivo costante nel tempo<sup>1837</sup> e

---

<sup>1833</sup> ZANKER 1989, p. 118.

<sup>1834</sup> CALVANI 1986, p. 98.

<sup>1835</sup> *Supra*, p. 293.

<sup>1836</sup> PROVENZALE 2008, p. 55.

<sup>1837</sup> In base alla posizione assisa dei due eroi affiancati, dalla postura della regina, che si volge verso il suo amante ponendogli una mano sulla spalla, e dell'eroe troiano che fissa la sua sposa reclinando di poco il busto e poggiando la mano destra sul sedile.

alcuni attributi<sup>1838</sup> ben precisi. Inoltre, le raffigurazioni sembrano mostrare un alto grado di sintonia con l'unica versione del mito nota, quella virgiliana.

Allora, in questo modo rientra nel gruppo di queste scene anche il quadro della Casa 6 15, 6 con una più solida motivazione iconografica rispetto alle generali argomentazioni di A. Sogliano, fondate in particolare sul riscontro del racconto di Virgilio nella scena e sul confronto con il lembo dell'affresco della Casa 9 6, d-e con i nomi dei due eroi in latino.

Il disegno ottocentesco di quest'ultima immagine andata perduta fa interrogarsi sul valore dei due nomi ai piedi dei due amanti per la definizione della committenza e degli ospiti di questa piccola casa pompeiana.

Proprio a causa loro si deve ammettere inoltre che si prova qualche esitazione e ci si domanda se la riproduzione grafica riportasse veramente i nomi di Enea e Didone, e non quello del terzo personaggio di destra, possa essere considerata attendibile.

Tuttavia, finora nessun autorevole studioso ha sospettato che il disegno della Casa 9 6, d-e sia un falso o, più semplicemente, una forzatura interpretativa del quadro perduto da parte del disegnatore o di chi per lui a posteriori. Non saremo noi a insinuare questo dubbio in assenza di argomenti circoscritti e certi.

In ogni modo di fronte a un simile documento è difficile non rimanere sorpresi dall'eccezionalità delle due scritte nella panoramica delle immagini delle nozze di Enea con Didone o di tutte le raffigurazioni dell'eroe troiano (ad eccezione dell'ambito del mosaico) e della stranezza che la terza figura non sia stata contrassegnata allo stesso modo.

Eppure questa terza figura appare anche nel quadro della Casa del Citarista, il primo per antichità nella piccola serie delle immagini degli amori di Enea e Didone. M. de Vos ha identificato questo personaggio con verosimiglianza nel giovane figlio dell'eroe che aveva partecipato alla caccia<sup>1839</sup>.

Se così fosse, Ascanio in abiti orientali fungerebbe quasi da attributo del padre utile per l'identificazione del soggetto rappresentato. Un osservatore della scena avrà potuto richiamare alla mente il ruolo decisivo svolto dal principe frigio, o forse sarebbe meglio dire di Cupido che ne prese le sembianze per far sorgere l'amore per Enea nel cuore di Didone nel corso del banchetto in onore dell'eroe.

È soltanto in questi due affreschi che si raffigura l'ipotetico figlio dell'eroe troiano: nei restanti quattro si sceglie una rappresentazione completamente focalizzata sull'unione dei due eroi che sono descritti simili ad altri amanti in un ambiente di solito selvaggio e in compagnia di eroti e un cane, ma senza un'iscrizione illustrativa della loro identità.

---

<sup>1838</sup> L'abbigliamento più o meno sontuoso della regina, la spada appesa al fianco dell'eroe, l'erote, il cane e il paesaggio.

<sup>1839</sup> DE VOS 1990 b, p. 151.



In generale, i sei affreschi delle nozze di Enea e Didone provengono da almeno tre case pompeiane (del Citarista, di Sirico e delle Vestali) di medie o grandi dimensioni e decorate con sfarzo e cura<sup>1840</sup>. Gli altri due da due abitazioni (6 15, 6 e 9 6, d-e) di modeste dimensioni che ci consegnano limitati apparati pittorici a causa dello stato di conservazione.

Di questi, secondo V. Provenzale, soltanto l'esemplare della Casa del Citarista fa parte di un preciso programma figurato. Infatti, assieme ad altre immagini del mito di Troia (i *periuria* di Laomedonte e le nozze di Leda con il cigno di Zeus) decorava il vano (20), simile a un sacrario per la sua planimetria e forma, con lo scopo di manifestare l'adesione politica dei proprietari della *domus*, i *Popidii*<sup>1841</sup>.

In questo spazio domestico alcuni dei membri della famiglia, come una matrona e forse le figlie ma anche un uomo, non avevano mancato di farsi raffigurare all'interno delle scene mitologiche assumendo talvolta un ruolo di primo piano, come nel mito di Leda, per significare verosimilmente il loro ruolo nella vita politica di Pompei<sup>1842</sup>.

In più, nell'affresco delle nozze, che secondo E. Simon<sup>1843</sup> è da datarsi in piena età augustea (15 a.C.), Enea presenta il profilo di Ottaviano visibile nelle monete posteriori alla battaglia di Azio come ha osservato M. de Vos. Con questo elemento sembra di avere una prova delle intenzioni dei committenti di creare un apparato figurato coerente e di portata politica con cui elogiare il potere imperiale<sup>1844</sup>.

In questa quadreria i *Popidii* potevano interagire con la preistoria romana e le immagini degli antenati troiani tra i quali spicca il figlio di Venere, Enea il progenitore del *Princeps* come di ogni cittadino dell'Impero.

Inoltre, in una lettura ancor più stringente, V. Provenzale ipotizza che questa importante famiglia di origini sannitiche, abitando a Pompei fin dall'età precoloniale e avendo partecipato attivamente alla deduzione della colonia sillana, volesse porsi quasi sullo stesso piano dell'eroe troiano, non come amante, ma come fondatore di un nuovo regno universale, quello romano, e celebrare per l'appunto il ruolo politico ricoperto dai loro avi nella limitata storia cittadina<sup>1845</sup>.

Una tale operazione artistica, finalizzata alla celebrazione familiare e imperiale ed esibita in un contesto abitativo del tutto particolare dal punto di vista planimetrico e architettonico, era a

---

<sup>1840</sup> Si ricordi che la *domus domus* 9 7, 16 è conosciuta limitatamente alla parte anteriore prossima all'ingresso.

<sup>1841</sup> PROVENZALE 2008, pp. 130 ss.

<sup>1842</sup> *IBIDEM*, pp. 178 s.

<sup>1843</sup> SIMON 1984, p. 584.

<sup>1844</sup> DE VOS 1990 b, p. 151.

<sup>1845</sup> PROVENZALE 2008, pp. 179 e 191 ss.

disposizione di pochi ospiti di alto rango sociale che avevano accesso a questa piccola sala da pranzo sul peristilio centrale della grandiosa *domus*.

Questi personaggi dovevano appartenere all'*élite* pompeiana ed essere in grado di decifrare, senza l'ausilio di iscrizioni, le immagini che decoravano il vano comprendendo e condividendo la portata del messaggio sotteso a questa pinacoteca domestica.

Un simile ragionamento potrebbe essere avanzato anche per la Casa 9 7, 16. Infatti, la decorazione del cubicolo (c), incentrata anche in questo caso sul tema troiano e in una stanza affacciata sull'atrio, può aver veicolato un messaggio di stampo politico.

In particolare, qualora si preferisse l'interpretazione in favore di una galleria imperniata su episodi che vedono ritratto in tutti e tre gli affreschi Enea (la profezia del viaggio in Esperia, le nozze cartaginesi e la consegna delle armi), ci si troverebbe di fronte a un'eccezionale programma pittorico coerente e unitario volto a celebrare l'avvento di Roma e a manifestare consenso per la solida o addirittura perenne autorità giulio-claudia.

Tuttavia, questo sentimento non sarebbe venuto meno qualora i due quadri associati al nostro avessero mostrato episodi slegati dalla leggenda del mitico capostipite.

Infatti, se si accogliesse l'ipotesi del vaticinio di Cassandra e dell'ammirazione di Achille per le armi di Efesto, ci si troverebbe sempre all'interno dell'alveo figurato del mito troiano e si sarebbe potuto declinare la propria adesione politica in maniera più sfaccettata e sicuramente più indiretta.

Eppure, come V. Provenzale osserva, la distanza cronologica di questa pinacoteca rispetto all'*etas aurea augustea* non facilita una simile lettura delle raffigurazioni più tarde.

In realtà, si deve ritenere vivo il desiderio dei committenti di proporre sì immagini appartenenti al patrimonio iconografico nazionale, ma sentite ormai del tutto prive della carica politica che le aveva promosse o aveva investito la leggenda e gli eroi rappresentati così da farle percepire nella loro essenza primaria<sup>1846</sup>.

A ciò partecipa la creazione di varianti iconografiche a seguito del successo della scena. Infatti, secondo la studiosa italiana, il quadro delle nozze di Enea e Didone deve aver subito dopo la sua elaborazione originaria la contaminazione iconografica con un modello dell'unione divina tra Marte e Venere come mostrano gli attributi e l'aspetto fisionomico dei due eroi<sup>1847</sup>.

Ciò dimostrerebbe tanto un maggiore interesse per la coppia divina e poi la commistione dei significati delle due scene. Enea era il padre fondatore della patria romana, Venere e Marte i numi tutelari di Roma e dei suoi figli e così le due raffigurazioni potevano interscambiarsi nel III-IV stile tralasciando i messaggi mitologici e di stretta osservanza politica e nazionale<sup>1848</sup>.

---

<sup>1846</sup> PROVENZALE 2008, pp. 180 s.

<sup>1847</sup> *IBIDEM*, pp. 181 s.

<sup>1848</sup> *IBIDEM*, pp. 186 ss.

Allora, con la reiterata riproduzione e la vasta popolarità che potrebbe aver conosciuto, la scena delle nozze di Enea e Didone avrebbe perduto la sua precisa definizione per assumere quella più generica di coppia esemplare da imitare nel sentimento augusteo della *concordia*.

In pratica, gli episodi mitologici scelti per questo cubicolo pertinente al settore pubblico della casa potrebbero vagheggiare in realtà nella seconda metà del I sec. d.C. pensieri o sentimenti propri della sfera privata.

Chi si fosse accostato ai miti rappresentati nelle pareti di questo spazio, come di quelli coevi ora mutili del loro apparato pittorico, avrebbe citato forse i passi dei poemi che li raccontano. Oppure si sarebbe fatto guidare nella loro osservazione soltanto dalla propria sensibilità che l'avrebbe fatto immedesimare in quelle vicende così lontane per dinamiche e conseguenze ma così vicine nei pensieri e nei sentimenti delle persone.

In questo senso il quadro delle nozze di Enea e Didone, in questa *domus* come nelle altre mutile con il loro apparato decorativo del III-IV stile, partecipa a creare piuttosto un'atmosfera idilliaca e fantastica nella quale è possibile l'amore tra i due celebri amanti separati dal volere degli dei.

Come nel caso delle immagini relative alle nozze di Enea e Didone, anche le scene del c.d. «abbandono» della regina cartaginese da parte dell'eroe sono costituite al momento esclusivamente da tre affreschi di Pompei.

Si tratta di raffigurazioni datate tra l'età neroniana e flavia e appartenenti al III e IV stile pompeiano realizzate all'interno dei *triclinia* oppure dell'*atrium* di abitazioni dotate di un vasto programma pittorico. Sebbene presentino uno schema compositivo simile e figure caratterizzate da posture e attributi pressoché identici, soltanto il quadro della Casa di Meleagro, il secondo noto dopo quello dell'Accademia di musica perduto ma riprodotto in almeno due disegni ottocenteschi, è stato interpretato in modo piuttosto vario nel corso degli studi moderni soprattutto nel riconoscimento delle tre figure femminili ritratte in primo piano.

Di seguito si offre allora una breve panoramica delle ipotesi interpretative di solo questo esemplare annotando gli intrecci con gli altri due.

### *Storia degli studi*

Dopo che nel 1825 era stato descritto l'affresco della Casa dell'Accademia come Didone che siede mesta in trono mentre la personificazione della provincia d'Africa l'osserva e così è stato sempre citato fino ai giorni nostri<sup>1849</sup>, nell'esposizione della Casa di Meleagro del *BdI* del 1829 C. Bonucci ricorda il nostro affresco nell'atrio domestico.

Una regina in trono è attorniata da tre ancelle mentre una nave, visibile nello sfondo, prende il largo nel mare di fronte al palazzo reale.

Bonucci osservava che le tre serve si caratterizzano per aspetto e attributi: quella in secondo piano regge sul capo della sovrana un ombrello che ricorda quelli indiani o cinesi; quella di sinistra tiene un corno tra le mani e si distingue dalle altre per il colore bruno della pelle, così da identificarsi in una donna africana; infine, quella di destra sul capo ha spoglie d'elefante (denti, proboscide e orecchie)<sup>1850</sup>.

---

<sup>1849</sup> In *Wanderung durch Pompej* di L. Goro von Agyagfalva, capitano delle truppe austriache a Napoli tra il 1820 e il 1829. Didone siede mesta in trono e la personificazione della provincia d'Africa è davanti a lei. GORO VON AGYAGFALVA, 1825, p. 103. Per le successive citazioni e ipotesi interpretative si veda la tabella 7, p. 935.

<sup>1850</sup> BONUCCI 1829, pp. 193 s. Eppure l'anno successivo, in un testo dedicato a Pompei, il quadro è citato dell'Accademia senza accorgersi della somiglianza scenica con il quadro di Meleagro. Secondo l'archeologo italiano forse Anna, la sorella di Didone, porta alla regina la notizia della partenza di Enea. BONUCCI 1830, p. 103. Anni dopo W. Helbig si limita alla descrizione della scena accogliendo l'interpretazione di Bonucci. HELBIG 1868, p. 249, n° 1381 b.

Due anni dopo, in una relazione degli scavi della Casa di Meleagro per il *Real Museo Borbonico*, da parte sua G. Bechi riferisce che nel quadro di questa *domus* alcuni esegeti non meglio precisati vi hanno visto la raffigurazione dei tre antichi continenti, mentre altri ancora hanno pensato a Cleopatra prossima alla capitolazione<sup>1851</sup>.

Un aiuto a comprendere chi fosse uno degli interpreti dei tre continenti è offerto forse da G. Finati. Nella sua spiegazione della scena sul *Real Museo Borbonico* del 1833, attribuisce a A. Niccolini l'idea che le tre donne siano l'Europa con l'Asia, a sinistra, e l'Africa, a destra. In una simile ipotesi la nave che solca il mare nello sfondo allude alla scoperta di un altro continente predetto nella *Medea* di Seneca<sup>1852</sup>.

Tuttavia Finati sembra prediligere l'ipotesi di S. Cirillo<sup>1853</sup>, nota a noi soltanto dieci anni dopo. Infatti, nelle *Memorie della Regale Accademia Ercolanese d'Archeologia* del 1843 questi ha riconosciuto che nel portico della sua reggia, affacciata sul mare, siede Cleopatra su un trono decorato da sfinge greca.

Dietro di lei un'ancella tiene sul capo un parasole mentre due personificazioni di luoghi geografici sono accanto alla regina. A destra si trova l'Egitto con le spoglie d'elefante sul capo, a sinistra l'Arabia con il corno d'elefante e la pelle scura.

La regina medita angosciata di lasciare il suo regno per raggiungere l'Oriente per evitare la cattività romana come vagheggiava con Antonio<sup>1854</sup>. L'Arabia offre il suo aiuto nel realizzare il progetto, ma Cleopatra guarda ancora l'Egitto che le ricambia lo sguardo<sup>1855</sup>.

È nel 1884-1886 la prima volta che l'affresco della Casa di Meleagro, mostrato attraverso un disegno, è compreso nella leggenda di Didone. Infatti secondo O. Meltzer<sup>1856</sup>, mentre Enea fugge via per mare, la regina cartaginese siede nella sua reggia in compagnia dell'Africa a destra, e di due ancelle a sinistra<sup>1857</sup>.

---

<sup>1851</sup> BECHI 1831, p. 3.

<sup>1852</sup> FINATI 1833, p. 1.

<sup>1853</sup> *IBIDEM*, p. 3.

<sup>1854</sup> PLU., *Ant.* 69, 2-4.

<sup>1855</sup> CIRILLO 1843, p. 140 ss. Alcuni decenni dopo si continua a preferire la rappresentazione dei tre continenti come in HELBIG 1868, pp. 223 s., n° 1113; FIORELLI 1875, p. 129 (con inversione delle due figure laterali) e OVERBECK, MAU 1884, p. 309.

<sup>1856</sup> MELTZER 1884-1886, c. 1015.

<sup>1857</sup> Riconoscimento accolto in RUESCH, 1908, p. 330, n° 1386. Nelle riproduzioni grafiche di S. Reinach si citano entrambe le ipotesi: le personificazioni della città di Alessandria assieme all'Africa e la Libia (cui si aggiunge una ninfa) oppure l'abbandono di Didone. REINACH 1922, p. 176, n° 3.

Ciò nonostante G. E. Rizzo ritiene ancora valida l'interpretazione delle personificazioni di tre luoghi geografici per questo affresco.

Infatti, nel saggio *La pittura ellenistico-romano* (Milano 1929) riconosce nelle tre donne in primo piano l'Africa a destra, l'Asia a sinistra e la città di Alessandria al centro. Quest'ultima si caratterizza in particolare per le forme opulente e per i simboli onorifici a significare il suo la sua importanza nell'età antica prima dell'avvento di Roma<sup>1858</sup>.

Tuttavia, poco dopo Rizzo esclude questa identificazione generale nell'illustrazione dell'affresco della Casa dell'Accademia della musica nell'articolo *L'Eneide e l'arte antica* per il *Bollettino dell'associazione internazionale per gli studi mediterranei* (5, 1930).

Appunto, senza notarne la somiglianza con l'altra scena, accoglie che sia Didone ritratta dolente a causa dell'abbandono di Enea. Alla regina si accosta un gruppo di ancelle a destra mentre a sinistra la dea Iside in qualità di Nemese, riconoscibile a sinistra dall'ureo sul capo, ricorda la maledizione lanciata dalla donna offesa.

Secondo Rizzo si tratta di una creazione indipendente dall'influenza dell'*Eneide*. Infatti all'artista interessava dare corpo soltanto all'essenza del dramma vissuto dalla donna, noto a lui dalle diverse versioni del mito, e ai sentimenti del suo tempo<sup>1859</sup>.

L'affresco di Meleagro è citato poi come confronto da J. Bayet in un articolo a riguardo di un bassorilievo (fine del II sec. d.C., Museo di Algeri) con la raffigurazione delle province africane e del «*territoire militaire*» (*Africa Proconsularis*, Mauritania e Numidia) con simboli allusivi a quei luoghi<sup>1860</sup>. In particolare, la figura parzialmente conservata al centro porta sul capo le spoglie d'elefante, un *vexillum* a destra e un corno dell'abbondanza a sinistra<sup>1861</sup>.

Secondo Bayet a quest'immagine, da identificarsi nell'Africa anteriore, è stato attribuito il copricapo evocante il pachiderma, sebbene in origine questo simbolo fosse associato nell'arte greca esclusivamente alla personificazione dell'Asia-India, come il nostro affresco ancora documenta<sup>1862</sup>.

Al contrario, pochi anni dopo, O. Elia nel catalogo *Pitture murali e mosaici del Museo nazionale di Napoli* (Napoli 1932) descrive l'esemplare della Casa di Meleagro con l'apoteosi di Alessandria in compagnia di altre parti o nazioni del mondo antico<sup>1863</sup>.

---

<sup>1858</sup> RIZZO 1929, p. 47.

<sup>1859</sup> RIZZO 1930, pp. 10 s.

<sup>1860</sup> BAYET 1931, pp. 415 ss.

<sup>1861</sup> *IBIDEM*, pp. 420, fig. 2.

<sup>1862</sup> *IBIDEM*, pp. 419 ss.

<sup>1863</sup> ELIA 1932, p. 74, n° 146.

Eppure negli *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Notizie di Scavi di Antichità* del 1934, la stessa O. Elia ha presentato per la prima volta l'affresco della Casa degli Amanti interpretandolo come l'abbandono di Didone.

Infatti, in questo quadro la regina siede al centro di un loggiato del palazzo regale affiancata da due figure in piedi. A destra si trova Iside-Nemesi, appoggiata a un pilastro e caratterizzata da un ureo sul capo, in qualità simbolo della vendetta che Didone invoca per l'offesa recatale da Enea, e a sinistra forse una serva o Anna, con nobile aspetto ma segnata da un'espressione contrita per il dolore della regina. Inoltre, Elia individua in secondo piano a destra anche la presenza di uno schiavo. È visibile a mezzo busto e descritto con un folto capello spioventi, fronte bassa, naso camuso e occhi incavati ma con espressione di stupore<sup>1864</sup>.

Così, a riguardo della raffigurazione di Meleagro nel *Denkmäler der Malereides Altertums* (München 1934-1950) di P. Hermann si tralascia l'ipotesi delle personificazioni geografiche nell'affresco della Casa di Meleagro in favore di Didone afflitta per l'abbandono di Enea<sup>1865</sup>.

Infatti, per esempio, la figura seduta al centro non si può identificare nell'Europa a causa dell'assenza di un qualsiasi attributo utile a tal fine. Inoltre, la donna di destra, che non è di certo l'Asia, si può interpretare probabilmente nell'Africa grazie alle spoglie di elefante, segno distintivo della Libia. Infine, l'Asia potrebbe essere in effetti in piedi a sinistra riconoscibile forse grazie al colore bruno della pelle. Tuttavia, anch'essa è senza contrassegni sicuri e chiari.

Allora, secondo Hermann Didone siede tormentata su un trono riccamente adornato della sala di ricevimento del suo palazzo mentre Enea prende il largo con la sua nave<sup>1866</sup>. Elissa è affiancata dalla Libia a destra e dalla nutrice del suo sposo defunto, Barce. Quest'ultima è caratterizzata dall'incarnato scuro per ricordarne le origini barbariche sottolineate anche dagli orecchini e dal grande collier<sup>1867</sup>.

In *Pompei alla luce degli scavi nuovi di via dell'Abbondanza. Anni 1910-1923* (Roma 1953) V. Spinazzola, avvalendosi dell'acquarello del 1809 e dell'incisione di F. Morghen come ausilio per la comprensione degli affreschi della Casa dell'Accademia e di Meleagro, identifica con sicurezza la figura femminile con le spoglie di elefante sul capo nell'Alessandria o nell'Africa. Infatti, mostra

---

<sup>1864</sup> ELIA 1934, pp. 330 ss. Questa interpretazione è ripresa da O. J. Brendel nell'*Archäologischer Anzeiger* del 1935. BRENDEL 1935, p. 570.

<sup>1865</sup> Inoltre, pone in relazione l'affresco della Casa di Meleagro con quello dell'Accademia, rifiutando il riconoscimento della Iside-Nemesi a causa dell'identità delle stesse spoglie d'elefante sul capo, e con quello della Casa degli Amanti da poco venuto alla luce. HERRMANN 1934-1950, p. 27.

<sup>1866</sup> *IBIDEM*, pp. 26 s.

<sup>1867</sup> *IBIDEM*, p. 26. Citazione dell'affresco in HINKS 1968, p. 69, tav. 10 b con l'antica interpretazione dell'Asia, Alessandria e Africa.

come sia diffusa nell'arte pompeiana l'immagine di donna con questo attributo sulla sommità escludendo, quindi, la possibilità dell'ureo egizio come simbolo isiaco<sup>1868</sup>.

Ciò nonostante nell'EAA sotto le voci dedicate alle personificazioni dell'Africa, di Alessandria e dell'Asia, L. Rochetti cita il quadro della Casa di Meleagro ancora con l'ipotesi della raffigurazione delle tre aree geografiche<sup>1869</sup>.

Dopodiché, a partire dagli anni '70 del XX sec., sembra ormai consolidata l'interpretazione del quadro della Casa di Meleagro e degli altri due come il dolore di Didone per l'abbandono di Enea.

Secondo l'articolo di R. Heinsius, *Les représentations de la légende de Didon et Enée* negli *Acta Archaeologica Lovaniensia* del 1978, la regina è accostata dalla sorella Anna e da Isis-Nemesis. Quest'ultima è simile all'Africa poiché l'artista dovette adottare un modello iconografico con le personificazioni geografiche, come indurrebbe a credere l'esemplare della Casa di Meleagro<sup>1870</sup>.

In generale, nonostante la loro rarità, secondo la studiosa tedesca le immagini cartaginesi del mito di Enea evidenziano il generale successo del mito nazionale nella pittura pompeiana in sostanziale accordo con G. E. Rizzo sull'influenza dell'*Eneide* nell'arte<sup>1871</sup>.

Tuttavia, mettendo assieme le descrizioni dell'affresco di Meleagro nel *LIMC* riemerge la vecchia ipotesi con le personificazioni dei luoghi geografici. M. Le Glay sotto la voce dell'*Africa* cita in realtà le tre ipotesi che prevedono al centro l'Europa oppure Alessandria e ai lati l'Egitto o l'Africa e l'Asia<sup>1872</sup>; M. O. Jentel elenca il quadro tra le immagini della personificazione di *Alessandria* senza dare una precisa interpretazione<sup>1873</sup>; J. Ch. Balty fa altrettanto a riguardo delle iconografia dell'*Asia*<sup>1874</sup>; tra le immagini dell'Europa M. Robertson ripropone dubbiosamente le tre

---

<sup>1868</sup> SPINAZZOLA 1953, pp. 157 s., figg. 197-199. L'identificazione dell'Africa al cospetto di Didone affranta per l'abbandono del suo amante troiano è accolta da R. Richardson nel suo trattato sui pittori della Casa dei Dioscuri. RICHARDSON 1955, p. 141. Invece, l'ipotesi che Anna guardi da sinistra la sorella affranta al centro del quadro della Casa degli Amanti è accennata in un articolo di T. Dohrn sulla comprensione dei gesti e le posture delle mani nell'arte greca nel *Jdl*. DOHRN 1955, pp. 69 s., fig. 7. Nella descrizione delle tre *domus* in *Die Wände Malerei* (Berlin 1957) K. Schefold si limita a ricordare gli affreschi descrivendoli con Didone addolorata e in lacrime a causa della partenza di Enea. SCHEFOLD 1957, pp. 48 96 e 111. Al contrario A. De Franciscis nell'illustrazione degli affreschi cita l'esemplare della Casa di Meleagro come una scena con la personificazione della città di Alessandria. DE FRANCISCIS 1963, p. 73.

<sup>1869</sup> ROCCHETTI 1958 a, p. 108; ROCCHETTI 1958 b, 218; ROCCHETTI 1958 d, p. 707.

<sup>1870</sup> HEINSIUS 1978, pp. 39 ss.

<sup>1871</sup> *IBIDEM*, p. 47.

<sup>1872</sup> LE GLAY 1981, p. 254, n° 51.

<sup>1873</sup> JENTEL 1981, p. 493, n° 82.

<sup>1874</sup> BALTY 1984, p. 857, n° 3.



personificazioni con l’Africa e l’Asia<sup>1875</sup>; infine anche M.-A. Zagdoun ricorda con prudenza che uno delle due ancelle fosse la Libia accanto all’Europa e all’Africa<sup>1876</sup>.

Negli stessi anni dei volumi del *LIMC*, P. Aichholzer nota in *Darstellungen römischer Sagen* (Wien 1983) una certa indipendenza degli affreschi dal poema virgiliano come prova la presenza nelle tre scene dell’Africa in posizione antitetica ad Anna. A causa dell’assenza di un modello iconografico che illustrasse il mito, l’artista si era ispirato innanzitutto alle figure dolenti dell’arte funeraria greca per raffigurare la disperazione di Didone, come Dohrn<sup>1877</sup> aveva indicato tempo prima. Poi aveva combinato gli elementi scenografici più consoni al mito, seppure non perfettamente corrispondenti alla versione di Virgilio<sup>1878</sup>.

Nel 1987 E. Catani in un’analisi iconografica della Libia menzionata tra i documenti di confronto anche l’immagine della Casa di Meleagro riprende l’interpretazione delle tre personificazioni geografiche. Al centro del portico affacciato sul mare siede Alessandria con una *situla*, simbolo del Nilo, mentre al suo fianco sono l’Africa, con le spoglie, e la personificazione dell’isola Elenfantina o della Libia<sup>1879</sup>.

Infatti, Catani sostiene che a favore della prima possibile soluzione depone la piccola zanna che la figura tiene tra le mani per simboleggiare la prosperità di quella regione; invece, i tratti somatici del viso, la concitura dei capelli e la pelle bruna sono tipici di un abitante di quel territorio.

Se fosse accolta quest’ultima interpretazione si dovrebbe annotare allora che già nel I sec. d.C. era attribuito il corno alla Libia, molto tempo prima della raffigurazione della lunetta della «Grande caccia» nella villa di Piazza Armerina<sup>1880</sup>.

---

<sup>1875</sup> ROBERTSON 1988, p. 92, n° 2.

<sup>1876</sup> ZAGDOUN 1992, p. 286, n° 13. Dubbi sull’interpretazione della figura posta a destra nel quadro della Casa di Meleagro come l’Asia e Arabia anche in OSTROWSKI 1990, pp. 87 e 110-11, nn° 36 e ?8 in cui si preferisce l’Africa.

<sup>1877</sup> *Supra*, nota 1868.

<sup>1878</sup> AICHHOLZER 1983, pp. 35 s. Alla fine degli anni ’80 i tre affreschi sono citati da A. Geyer in *Die Genese narrativer Buchillustration. Der Miniaturenzyklus zur Aeneis im Vergilius Vaticanus* (Frankfurt a. M. 1989). L’arte dimostrerebbe un influsso del poema maggiore in questo episodio del mito a differenza di altri, come la fuga e l’apparizione della scrofa di Lavinio. GEYER 1989, pp. 190 e 193, nota 770. Nel 1991 E. Simon ricorda l’affresco con Didone in un saggio sulle raffigurazioni mitologiche pompeiane. SIMON 1991, p. 241.

<sup>1879</sup> CATANI 1987, pp. 396 s.

<sup>1880</sup> *IBIDEM*, pp. 397 e 401, tav. I b.

Al contrario l'ipotesi dell'abbandono di Didone è adottata dagli autori delle illustrazioni delle tre *domus* pompeiane di *PPM*. Così, a proposito dell'affresco Casa degli Amanti, R. J. Ling identifica al centro Elissa affranta per l'addio di Enea in compagnia della sorella Anna e di Iside-Nemesis<sup>1881</sup>.

Allo stesso modo e in riferimento a tutti e tre quadri pompeiani M. Croisille accoglie anch'egli la partecipazione dell'Africa al dolore di Didone<sup>1882</sup> nell'articolo *Didon et Énée dans l'art d'époque romaine* nella rivista *Helmantica* del 1994. Inoltre, a differenza di Hensius, ritiene esagerata la prudenza di Rizzo sull'impatto dell'*Eneide* nell'arte romana e sostiene un collegamento più stretto tra immagini e letteratura, anche alla luce delle numerose testimonianze offerte dai graffiti di Pompei.

Eppure F. Salcedo nella sua *Africa. Iconografia de una provincia romana* (Roma, Madrid 1996) descrive, tra i tanti documenti, anche l'esemplare della *domus* di Meleagro sostenendo innanzitutto che la scena non ha nessuna relazione con il testo virgiliano<sup>1883</sup>.

Infatti, si tratterebbe in realtà della rappresentazione della città di Alessandria in qualità di grande capitale dei commerci marittimi, allusi dalla nave che solca non tanto il Mediterraneo sullo sfondo ma il Nilo. Affianco a lei stanno a destra l'indubbia personificazione dell'Africa con le spoglie d'elefante sul capo e a sinistra l'India con il corno simbolo dell'avorio e descritta fisicamente con tratti esotici<sup>1884</sup>.

Ciò nonostante E. Simon menziona sotto la voce *Dido* del *LIMC* questo affresco con l'altro della Casa degli Amanti. Ipotizza l'ipotesi di Didone abbandonata da Enea in compagnia della Libia e di una figura meglio definita<sup>1885</sup>.

Così in *L'iconographie de Didone et Enée* di C. Balmelle e A. Rebourg, per gli atti *La mosaïque greco-romaine VIII, Actes du VIII<sup>ème</sup> colloque international pour l'étude de la mosaïque antique et médiévale* (Lausanne, 2001), si concorda che nelle raffigurazioni di Meleagro e dell'Accademia

---

<sup>1881</sup> LING 1990 b, p. 477, fig. 54. Questa spiegazione è estesa dallo studioso inglese anche alle altre due scene che, però, secondo V. Sampaolo e I. Bragantini mostrano assieme alla regina cartaginese l'Africa in luogo della personificazione della vendetta. SAMPAOLO 1993 a, pp. 285 ss., figg. 16 e 18; BRAGANTINI 1993 c, p. 677, fig. 42.

<sup>1882</sup> CROISILLE 1994 a, pp. 170 s. S. De Caro ribadisce l'interpretazione di Didone per l'affresco della Casa di Meleagro. Afferma inoltre che l'ancella con ombrellino sul capo della regina è un motivo ricorrente nella ceramica ed è descritto da Pausania in una stele funeraria all'esterno di Tritea in Acaia. DE CARO 1994, p. 185.

<sup>1883</sup> SALCEDO 1996, pp. 110 s., n° 124, tav. 42, figg. a-c.

<sup>1884</sup> *IBIDEM*, pp. 110 s.

<sup>1885</sup> SIMON 1997, p. 561, n° 13.

Didone siede triste al centro della scena mentre l'assistono la sorella Anna e l'Africa, riconoscibile per le spoglie di elefante<sup>1886</sup>.

Nel 2004 R. J. A. Wilson ha pubblicato un articolo su pannello musivo con una personificazione geografica della villa di Piazza Armerina sul primo numero della rivista *Sicilia antiqua*. Nella sua analisi iconografica ha dimostrato che l'immagine di donna seduta su un blocco di rocce e riccamente adornata è l'Etiopia in base agli attributi e agli elementi vegetali e animali del mosaico.

In particolare, riconosce che la zanna d'elefante non è un attributo esclusivo dell'India e che il grande pachiderma era associabile anche al continente africano abitato, nella fascia tropicale ed equatoriale, da popolazioni chiamate dai Greci Αἰθίοψ «*dalla faccia arsa (da sole)*»<sup>1887</sup>.

Definita la personificazione musiva come l'Etiopia antica, una realtà geografica tanto ampia quanto incerta nell'immaginario antico, Wilson ha proposto che anche la figura femminile stante a sinistra del quadro della Casa di Meleagro sia la figurazione di quei luoghi lontani che assiste Didone assieme all'Africa, dotata di spoglie d'elefante<sup>1888</sup>.

Nell'analisi dell'apparato decorativo della Casa degli Amanti, in *The insula of the Menander at Pompeii* (Oxford 2005), R. Ling e L. Ling pongono in relazione l'affresco di quest'abitazione con gli altri e due ammettendo l'interpretazione virgiliana della scena.

Infatti, riconoscono al centro Didone su trono che è assistita nel suo dolore per la partenza di Enea dall'Africa, caratterizzata come l'Asia dal copricapo con proboscide, zanne e orecchie d'elefante per significare l'ambientazione della storia rappresentata, e da un'altra figura femminile. Quest'ultima nel quadro della Casa di Meleagro si potrebbe identificare nella sorella Anna o nella nutrice Barce, come allusione al nemico più famoso di Roma, Annibale figlio di Barca<sup>1889</sup>.

Più di recente, V.M. Strocka, che non ricorda questi affreschi nell'articolo *Aeneas, nicht Alexander. Zur Ikonographie des römischen Helden in der pompejischen Wandmalerei. Mit zwei Anhängen zur Aeneas-Ikonographie außerhalb der Wandmalerei* per lo *JDI* 121 del 2006. Infatti Didone abbandonata esula dal problema iconografico di Enea<sup>1890</sup>, ma ricorda l'affresco dell'Accademia nell'interpretazione della quadreria dell'edera (13) della villa 6 di Terzigno come confronto assieme agli altri due quadri<sup>1891</sup>.

---

<sup>1886</sup> Questa spiegazione non è estesa all'esemplare della Casa degli Amanti a causa dello stato di conservazione dell'affresco. BALMELLE, REBOURG 2001, p. 18.

<sup>1887</sup> WILSON 2004, pp. 153 ss.

<sup>1888</sup> *IBIDEM*, pp. 166 s.

<sup>1889</sup> LING, LING 2005, pp. 123 s.

<sup>1890</sup> Eppure potrebbe essere ritratto in modo astratto attraverso la sua nave che solca il mare verso l'Esperia.

<sup>1891</sup> STROCKA 2005/2006, pp. 99 ss., fig. 19.

Appunto, quest'ultima raffigurazione mostrerebbe secondo Strocka non tanto una scena di gineceo, come C. Cicirelli aveva ipotizzato<sup>1892</sup>, o del mito di Fedra e Ippolito, secondo V. Sampaolo<sup>1893</sup>, ma proprio l'afflizione della regina a causa della partenza inaspettata di Enea. Se così compreso, l'affresco farebbe parte allora di un coerente programma pittorico che, con i *periuria* di Laomedonte<sup>1894</sup> sul lato di fronte e dominato dall'*agyieus* apollineo, esprimeva un messaggio favorevole al Principato di Augusto<sup>1895</sup>.

In *Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis. Die Bedeutung der zentralen Mythenbilder für die Bewohner Pompejis* (Ruhpolding, Mainz 2007) J. Hodscke ricorda le tre raffigurazioni di Didone abbandonata da Enea con l'Africa nell'esemplare della Casa di Meleagro e anche con Anna in quello della *domus* degli Amanti, ma senza ammettere queste due figure nel disegno dell'affresco dell'Accademia della musica<sup>1896</sup>.

Infine, nel supplemento del 2009 del *LIMC*, tra le raffigurazioni di Didone E. Simon inserisce anche il disegno dell'Accademia senza l'identificazione delle figure femminili accessorie<sup>1897</sup>. Una di queste è illustrata da R. J. A. Wilson sotto la voce *Aithiopia*, come aveva fatto alcuni anni prima in un articolo sul pannello musivo con una personificazione femminile nella villa di Piazza Armerina con la «Grande caccia».

#### *Schema e modelli dell'iconografia di Didone infelice per l'abbandono di Enea*

##### *Lo schema*

I tre affreschi raffiguranti Didone afflitta a causa della partenza di Enea sono accomunati da una composizione di base che si diversifica nei tre casi attraverso le tre figure principale o quelle accessorie oppure con le posture, i gesti e gli attributi.

---

<sup>1892</sup> C. CICIRELLI, *Il complesso di pitture e pavimenti di II Stile dalla Villa 6 di Terzigno*, in R. F. DOCKTER, E. M. MOORMAN (edd.), *Classical archaeology towards the third millennium. Reflexions and perspectives*. Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology (Amsterdam, 1998), Amsterdam 1999, pp. 118-122.

<sup>1893</sup> La studiosa italiana adduce un confronto molto pertinente con un affresco della Villa Imperiale a Pompei. In quest'ultimo esemplare si osserva al centro la donna assisa su trono e con espressione meditativa. È affiancata da un'altra con analogo atteggiamento proprio come a Terzigno. SAMPAOLO 2006, pp. 116 ss.

<sup>1894</sup> Con confronto con l'affresco del vano (20) della Casa del Citarista. *IBIDEM*, pp. 114 ss.

<sup>1895</sup> STROCKA 2005/2006, pp. 102 ss. *Contra* E. M. MOORMANN, *Did Roman Republican mural Paintings convey political Message? The Megalography of Terzigno and other Second Style Paintings*, in A. BARBET, A. VERBANCK-PIÉRARD (edd.), *La villa romaine de Boscoreale et ses fresques*. Actes du colloque international (Bruxelles, Mariemont 2010), Bruxelles 2010, 2, pp. 227-235.

<sup>1896</sup> HODSCKE 2007, p. 249, nn° 72, 163 e 242.

<sup>1897</sup> SIMON 2009 b, p. 170, n° add. 5.

L'intelaiatura della scena è offerta innanzitutto da un loggiato aperto sul mare che fa da sfondo alla scena. All'interno di questo spazio sono disposte in primo piano tre figure femminili allineate e con posture differenti tra loro. Sono legate l'un l'altra da rapporti interni dati dalle loro posizioni in questo spazio e dai loro sguardi (figg. 255 a, 256 a, 257 a).

Infatti, la figura stante di sinistra è più vicina a quella seduta al centro rispetto all'altra di destra, anche quando nel disegno dell'Accademia i personaggi laterali sono invertiti di posto (fig. 256 a).

Inoltre, questo schema è saldato dai loro sguardi: negli affreschi della Casa di Meleagro (fig. 257 a) e degli Amanti (fig. 255 a) le figure ubicate ai lati osservano quella seduta al centro che ricambia lo sguardo unicamente a quella di destra. Infatti, nel disegno dell'Accademia la donna assisa china il capo come per concentrarsi sulla spada, tenuta sulle gambe. Così non può fare la figura di sinistra, che s'indirizza a lei con gli occhi e la mano destra.

È caratterizzata dal capo chino anche la figura femminile di destra che per questo motivo difficilmente potrebbe osservare quella centrale come fa invece negli altri due esemplari.

Ad eccezione dell'esemplare della Casa degli Amanti (fig. 256 a) che non consente un'osservazione chiara e sicura a causa dello stato di conservazione, oltre a questi tre personaggi in primo piano, appaiono sullo sfondo altri elementi a completamento della scena.

Infatti, quasi in corrispondenza del pilastro sinistro del loggiato appare l'ancella con l'ombrello sul capo della protagonista nel quadro della *domus* di Meleagro (fig. 257 a). Invece, quello che sembra il profilo di una figura maschile<sup>1898</sup> è poggiato in questo stesso punto sulla balaustra del portico nel disegno dell'Accademia (fig. 256 a).

Inoltre, ancora in questa riproduzione grafica tra la protagonista e la figura di destra partecipa alla scena un gruppo di ancelle (fig. 256 a). Considerati lo spazio e le tracce visibili negli altri due casi, potrebbe essere verosimile che vi fosse in questa stessa posizione almeno un'altra serva negli altri due affreschi (figg. 255 a e 257 a).

Infine, ultimo elemento comune alle due immagini della Casa di Meleagro (fig. 257 a) e dell'Accademia (fig. 256 a) e non visibile nell'esemplare della Casa degli Amanti (fig. 255 a) è la presenza della nave con vele spiegate verso destra nel braccio di mare rappresentato nello sfondo.

Tuttavia, i tre affreschi presentano anche differenze più peculiari e significative attraverso le pose, le espressioni e gli attributi dei tre personaggi principali.

Innanzitutto, al di là della sua posizione eccezionale, la figura con lo scalpo di elefante presenta nell'immagine dell'Accademia (fig. 256 b) una postura del tutto differente rispetto agli altri due.

Infatti, in questo caso appare stante con la gamba sinistra piegata davanti alla destra, mentre negli altri sembra avere i piedi pari. Inoltre, fissa con lo sguardo la donna seduta al centro

---

<sup>1898</sup> Interpretato in HEINSIUS 1978, p. 40 come il ritratto del marito defunto della regina cartaginese Sicheo.

accompagnando la sua azione con la mano destra allungata e tenendo l'altro arto piegato verso il capo. Similmente negli altri due affreschi si tiene la testa con la mano sinistra e poggia il gomito su un pilastro o basso muretto, ma l'altra mano è sul fianco destro (figg. 255 b e 257 b).

In ogni caso, il suo volto sembra segnato da un'espressione seria nella Casa di Meleagro (fig. 257 b) e vagamente turbata in relazione a qualcosa riguardante la figura centrale nell'Accademia di musica (fig. 256 b).

La figura più prossima alla protagonista appare soltanto nel quadro dell'Accademia (fig. 256 b) a destra, quasi a capo del gruppo di ancelle alle spalle della regina. Infatti, accanto al trono della protagonista è stante con il capo chino e le mani congiunte davanti in basso. Il suo viso è caratterizzato da smorfia di tristezza come verosimilmente le ancelle alle sue spalle.

Identica nell'espressione di mestizia appare nel quadro della Casa degli Amanti (fig. 255 b) nel quale sembra distinguersi dall'altra per la sola gamba destra flessa di poco indietro. Invece, nell'affresco della *domus* di Meleagro (fig. 257 b) assume la stessa posizione delle gambe di quest'ultimo caso e reclina il capo di lato ma senza tradire nessuna emozione. Tuttavia, le sue mani sono impegnate in un'azione del tutto discorde e singolare: reggono un corno bianco o una zanna d'elefante.

A ciò si deve aggiungere che soltanto nella raffigurazione della Casa di Meleagro (fig. 257 b) questo personaggio si distingue soprattutto per la descrizione fisionomica. Porta capelli lunghi ricci raccolti sulla nuca che scendono con qualche ciocca lungo il collo fino alle spalle, ha la pelle bruna e la sua figura è slanciata. Infine, anche il suo abbigliamento sembra differire, seppure di poco, dagli altri due casi: indossa un chitone con *himation* che lascia intravedere la spalla destra.

Al centro è sempre assisa la stessa figura (figg. 255 b, 256 b, 257 b): abbigliata riccamente con vesti e gioielli e seduta su un fastoso trono disposto di tre quarti. Tuttavia anche lei, come le due figure laterali, si atteggia in tre modi diversi.

Nell'esemplare della Casa di Meleagro (fig. 257 b) questa siede con entrambi i gomiti poggiati sui braccioli del trono e la gamba sinistra allungata. Guardando attonita verso la figura con le spoglia di elefante sembra portarsi la veste al viso con la mano destra e tenere con l'altra una spada.

Ha un'espressione più dolente nel disegno dell'Accademia della musica (fig. 256 b). Infatti, si regge il volto segnato dalle lacrime con la destra che poggia sulla guancia e allunga la sinistra verso la spada posata sulle ginocchia.

Nell'ultima immagine della Casa degli Amanti (fig. 255 b) la donna sembra rivolta con il corpo verso la figura stante di sinistra e, allo stesso tempo, volgere lo sguardo verso la sua sinistra dov'è posta l'altra. Il movimento delle braccia non è descrivibile a causa dello stato di conservazione dell'affresco, ma sembra tenere la mano destra sul ginocchio e la sinistra sul bracciolo del trono. Tuttavia, non se ne può essere certi come se avesse una spada sulle ginocchia.

Infine, si noti come i seggi della protagonista siano simili tra loro, ma quello della *domus* di Meleagro (fig. 257 b) sia più solido, alto e fastoso degli altri, e la galleria sul Mar Mediterraneo mostrasse anche un'altra ala del palazzo reale soltanto nell'esemplare dell'Accademia<sup>1899</sup> (fig. 256 b).

Evidenziati i rapporti interni delle scene e le somiglianze delle tre figure principali, sembra che tutti e tre i quadri mostrino essenzialmente una scena analoga caratterizzata da un uguale sentimento di fondo osservabile dalle pose e dalle espressioni del volto soprattutto della figura centrale e di quella a sinistra del quadro della Casa degli Amanti.

In tutti e tre i quadri è stata rappresentata la disperazione di una donna, verosimilmente un'eroina, confortata da delle altre.

Se si rifiuta il principio che la scena complessiva mostri l'angoscia di una donna di alto rango assistita da una o due figurazioni allusive regioni del mondo antico e da ancelle, è del tutto ragionevolmente intravedervi un'altra immagine.

Se si avanza l'ipotesi del trionfo di Europa o Alessandria al cospetto di altre personificazioni geografiche quali Africa, Arabia, Asia, India, Libia o quant'altre, si dovrebbe proporre allora non soltanto teoriche identificazioni, ma soprattutto spiegazioni dei rapporti e delle espressioni delle tre figure femminili. Per quali ragioni Europa o Alessandria appare malinconica nella celebrazione della sua potenza? Come mai la figura senza spoglie di elefante sul capo ha un ruolo privilegiato con lei e sembra almeno in due casi partecipare alla sua tristezza? E perché quella che ai più sembra l'Africa si mostra serena?

#### *Il modello dell'abbandono*

Dall'analisi precedente è emersa l'esistenza di uno schema comune, incardinato intorno a una scena di afflizione in cui tre figure femminili, talvolta in compagnia di un alcune ancelle, sono all'interno un loggiato affacciato sul mare, solcato da una nave a vele spiegate. Inoltre, in base alle corrispondenze e alle differenze, che riguardano anche la qualità di esecuzione, i tre affreschi pompeiani sembrano dipendere però da due distinti modelli: uno documentato nella Casa di Meleagro e un altro nell'Accademia di musica e nella *domus* degli Amanti.

Il primo, che sembra particolarmente impegnato e ricercato, è contraddistinto dalla presenza di due personificazioni geografiche, mentre il secondo prevedeva al posto di una personificazione una persona più familiare e vicina alla protagonista seduta al centro.

Ricercare i possibili prototipi della scena nel suo insieme e delle singole figure che l'animano è un ulteriore passo necessario per la comprensione dei tre quadri e l'accettazione dell'ipotesi

---

<sup>1899</sup> Inoltre, in questa stessa immagine si osservano in terra proprio davanti al trono di Didone due oggetti, forse due scure (figg. 256 a-b).

prevalente secondo cui i tre affreschi mostrino con molta probabilità il dolore di Didone per l'abbandono di Enea.

Innanzitutto, si vede ricordare che a riguardo dell'affresco della villa 6 di Terzigno (fig. 261) simile al nostro V. Sampaolo ha osservato che le tre donne allineate potrebbe ricalcare l'archetipo abituale delle eroine sofferenti per pene amorose<sup>1900</sup>.

Un simile modello può essere confacente per la rappresentazione della disperazione di una donna al quale si sarebbe aggiunto lo sfondo e l'ambientazione della scena attinte magari da raffigurazioni con episodi analoghi al nostro.

Allora, la veduta del mare con la nave che si allontana potrebbe essere stata ispirata fondamentalmente dai quadri della separazione di Arianna e Teseo (figg. 258 a-b). In particolare, questa possibilità sarebbe da rintracciarsi in quei quadri pompeiani con la giovane figlia di Minosse che, in lacrime per la partenza inaspettata del suo amante, è consolata dalla Nemese alata che le indica la nave dell'amato mentre è lasciata sull'isola di Dia<sup>1901</sup>.

Infatti, al di là dell'ambientazione della spiaggia isolana, inadatta nelle nostre immagini e non conforme al mito, il panorama su cui si apre il palazzo di Didone appare analogo: il mare in cui s'intravede l'imbarcazione dell'eroe in alto al centro.

Allestita la quinta scenica più utile per alludere all'ineluttabile e all'irreversibile separazione dei due amanti, è stata ricreata un'ambientazione adeguata per il palazzo reale di Cartagine, piombato nella disperazione della regina cartaginese.

Un portico con grandi colonne e decorazioni fastose aperto sul mare è l'unico spazio domestico che avrebbe permesso di riferirsi alla partenza di Enea e, al contempo, di mostrare la nobile padrona di casa disperata per l'abbandono repentino del suo amante.

Allora, una volta posizionate le tre figure principali secondo uno schema usato per la descrizione delle pene amorose di un'eroina in primo piano di sontuoso loggiato, le protagoniste sono state caratterizzate da pose e attributi confacenti al mito che si desiderava rappresentare.

A tal scopo l'artista creatore della scena potrebbe aver attinto a distinti campi della tradizione artistica greca e romana cercando le immagini più convenienti per dar corpo allo strazio di Didone. In particolare, potrebbe aver creato le figure laterali come una sorta di attributi dell'amante abbandonata per rendere riconoscibile lei e più comprensibile l'episodio mitologico.

La prima che prendiamo in considerazione è la giovane figura femminile che appare stante a sinistra nelle immagini della Casa di Meleagro e degli Amanti, a destra quella dell'Accademia.

Come visto in precedenza questa è contraddistinta in due modi nei tre affreschi. Nella Casa di Meleagro, oltre che avere un lungo chitone, un *himation* e capelli mossi raccolti sulla nuca ma che

---

<sup>1900</sup> SAMPAOLO 2006, p. 116.

<sup>1901</sup> Questi affreschi del mito di Arianna sono stati studiati in GALLO 1988, pp. 57-70.



le scendono lungo il collo con qualche ciocca, si distingue per la pelle scura e per il piccolo corno o una zanna d'elefante tra le mani. Invece nell'Accademia e nella Casa degli Amanti è contrassegnata soprattutto da un'espressione mesta e dolente e dalla posizione delle braccia allungate verso il basso sul davanti e con le mani intrecciate.

Il prototipo di quest'ultima immagine è stato individuato già da T. Dohrn nel suo studio a proposito della definizione della postura e della posizione delle mani per definire gli stati d'animo nell'arte greca.

Infatti, questo personaggio femminile della Casa degli Amanti e anche dell'Accademia è molto somigliante alle raffigurazioni di donna stante in due rilievi funerari ateniesi del V-IV sec. a.C.<sup>1902</sup> e incluse dallo studioso tedesco nel «*Demosthenes-Typos*»<sup>1903</sup>, vale a dire in quell'iconografia usata soprattutto per la rappresentazione di figure in stato luttuoso e meditante.

Una siffatta descrizione si attaglia ad Anna, la sorella di Didone<sup>1904</sup>. È la confidente dei sentimenti della regina all'inizio dell'amore per Enea e fa da mediatrice per Didone nel tentativo di fermare la partenza dell'eroe troiano.

Infatti, nel quarto libro dell'*Eneide*, svegliatasi col cuore gonfio d'amore, Didone rivela subito alla sorella i suoi sentimenti per Enea: «*solus hic inflexit sensus animunque labantem / impulit*»<sup>1905</sup>.

Il suo slancio è frenato però dall'antico giuramento di rimanere devota al marito defunto, Sicheo. Così Anna invita la sorella a non trascorrere la bella età piangendo e alimenta l'amore di Didone con la certezza che gli dei e, in particolare Giunone, avevano fatto approdare i Troiani in Libia con buoni auspici per la gloria punica<sup>1906</sup>.

---

<sup>1902</sup> Infatti, presentano identico abbigliamento, la stessa postura e una comune inquietudine: chitone e *himation*, il capo chino di lato, stanti con una gamba scostata rispetto all'altra, le mani intrecciate e i lineamenti malinconici. DOHRN 1955, pp. 65-66, figg. 5-6.

<sup>1903</sup> *IBIDEM*, pp. 65 ss. Cioè corrispondenti alla descrizione della ritratto statuario di Demostene stante e con le mani congiunte fatta da Plutarco. PLU., *Dem.* 31.

<sup>1904</sup> Così, se accanto ad Arianna era innanzitutto la Nemesi alata ma anche un erote e soltanto in un caso Dioniso con il corteggio, in via ipotetica Elissa potrebbe essere stata assieme alla sorella Anna. Secondo l'interpretazione di B. Quaranta a riguardo proprio dell'affresco di Arianna abbandonata nella parete est del vano (14) della Casa di Meleagro, B. QUARANTA, *Arianna abbandonata. Intonaco pompeiano*, in *Real Museo Borbonico* VIII, 1832, tav. IV, pp. 2-3, e accolta da A. Gallo citata in precedenza.

<sup>1905</sup> VERG., *Aen.* 4, 9 ss.

<sup>1906</sup> VERG., *Aen.* 4, 31 ss.

Poi, dopo la scoperta dei preparativi per la partenza e la lite con Enea, Didone incarica tra le lacrime Anna di andare a parlare con l'esule troiano, perché «*solam nam perfidus ille / te colere, arcanos etiam tibi credere sensis / sola viri mollis aditus et tempora noras*»<sup>1907</sup>.

E quando ormai non c'è più niente da fare e ha assunta la decisione di morire senza rivelarla a nessuno, Elissa chiede ad Anna di preparare nel cortile più interno del palazzo il rogo su cui disporre «*arma viri, thalamo quae fixa reliquit / impius, exuviasquae omnis lectumque iugalem, / quo perii*»<sup>1908</sup>, ma ch'è destinato in realtà alla sua morte.

Per questi motivi la figura dolente dei quadri dell'Accademia e della Casa degli Amanti occupa una posizione privilegiata e più prossima alla donna seduta al centro e manifesta sentimenti di rammarico.

Altrettanto non si può dire a riguardo della donna con corno o zanna d'elefante della Casa di Meleagro, non solo a causa dell'inespressività del suo volto, ma anche per la caratterizzazione fisica e della piccola dente eburneo tra le mani.

La combinazione dei due elementi, l'attributo e la fisionomia, aveva fatto ipotizzare a diversi studiosi che in questo modo l'artista avesse desiderato definirla come l'emblema dell'Africa<sup>1909</sup> o di una area ben definita di quel continente, come la Libia<sup>1910</sup>, l'*Africa proconsularis*<sup>1911</sup>, l'isola Elefantina<sup>1912</sup> e l'Etiopia<sup>1913</sup>.

Tuttavia è prevalsa nella storia degli studi soprattutto il riconoscimento dell'Asia<sup>1914</sup>: gli elefanti non sono animali esclusivi di quel territorio e la carnagione può ricordare quella olivastra di alcune popolazioni di quei luoghi.

Inoltre, partendo da quest'ultima osservazione di carattere fisionomico altri ancora hanno immaginato direttamente la personificazione dell'Arabia<sup>1915</sup> o addirittura dell'India<sup>1916</sup>.

---

<sup>1907</sup> VERG., *Aen.* 4, 421-423.

<sup>1908</sup> VERG., *Aen.* 4, 495-497.

<sup>1909</sup> FIORELLI 1875, p. 129.

<sup>1910</sup> REINACH 1922, p. 176, n° 3; CATANI 1987, pp. 386 s. e 401, tav. I, a; ZAGDOUN 1992, p. 286, n° 13.

<sup>1911</sup> BAYET 1931, p. 45.

<sup>1912</sup> CATANI 1987, pp. 386 s. e 401, tav. I, a.

<sup>1913</sup> OSTROWSKI 1990, pp. 87 e 110-111, nn° 36 e ?8; WILSON 2009, pp. 38 s.

<sup>1914</sup> BECHI 1931, p. 3; A. NICOLINI secondo FINATI 1833, p. 1; HELBIG 1868, pp. 223 s., n° 1113; OVERBECK, MAU 1884 p. 309; RIZZO 1929, p. 47, tav. 214; ROCCHETTI 1958 a, p. 108; ROCCHETTI 1958 b, p. 218; ROCCHETTI 1958 d, p. 707.

<sup>1915</sup> FINATI 1833, p. 3; CIRILLO 1843, p. 140 ss.

<sup>1916</sup> SALCEDO 1996, pp. 110 s., n° 124, tav. 42, figg. a-c.

Si deve ricordare però che queste identificazioni sono contenute con diverse sfumature principalmente nelle ipotesi del trionfo di Europa<sup>1917</sup> o soprattutto di Alessandria<sup>1918</sup>. Soltanto in tre casi si accosta una personificazione con un personaggio della storia antica o del mito: l'Arabia al cospetto di Cleopatra<sup>1919</sup> oppure l'Etiopia accanto a Didone<sup>1920</sup>.

Infine, in ventitré proposizioni (su quarantacinque) del quadro della Casa di Meleagro s'intravede Didone, che in quattro casi sarebbe assistita dalla sorella Anna<sup>1921</sup>.

Tuttavia, quest'ultima possibilità appare piuttosto incomprensibile, come l'ipotesi isolata di Barce<sup>1922</sup>

Infatti, come R. J. A. Wilson ha osservato, la raffigurazione di Anna con carnagione diversa rispetto alla sorella rimane senza una plausibile spiegazione<sup>1923</sup>. E questo vale anche per l'anziana nutrice di Sicheo che, al di là del ruolo secondario nella parte del libro quarto dell'*Eneide*<sup>1924</sup>, verosimilmente apparteneva per lo meno allo stesso gruppo etnico di Didone e forse era più anziana o adulta che coetanea della regina, come appare dall'immagine.

Allora limitatamente per l'esemplare della Casa di Meleagro si può pensare che Didone sieda tra due personificazioni geografiche. Quella dotata di corno o zanna d'elefante era forse l'Etiopia antica, secondo l'analisi di Wilson sulla lunetta del mosaico della «Grande caccia» di Piazza Armerina (fig. 265).

A questo punto può essere utile riassumere alcuni degli argomenti a sfavore soprattutto dell'interpretazione dell'Africa, dell'Arabia e dell'India desumibili dall'analisi complessiva dello studioso inglese sul pannello musivo siciliano e poi riferire le motivazioni per questa identificazione.

---

<sup>1917</sup> A. NICOLINI secondo FINATI 1833, p. 1; HELBIG 1868, pp. 223 s., n° 1113; FIORELLI 1875, p. 129; OVERBECK, MAU 1884 p. 309; ROBERTSON 1988, p. 92, n° 2; ZAGDOUN 1992, p. 286, n° 13.

<sup>1918</sup> REINACH 1922, p. 176, n° 3; RIZZO 1929, p. 47, tav. 214; ELIA 1932, p. 74, n° 146; HINKS 1968, p. 69, tav. 10 b; ROCCHETTI 1958 a, p. 108; ROCCHETTI 1958 b, p. 218; ROCCHETTI 1958 d, p. 707; DE FRANCISCIS 1963, p. 73; CATANI 1987, pp. 386 s. e 401, tav. I, a; OSTROWSKI 1990, pp. 87, n° 36, e 110-111, n° 78; SALCEDO 1996, pp. 110 s., n° 124, tav. 42, figg. a-c.

<sup>1919</sup> FINATI 1833, p. 3; CIRILLO 1843, p. 140 ss. Non si sa dire se pure Bechi intendesse l'Asia come dama della corte di Cleopatra. BECHI 1931, p. 3.

<sup>1920</sup> WILSON 2004, pp. 169 s., WILSON 2009, pp. 38 s.

<sup>1921</sup> LING 1990 b, p. 477; SIMON 1991, p. 241; DE CARO 1994, p. 185; BALMELLE, REBOURG 2001, p. 18. A ciò si aggiunga che in BONUCCI 1829, pp. 193 s. si parlava per la prima volta di una regina con una serva africana accanto.

<sup>1922</sup> HERBIG 1934-1950, pp. 26 s., tav. 214.

<sup>1923</sup> WILSON 2004, p. 169.

<sup>1924</sup> VERG., *Aen.* 4, 630 ss.

Innanzitutto contro la possibilità che si tratti *tout court* dell’Africa parlano paradossalmente proprio i due elementi principale dell’immagine: l’iconografia della personificazioni dei territori settentrionali africani non prevede la zanna di avorio, ma eventualmente e soprattutto le spoglie d’elefante sul capo. Inoltre, non ha mai la carnagione scura, ma chiara<sup>1925</sup>.

Ciò vale anche per l’Arabia che, divenuta provincia romana soltanto sotto Traiano, evocava un territorio favoloso ma anche inospitale. Nei coni imperiali era alluso attraverso una figura femminile reggente con un elemento floreale e accompagnata dall’immagine del dromedario, tipico animale locale e simbolo delle carovane commerciali<sup>1926</sup>.

Infine, l’India presenta una diversa iconografica che corrisponde a una donna riccamente vestita e adornata di gioielli. Inoltre, ha sul capo un turbante e tiene con una mano un arco e ai suoi piedi si trova un grande corno o una zanna d’elefante<sup>1927</sup>.

Ancora, il continente indiano non era la regione cui i Romani associavano l’elefante, sebbene vi ne vivessero come in Africa ma di diversa taglia e aspetto. Infatti, la parte del globo identificata come propria del grande pachiderma era per i Romani quella più prossima e di fronte alle loro coste, vale a dire le regioni settentrionali dell’Africa dove si poteva andare a caccia o si potevano assicurare questo animale per gli spettacoli dell’arena<sup>1928</sup>.

Eppure a tal proposito Wilson ricorda che, durante il III sec. a.C., i Tolomei sono stati i primi a intraprendere caccie all’elefante però non nell’area a nord dell’Egitto ma nei territori meridionali cioè in Etiopia. Poi, dopo la conquista romana, l’interesse per gli animali di questa regione era diminuita proprio a causa della concorrenza delle zone del Maghreb<sup>1929</sup>.

In ogni modo, visti questi motivi ma anche altri relativi al resto del mosaico di Piazza Armerina (la presenza di un elefante, di una tigre, della fenice, di un arbusto e delle rocce nello sfondo),

---

<sup>1925</sup> WILSON 2004, pp. 154 s. Argomenti analoghi possono valer per la Libia. Wilson ricorda che il termine Libia è piuttosto ambiguo e all’immagine del mosaico di Piazza Armerina sono attribuiti ulteriori elementi, come la fenice, un particolare arbusto o una tigre, che non hanno nessuna relazione con quel territorio settentrionale. *IBIDEM*, p. 158.

<sup>1926</sup> *IBIDEM*, pp. 155 s. Argomentazioni simili erano state avanzate implicitamente in OSTROWSKI 1990, p. 101.

<sup>1927</sup> WILSON 2004, p. 159. Unico confronto iconografico di questa personificazione sarebbe offerta da un piatto d’argento (VI sec. d.C., fig. 266) trovato a Lampsaco e conservato a Istanbul. BALTY 1990, pp. 654-655, n° 1. Tuttavia, segnaliamo la forte somiglianza con la figura del mosaico di Piazza Armerina (fig. 265).

<sup>1928</sup> WILSON 2004, pp. 159 s.

<sup>1929</sup> *IBIDEM*, pp. 154 ss.

Wilson aggiunge che la pelle scura non può che essere un esplicito riferimento alla parola greca Αιθίοψ<sup>1930</sup>, cioè «*faccia bruciata*», usata per alludere agli indigeni dei territori sub-sahariani<sup>1931</sup>.

Allora, in base all'associazione dei due elementi principali, l'aspetto che richiama luoghi lontani e l'attributo eburneo, la figura femminile stante a sinistra del quadro della Casa di Meleagro può essere identificata nell'Etiopia.

La sua immagine, elaborata secondo Wilson in ambiente alessandrino<sup>1932</sup>, avrebbe potuto alludere a un qualcosa di più immediato ma allo stesso tempo di esotico grazie a una generale appartenenza al più vasto ambito africano nel quale Cartagine, assieme ad Alessandria, sveltava come il centro più importante nell'età ellenistica prima dell'avvento di Roma.

La protagonista al centro di tutti e tre i quadri non è ritratta come Arianna, seduta con le gambe distese in avanti sulla spiaggia di Dia in lacrime, ma assisa su un trono e immersa in una dolente meditazione e in lacrime.

In questo modo la sua figura sarebbe stata modellata su quella di due celebri eroine del mito classico trafitte dalle pene d'amore.

Se nel nostro caso siamo di fronte proprio a Didone, è facile pensare che possa essere stata descritta dagli artisti in questo peculiare frangente della sua storia come Fedra e Medea.

Infatti, anche loro hanno vissuto patimenti in parte analoghi ai suoi e la raffigurazione della sofferenza interiore può aver costituito il modello iconografico per Elissa abbandonata e meditata sulla sua vendetta e sul suo suicidio.

In un quadro della Casa di Giasone e della Villa imperiale di Pompei<sup>1933</sup> (fig. 259), e forse anche nel quadro di Terzigno<sup>1934</sup> (fig. 261), la matrigna di Ippolito siede su un basso seggio di profilo a margine della scena. Si duole della sua insana passione con la nutrice del giovane che, in piedi o seduta accanto a lei, cerca di consolarla.

Invece, in altre rappresentazioni della Casa di Giasone (fig. 260 b) e della *domus* 9 5, 14 (fig. 260 c) Medea appare anche lei seduta allo stesso modo ma all'esterno di un edificio. Si curva e

---

<sup>1930</sup> Αιθίοπιες in HOM. *Il.* 1, 423 come plurale se il singolare è Αιθίοπιής. In ogni modo con questa forma singolare e in riferimento all'uomo in A, *Fr.* 328, alla terra in A, *Fr.* 300 e alla lingua in HDT. 3, 19. Wilson osserva che l'esploratore cartaginese Annone chiama in questo modo gli abitanti che incontra nel suo periplo dell'Africa. Tuttavia, è difficile stabilire la definizione antica di quei luoghi e di quei popoli. Infatti è probabile che in passato s'intendesse territori più vasti abitati da diverse genti accomunate dal tratto più distintivo del aspetto offerto dal colore della loro pelle. WILSON 2009, p. 38.

<sup>1931</sup> WILSON 2004, pp. 161 e 166.

<sup>1932</sup> WILSON 2009, p. 39.

<sup>1933</sup> P. LINANT DE BELLEFOND, s.v. *Phaidra*, in *LIMC* VII, 1, 1994, p. 356, n° 1.

<sup>1934</sup> SAMPAOLO 2006, pp. 116 ss. e 125, fig. 10.

tiene il viso con la mano destra, mentre medita l'uccisione dei suoi figli che giocano davanti a lei. In più, rispetto a Fedra, Medea tiene salda in grembo una grande spada<sup>1935</sup>.

Sebbene la posizione all'interno del quadro e la sua postura non combacino, sembra che l'immagine di Medea assorta e pronta per la vendetta del suo amore tradito sia più vicina a quella di Didone, che forse è stata acuita poi a livello artistico con lo strazio di Fedra o, se si preferisce, di Arianna, che condivide con la regina la sorte dell'abbandono dell'amante richiamato dagli dei<sup>1936</sup>.

L'ultima figurazione posta a destra nei quadri della Casa di Meleagro e degli Amanti e a sinistra soltanto nel disegno dell'Accademia di musica mostra forse difficoltà d'identificazione minori. Fin da ora si può ammettere che chi in passato ha intravvisto un ureo sul capo di questa figura nell'esemplare dell'Accademia non ha avuto del tutto torto<sup>1937</sup>.

Innanzitutto, come ricordato dagli studiosi che hanno esaminato il particolare attributo evocante il pachiderma, le spoglie d'elefante sono apparse per la prima volta nell'arte greca in occasione delle guerre indiane di Alessandro il Grande<sup>1938</sup>.

Secondo lo studio di A. Grossatto sulle relazioni tra il dinasta macedone e la cultura indiana, l'elefante, soprattutto di colore bianco, rappresenta nel mondo indiano e indocinese un simbolo di potere e ricchezza<sup>1939</sup>.

Così, dopo la conquista dei territori dell'India (326 a.C.), fu creato con il significato politico e militare di trionfo<sup>1940</sup> il ritratto di Alessandro con il copricapo con le fattezze dell'elefante sul *recto*

---

<sup>1935</sup> SCHMIDT 1992, p. 388, nn° 8 e 10. Tuttavia, in altri due esemplari della casa 6 9, 6-7 e di un'abitazione ercolanense, la maga colchidese è ritratta in piedi vicino ai suoi bimbi che guarda di lato. *IBIDEM*, pp. 388 s., nn° 9 e 11.

<sup>1936</sup> Questo possibile collegamento iconografico tra Didone, Medea e Arianna potrebbe non essere causale. Infatti, sembra quasi coincidere con il profilo letterario della regina cartaginese proposto da A. La Penna nell'*Enciclopedia virgiliana*. Per dare corpo all'amante innamorata ma poi abbandonata il Vate potrebbe essersi ispirato alle opere Apollonio Rodio, Catullo ed Euripide che raccontano le pene amorose proprio di Medea e Arianna. LA PENNA 1985, p. 53.

<sup>1937</sup> RIZZO 1930, p. 10; HEINSIUS 1978, p. 40; LING 1990 b, p. 477. Tuttavia, non se ne accoglie l'interpretazione di Iside-Nemesi, estesa da alcuni per la figurazione della scena della Casa degli Amanti. ELIA 1934, pp. 330 ss.; BRENDL 1935, p. 570; HEINSIUS 1979, p. 40; LING 1990 b, pp. 476 s. Inoltre, non si scordi che a riguardo della personificazione del quadro della Casa di Meleagro altri hanno immaginato nelle loro ipotesi che si trattasse dell'Egitto. FINATI 1833, p. 3; CIRILLO 1843, pp. 140 ss.; RIZZO 1929, p. 47.

<sup>1938</sup> ROCCHETTI 1958 a, p. 107; SALCEDO GARCÉS 1991, pp. 285 s.; SALCEDO GARCÉS 1991, pp. 72 s.; SALCEDO 1996, pp. 123 s. A differenza dei tipi monetale che esaltano lo scontro tra Poro e Alessandro, quest'immagine sembra ignorata stranamente in MORENO 2004.

<sup>1939</sup> GROSSATO 2008, p. 291.

<sup>1940</sup> SALCEDO 1996, pp. 123 s.

di una moneta di Babilonia del 323 a.C. (fig. 264 b), in luogo della testa di leone evocante l'antico antenato Ercole o della testa di ariete propria di Zeus-Amon<sup>1941</sup>.

Così, i diadochi Tolomeo I Sotere e Seleuco I Nicatore avevano celebrato il loro trionfo del 312 a.C. contro Demetrio I Poliorcete proprio con un'emissione monetale che ricalcava il tipo di Alessandro. Infatti, a Gaza i loro eserciti alleati avevano sbaragliato gli avversari forti di cinquanta elefanti riuscendo così a recuperare sotto il proprio controllo rispettivamente la Palestina e la Mesopotamia<sup>1942</sup>.

È da segnalare che curiosamente il tetradramma d'argento egiziano (fig. 264 c) potrebbe rivelare, secondo N. Sekunda e J. Warry<sup>1943</sup>, la sovrapposizione delle spoglie con le corna di Amon e con un altro contrassegno afferente alla tradizione regia locale: il simbolo della sovranità egizia per eccellenza, l'URET (ureo), originario dell'area orientale del Delta del Nilo<sup>1944</sup>.

Successivamente, il copricapo con proboscide e orecchie d'elefante appare su uno statere aureo siracusano del 304 a.C. per rievocare la campagna bellica di Agatocle in Africa contro Cartagine<sup>1945</sup> (310 a.C.). Poi dalla fine del II sec. a.C. nelle emissioni monetali dei sovrani di Numidia e Mauritania come simbolo non solo regale ma anche religioso.

Infatti, l'animale occupava un ruolo di primo piano nelle cerimonie rituali di Alessandro ed era connesso con il culto solare e lunare<sup>1946</sup>.

È in questo tempo che si crea l'associazione della testa femminile con la protome d'elefante come provano le monete del re di Numidia Iarba. In questi casi non significa ancora la personificazione dell'Africa, ma allude a una divinità femminile locale comune a tutte le genti nordafricane<sup>1947</sup>.

---

<sup>1941</sup> Una moneta commemorativa mostra lo scontro secondo la versione propagandistica: Alessandro insegue su Bucefalo il re del Punjab Poro che monta un elefante. In realtà, la sconfitta di Poro sembra che fosse stata diplomatica, cioè si arrese all'ambasceria di Alessandro senza colpo ferire. GROSSATO 2008, pp. 291 ss., figg. 1-2. Si veda anche MORENO 2004, pp. 336 ss.

<sup>1942</sup> SALCEDO GARCÉS 1991, p. 286; SALCEDO 1996, pp. 124 e 128 ss.; GROSSATO 2008, p. 293.

<sup>1943</sup> SEKUNDA, WORRY 1998, p. 134. A favore si esprime lo stesso Grosseto. GROSSATO 2008, p. 293, nota 67.

<sup>1944</sup> In realtà era una dei cinque contrassegni più importanti che i faraoni portavano sul capo. Il serpente, sacro alla dea Uadjt, era inserito nella corona rosso a forma di modio. M. TOSI, *Dizionario Enciclopedico delle Divinità dell'Antico Egitto*. I, Torino 2004: s.v. *corona*, p. 261; s.v. *ureo*, p. 332; s.v. *uret*, p. 333.

<sup>1945</sup> ROCCHETTI 1958 a, p. 107.

<sup>1946</sup> SALCEDO GARCÉS 1991, p. 286.

<sup>1947</sup> *IBIDEM*, p. 287; SALCEDO 1996, pp. 124 e 131 s.

Infine, nel I sec. a.C., i modelli africani con il ritratto femminile sormontato dalle spoglie d'elefante, arricchiti di ulteriori elementi vegetali e rituali, fanno la loro apparizione a Roma in occasione della celebrazione del secondo trionfo di Pompeo<sup>1948</sup>.

Dopodiché, secondo F. Salcedo, appare un'ulteriore raffigurazione, vale a dire quella di Alessandria cui sono associati talvolta anche elementi illustrativi il suo carattere bellico o l'abbondanza delle sue ricchezze<sup>1949</sup>.

Questa immagine deriva direttamente dal prototipo di Alessandro e si confonde con quella dell'Africa a causa del comune attributo delle spoglie d'elefante. Tuttavia, l'effigie della personificazione urbica si distingue essenzialmente per due elementi: il copricapo aderente alla testa come un berretto, ma che lascia fuoriuscire la folta chioma riccia, e l'abito amazzonico (corto chitone, mantello ed *endomys*)<sup>1950</sup>.

Secondo Salcedo le sue raffigurazioni erano state coniate dalla zecca egiziana ed erano destinate alla circolazione locale per il pagamento degli ufficiali romani e delle legioni stanziato sul Delta del Nilo. L'iconografia numismatica, documentata da un tetradramma di età neroniana e destinata alla circolazione nell'Africa settentrionale, voleva significare in questo modo l'importanza economica e l'eccezionalità dell'Egitto rispetto alle altre realtà provinciali agli occhi dell'Imperatore<sup>1951</sup>.

Inizialmente si sarebbe verificata una certa ambiguità nel riconoscere le due immagini ma poi, nel corso del tempo, le distinzioni iconografiche si sarebbero andate perdendo fino a confondersi l'una nell'altra attraverso la contaminazione dei reciproci attributi<sup>1952</sup>.

Dimostrazione di questa fusione iconografica sarebbe allora proprio la personificazione della provincia dell'Africa. Per questi motivi Salcedo ritiene che l'affresco della Casa di Meleagro mostri la personificazione del grande continente (e l'India) accanto ad Alessandria assisa su trono<sup>1953</sup>.

E testimonianza di come la figurazione geografica fosse un'immagine permeabile e che fosse caricata di ulteriori elementi del mondo nordafricano, secondo i desideri della committenza, è inoltre la celebre patera di Boscoreale. In questo caso si è di fronte addirittura a un sicuro sincretismo religioso: l'Africa, il cui busto è modellato sul tipo di Cleopatra, è adornata non solo del suo copricapo d'elefante ma anche di una protome leonina, una mazza, un ureo, un serpente, un

---

<sup>1948</sup> E in seguito da altri consoli romani. ROCCHETTI 1958 a, p. 107; OSTROWSKI 1990, pp. 81 ss.; SALCEDO GARCÉS 1991, p. 287; SALCEDO 1996, pp. 124 ss. e 132 ss.

<sup>1949</sup> SALCEDO GARCÉS 1994, p. 72.

<sup>1950</sup> *IBIDEM*, pp. 72 s.

<sup>1951</sup> *IBIDEM*, p. 74.

<sup>1952</sup> *IBIDEM*, p. 75.

<sup>1953</sup> *IBIDEM*, p. 75.



sistro, un arco, una lira e tenaglie, attributi che evocano Ercole, Iside, Esculapio, Diana, Apollo e Vulcano<sup>1954</sup>.

Allora, alla figura che evoca l’Africa è accaduto qualcosa di analogo a quello ch’è stato ipotizzato da Wilson per la zanna d’elefante. Come affermato da L. Rocchetti negli anni ’50<sup>1955</sup>, in ambito alessandrino è stata creata la personificazione femminile che doveva designare la provincia con il contrassegno delle spoglie d’elefante sul capo.

Tuttavia, come visto attraverso lo studio di Salcedo, il lungo processo di elaborazione aveva coinvolto anche la personificazione dell’Egitto e sfociò nella sovrapposizione iconografica sia nella fase creativa successiva che nella recezione da parte della committenza e degli osservatori a causa delle comuni *exuviae elephantis*.

Eppure, dopo la presentazione di Barce, Virgilio per spiegarne la presenza dice che la *patria antiqua* conservava la *cinis ater* della balia di Didone<sup>1956</sup>.

Allora è legittimo domandarsi se non sia possibile vedervi piuttosto la rappresentazione della Fenicia che di un ulteriore territorio africano. Infatti, con la pelle bruna si sarebbe potuto alludere alla cenere dei corpi arsi secondo i rituali di sepoltura orientali.

Inoltre, a questa inedita personificazione si sarebbe aggiunto poi il corno, inteso magari come simbolo dell’artigianato fenicio e del mercato dei prodotti di lusso eburnei gestito nell’antichità in particolare dai mercanti mediorientali<sup>1957</sup>.

Anche se appare piuttosto ricercata, forse così nell’affresco della Casa di Meleagro si sarebbe inserito in modo piuttosto adeguato Didone tra le personificazioni dei due Paesi che, collegati dal mar Mediterraneo solcato ora da Enea che va verso un’altra terra in Occidente, fecero da scenario ai suoi natali e alla sua morte.

In conclusione, la presenza dell’Africa come dell’Etiopia, o forse della Fenicia, accanto a Didone in lacrime per l’abbandono di Enea ha un chiaro significato in funzione proprio del riconoscimento della regina e dell’episodio. Le due personificazioni geografiche fungono quasi da suoi attributi senza i quali la donna e l’episodio non sarebbero leggibili. L’Africa con le spoglie d’elefante sul capo e l’Etiopia con la zanna d’elefante in mano simboleggiano indistintamente i territori su cui Cartagine aveva svolto il suo dominio politico, commerciale e militare. Oppure se si preferisce vedere in quest’ultima l’evocazione della Fenicia, la patria di Didone.

---

<sup>1954</sup> SALCEDO GARCÉS 1991, p. 287, fig. 5; SALCEDO GARCÉS 1994, p. 76, fig. 5.

<sup>1955</sup> ROCCHETTI 1958 a, p. 107.

<sup>1956</sup> VERG., *Aen.* 4, 653.

<sup>1957</sup> C. ALBIZZATI, L. BECHERUCCI, *s.v. Avorio*, in *EAA* I, 1958, p. 938; H. G. NIEMEYER, *s.v. Phönizier, Punier. 4. Kunsthandwerk. A) Elfenbeine*, in *NDP* 9, 2000, c. 927.

Inoltre, è verosimile che soprattutto le personificazioni africane sarebbero state agli occhi di un romano spunto per la rievocazione delle guerre puniche. Nel III sec. a.C. Roma aveva vissuto l'esperienza diretta della conoscenza del grande pachiderma africano e delle genti di quei luoghi, aveva patito la maledizione di Didone sulle generazioni future di Enea e aveva ingrandito il suo Impero proprio su quelle regioni.

Infine, sotto una lettura politica, l'Africa, tanto simile all'iconografia dell'Alessandria/Egitto, e l'Etiopia (ma anche della Fenicia) assieme alla dolente Didone potevano fare da specchio per l'ultima grande guerra che aveva coinvolto apertamente Roma prima dell'avvento del Principato. La lotta contro l'Egitto di Cleopatra e Antonio. E in questo gioco di rimandi anche un riferimento al contrario a Ottaviano.

A conclusione di queste osservazioni di carattere iconografico è interessante prendere in esame in breve anche le illustrazioni del *Vergilius Vaticanus* relative l'episodio dell'abbandono di Didone.

In generale, queste immagini sembrano mostrare alcuni legami ideali con questi affreschi attraverso la descrizione dei personaggi e delle scene.

Infatti, al di là della *pictura* 24 con il congedo di Enea a Didone<sup>1958</sup> che non si è potuto verificare, in altre tre appare Didone in preda al suo dolore e in procinto a immolarsi sul talamo issato sulla pira dalla sorella Anna.

In particolare, si presenta la regina cartaginese che, insonne nell'alba cartaginese, si affaccia da un balcone del suo palazzo e alza le braccia in segno di disperazione alla vista delle navi troiane che salpano lasciando il porto a gonfie vele (fig. 267).

Sul *recto* del *folio* 40 (fig. 268 a) Didone è seduta sul talamo posto in cima della pira e impugna la spada dardania con cui si ucciderà; invece sulla pagina 41 (fig. 268 b) appare ormai esanime circondata da Anna e dalle ancelle che piangono e si disperano per la sua morte<sup>1959</sup>.

Sebbene non costituisca di sicuro una prova delle identificazioni delle scene e delle figure che animano gli affreschi pompeiani, è importante sottolineare i richiami che queste illustrazioni offrono in relazione al testo e, di riflesso, alle nostre scene pompeiane.

Infatti, se per il disegnatore del *Vergilius Vaticanus* è indispensabile rifarsi ai versi del poeta al fine di dare corpo al racconto<sup>1960</sup>, i pittori dei quadri pompeiani hanno eseguito un'elaborazione artistica degli avvenimenti e dei sentimenti di Didone, raccontati anche da Virgilio, in una dimensione sintetica e sublimata.

---

<sup>1958</sup> CANCIANI 1981 a, p. 392, n° 188; WRIGHT 1993, pp. 38 s.

<sup>1959</sup> WRIGHT 1993, pp. 41 e 43.

<sup>1960</sup> VERG., *Aen.* 4, 584 ss.

E nella creazione di queste raffigurazioni sembra che abbiano tratto tre elementi essenziali per rappresentare la drammaticità dell'abbandono e che ritroviamo nelle tre miniature: la scenografia (la vista della partenza di Enea dal loggiato del palazzo di Cartagine); il *pathos* (Didone disperata per l'abbandono e decisa a suicidarsi con la spada datele in dono dall'eroe); la partecipazione di ulteriori figure partecipi del dramma (la sorella Anna assieme alle ancelle del palazzo per il suo tragico destino).

In questo modo sembra di individuare una linea rossa tra i tre affreschi pompeiani e le *picturae* che difficilmente può essere un caso. Se così fosse, costituirebbe allora una traccia iconografica secolare utile per la conferma del riconoscimento del soggetto rappresentato.

### *I contesti dell'abbandono di Didone*

#### *La Casa degli Amanti (I 10, 10.11)*

La pianta della Casa degli Amanti (fig. 269), risalente alla metà del I sec. a.C., ha una forma allungata e si apre a ovest su una strada dell'*insula* 10 della *regio* I. Mentre gli ambienti intorno all'atrio (1) si dispongono regolarmente, quelli del grande peristilio (9), dotato anche di un piano superiore, sono distribuiti sul lato est e sud assecondando la forma trapezoidale del perimetro dello spazio aperto, determinata dalle case adiacenti e dalla strada a meridione<sup>1961</sup>.

Si conservano tracce della fase decorativa originaria delle pareti in II stile nelle *fauces* (a) nelle quali sono ancora *in situ* i pavimenti dello stesso periodo come nell'atrio, dell'ala (6), del passaggio orientale del peristilio (9), con affreschi in III stile, e dell'ambiente (10). Nel resto della *domus* si conservano invece apparati pittorici attribuiti al IV stile pompeiano<sup>1962</sup>.

Le *fauces* (a) (fig. 270) mostrano uno zoccolo viola cui segue la zona mediana in ortostati neri delimitati da linee gialle e dotati di una cornice modanata dello stesso colore, un filare di bugne viola di testa e un'ultima cornice bianca. La parte superiore è dipinta invece semplicemente di colore rosso e decorata da un tralcio di vite<sup>1963</sup>.

Proseguendo verso l'interno si accede all'atrio (1). Al centro del suo pavimento in lavapesta con una decorazione in grosse tessere bianche (I sec. d.C.) si trova l'impluvio (fig. 271) in cocciopesto con tessere bianche e nere a crocetta (I sec. a.C.) e una lastra di travertino per il chiusino circolare al centro<sup>1964</sup>.

Le sue pareti (fig. 272), decorate secondo il IV stile, mostrano uno zoccolo nero a scomparti con piante e pannelli con bordi di tappeti e ghirlande tese su cui poi scorre un piccolo fregio a fondo

---

<sup>1961</sup> LING 1990 b, p. 433.

<sup>1962</sup> *IBIDEM*, p. 433.

<sup>1963</sup> *IBIDEM*, pp. 434 ss.

<sup>1964</sup> *IBIDEM*, p. 438.

bianco con loti e palmette. La zona mediana è a fondo rosso con un quadro al centro, mentre nei pannelli laterali, delimitati da prospettive architettoniche a fondo nero, sono contenuti medaglioni con paesaggi sacrali e decorazioni simili a quelle dello zoccolo (bordi di tappeto e candelabri vegetali). Il suo bordo superiore è abbellito da un ulteriore fregio a fondo nero con tralci con corolle che la divide dall'area superiore. Quest'ultima, a fondo bianco, mostra ancora edicole e ulteriori prospettive architettoniche ornate da elementi vegetali e sacri<sup>1965</sup>.

Dall'atrio (1) si può accedere al cubicolo (4), aperto a ovest e adiacente alle *fauces*. Il suo apparato pittorico ben conservato è simile a quello dell'anticamera della casa, ma se ne distacca soprattutto per la presenza di vignette con animali in luogo dei medaglioni<sup>1966</sup>.

La sua quadreria era composta da un paesaggio idillico-sacrato nella parete di fondo a ovest (fig. 273) mentre una natura morta con un pavone e frutti campeggia su quella meridionale<sup>1967</sup>.

A sud dell'atrio (1) si entra nell'ala (6) pavimentata con un motivo a rombi disegnato con tessere bianche (fig. 274). Le pareti hanno anche in questo ambiente con uno zoccolo nero decorato da motivi vegetali, ma la zona mediana e superiore sono entrambe a fondo bianco (fig. 275). I pannelli mediani sono arricchiti da quadri con paesaggi e sono divisi l'uno dall'altro da una prospettiva architettonica a fondo rosso che sostiene un soffitto a cassettoni. I pannelli della zona superiore presentano motivi vegetali e sono separati da un'edicola a catino con conchiglia<sup>1968</sup>.

Analogo è la decorazione dell'ambiente (7), aperto anch'esso sul lato meridionale dell'atrio (1) e limitrofo al vano (6). In questo caso appaiono tuttavia come elementi peculiari della decorazione pittorica dei pannelli della zona mediana alcuni motivi richiamanti l'Egitto: sfingi e coccodrilli<sup>1969</sup> (figg. 276 a-b).

Attraversato l'atrio (1) verso nord si poteva pranzare nel triclinio (8), aperto anche sul peristilio (9) attraverso una porta e una finestrella nella lunetta del lato est.

Anche in questo spazio lo zoccolo è nero, mentre la fascia mediana è dipinta di giallo con vignette popolate da figure femminili alate e decorazioni di bordo di tappeto. Il settore superiore è bianco come nelle altre stanze e presenta prospettive architettoniche e quadretti. Infine, la lunetta

---

<sup>1965</sup> LING 1990 b, pp. 439 ss.

<sup>1966</sup> Come ricorda R. Ling la decorazione di questo vano è stata assegnata da M. de Vos alla bottega di Pittori di via Castricio in base all'accostamento dei pannelli gialli e rossi della zona mediana e per la presenza del pane, uno dei motivi prediletti di quella officina, come elemento decorativo. *IBIDEM*, pp. 450 ss.

<sup>1967</sup> *IBIDEM*, pp. 458 e 461, figg. 31 e. 34.

<sup>1968</sup> *IBIDEM*, pp. 462 ss.

<sup>1969</sup> *IBIDEM*, pp. 464 ss.

del muro orientale mostra un airone e un delfino entro una cornice di stucco azzurro e rosso con loti e palmette<sup>1970</sup>.

La sua quadreria vanta celebri coppie del mito classico. Infatti, all'interno di un'edicola a fondo azzurro, Dioniso, verosimilmente con il suo tiaso, scopre Arianna abbandonata da Teseo a Dia (fig. 283) a sud, mentre a ovest è Didone affranta per la partenza di Enea<sup>1971</sup>.

Inoltre, il soffitto a sesto ribassato (fig. 277), ricostruito in parte, mostra sul fondo bianco rettangoli concentrici e bordi di tappeto intervallati da quadretti e medaglioni popolati, rispettivamente, da amorini su cavalli marini (fig. 2786 a) e da coppie formate da un uomo e una donna (fig. 278 b) visibili dal busto. Infine, al centro di ogni lato era forse l'immagine di Apollo con la lira oppure una Musa, mentre al centro la coppia divina per eccellenza, Marte e Venere<sup>1972</sup>.

Dall'*oecus* (8) e dall'atrio (1) si poteva accedere al peristilio (9) posizionato nella posteriore della casa a est. Su questo spazio aperto, oltre che i due vani menzionati, si affacciavano gli altri ambienti domestici del piano terra e del piano superiore.

Il suo colonnato era scandito da colonne tuscaniche dipinte di nero, mentre il suolo di calpestio sembra che fosse in cocciopesto con motivi geometri (meandro, rombi o quadrati) delineati a tessere bianche tra gli intercolumni<sup>1973</sup>. Infine, le pareti perimetrali conservano parte della decorazione del IV stile: su fondo bianco i pannelli della zona mediana mostrano quadretti con anatre, tamburelli, siringhe o coppe<sup>1974</sup>.

Tra gli ambienti che si affacciano sul peristilio (9) si segnalano in particolare gli *oeci* (11) e (12), disposti al centro sul lato orientale. Infatti, questi sono gli unici che conservano la decorazione parietale.

Passati per la soglia a pelte contrapposte si accede all'*oecus* (11) pavimentato in cocciopesto con motivo di quadrati e rombi a tessere bianche (fig. 279).

Le sue pareti mostrano ancora la tripartizione pittorica. Sul consueto zoccolo nero si articola la zona mediana con edicola centrale a fondo giallo e, infine, la parte superiore a fondo bianco con una cornice a dentelli (figg. 278 a-c).

In particolare, nella zona centrale era un'edicola tra ali prospettiche e con un pavone acroteriale, mentre ai lati vignette con animali dotati di ali (cigni, Aquile o Pegaso). Nel settore superiore, anch'esso dotato di un'edicola centrale, è ospitata l'immagine di un capro, una maschera sull'epistilio, tirsi e ghirlande e ai lati ulteriori prospettive architettonica.

---

<sup>1970</sup> LING 1990 b, pp. 470 ss.

<sup>1971</sup> *IBIDEM*, pp. 472 s.

<sup>1972</sup> *IBIDEM*, pp. 478 s.

<sup>1973</sup> *IBIDEM*, pp. 484 s.

<sup>1974</sup> *IBIDEM*, pp. 486 s.

Infine, la sua galleria sembra che fosse di carattere monoscenico mostrando al centro delle pareti un quadro a soggetto paesaggistico<sup>1975</sup>.

L'*oecus* (12), limitrofo all'(11) se ne distingue per alcune soluzioni decorative. Innanzitutto, lo zoccolo delle pareti rosso e ha una pannello centrale vivificato da una pianta. La fascia mediana è scandita anche qui da prospettive architettoniche su fondo bianco e con un candelabro che sormonta la struttura al centro, ma i pannelli laterali gialli mostrano invece vignette popolati da amorini. Infine, la parte superiore, compresa tra una cornice a dentelli e una di stucco con palmette, presenta un'edicola a fondo rosso al centro e analoghe architetture a catino con conchiglia ai lati. In più, si alternavano quadretti con delfini, sfingi e ghirlande<sup>1976</sup>.

Infine, anche in questo ambiente si conserva parte del soffitto del vano (fig. 282). Era delimitato da una cornice stuccata con motivo a loto e il suo fondo era bianco come quello dell'*oecus* (8). Al centro mostra tre quadrati concentrici (con maschere, edicole, figure femminili alate, ghirlande tese, pavoni e Aquile) all'interno del quale è un grande medaglione a fondo azzurro e con cornice di mirto. Al suo interno è in volo Eros. Lo spazio circostante il pannello centrale è riempito da elementi decorati: ghirlande, maschere, ciste, *kantharoi*, candelabri e quadretti paesaggistici<sup>1977</sup>.

#### *La Casa dell'Accademia di musica (6 3, 7)*

La Casa dell'Accademia<sup>1978</sup> (fig. 285), portata alla luce dagli scavi tra la fine del 1809 e gli inizi del 1810, presenta una planimetria orientata verso ovest e condizionata dall'assetto viario circostante. Infatti, il muro perimetrale nord dell'*oecus* (10) è stato arretrato e gli ambienti disposti a sud hanno una sistemazione più ampia e aperta in seguito al mutamento d'asse del Vicolo di Modesto (est) e la Via Consolare (ovest).

In generale l'abitazione appartiene al tipo «ad atrio tuscanico» e la sua costruzione risale al secondo quarto del I sec. a.C., come mostrano i muri esterni in opera reticolata a differenza di quelli interni in *opus incertum* e dei pilastri in laterizi e blocchi di tufo<sup>1979</sup>.

La decorazione domestica è andata in gran parte perduta e non può essere datata a eccezione di quella del triclinio che, grazie ai disegni eseguiti al tempo dello scavo della *domus*, è da comprendersi tra il tardo II stile e III stile pompeiano<sup>1980</sup>.

---

<sup>1975</sup> LING 1990 b, pp. 488 ss.

<sup>1976</sup> *IBIDEM*, pp. 493 ss.

<sup>1977</sup> *IBIDEM*, pp. 498 s.

<sup>1978</sup> SAMPAOLO 1993 a, pp. 278 ss.

<sup>1979</sup> *IBIDEM*, p. 278.

<sup>1980</sup> *IBIDEM*, p. 278.

L'ingresso (1) immette nell'atrio tuscanico (2), dotato di un impluvio in tufo (fig. 286) su cui si affacciano, oltre che il *tablinium* (8) posto in asse e le *fauces* (7) e (9) ai lati di quest'ultimo, gli ambienti settentrionali (11) e (12) ai quali corrispondono a sud i vani (3) e (4), ma anche l'*ala* (5), trasformata in un armadio.

Dall'atrio si poteva entrare a nord anche nell'*oecus* (10) che, posto tra l'ambiente (12) e il corridoio (9), era collegato a sua volta al cubicolo (16).

Attraverso entrambi i passaggi (7) e (9) e al tablino (8) si poteva accedere al giardino interno posto sul lato occidentale della casa. Su questo spazio aperto, dotato dell'ingresso posteriore (25) si affacciavano il cubicolo (16), il triclinio (14) e il vano abitato dal custode della casa (15).

Inoltre, nella parete orientale del giardino è anche una nicchia con arco, usata verosimilmente come larario domestico cui è da associarsi un altare in laterizi stuccato di rosso sovrastato da un quadro riprodotto da disegno ottocentesco<sup>1981</sup>. Il soggetto di questa immagine rappresentava un uomo togato e velato intento a libare su un alto basamento, posto davanti a una siepe e affiancato dai due serpenti *agathodemoi* striscianti verso l'alto<sup>1982</sup>.

Invece a sud attraverso il passaggio (7) si accedeva alla cucina (6), dotata di una scala per raggiungere il piano superiore, ma anche al *triclinium* (14).

Proprio il triclinio<sup>1983</sup> (14) è l'unico ambiente di cui si può ricostruire in parte la decorazione originaria del tardo II o del III stile pompeiano, grazie ai disegni che ne riproducono le pareti.

Infatti Mostrano tirsi incrociati nello zoccolo, frontone ed epistilio traforati di un'edicola centrale. Questa includeva gli affreschi oppure fasce decorate con motivi floreali, che separano lo zoccolo dalla zona mediana e il fregio dalla parte superiore.

Nella parete meridionale era la profezia di una sacerdotessa di Apollo compresa tra l'abbandono di Didone da parte di Enea<sup>1984</sup> (fig. 287), a est, e un altro perduto e senza descrizione e rappresentazione grafica (fig. 288), a ovest<sup>1985</sup>.

### *La Casa di Meleagro (6 9, 2.13)*

La Casa di Meleagro (fig. 290) si apre al numero due della via di Mercurio nella *regio* sesta dell'*insula* nona. La sua area urbana era destinata fin dalle origini ad essere un quartiere residenziale di alto rango sociale<sup>1986</sup>.

---

<sup>1981</sup> SAMPAOLO 1993 a, p. 282, fig. 11.

<sup>1982</sup> *IBIDEM*, pp. 282 s., fig. 11.

<sup>1983</sup> *IBIDEM*, pp. 284 ss., figg. 13-20.

<sup>1984</sup> *IBIDEM*, pp. 286 s., figg. 18-19.

<sup>1985</sup> *IBIDEM*, pp. 284 ss., figg. 16 e 20.

<sup>1986</sup> BRAGANTINI 1993 c, p. 660.

In generale la *domus* si articola su tre nuclei principali congiunti tra loro in fasi diverse della vita domestica: il settore dell'atrio tuscanico (2), il grandioso peristilio (16) con gli ambienti circostanti e la serie di vani di servizio dell'area posteriore e accessibile anche dall'ingresso retrostante (13)<sup>1987</sup>.

La decorazione dei pavimenti e dei muri rivela forse la caratteristica più rilevante dell'intera *domus*: nel nucleo dell'atrio (2) si conservano i pavimenti in cocciopesto con motivi in tessere bianche di età repubblicana, cui appartiene il più importante dei mosaici domestici posto nel cubicolo (31); negli ambienti affacciati sul lato orientale del peristilio (16) i pavimenti sono tutti in tessere bianche e nere nel periodo dell'ultima fase abitativa.

La decorazione parietale afferente al IV stile pompeiano rivela il desiderio di creare un'importante ed eccezionale scenografia. Infatti, si prediligono figure umane nello zoccolo delle pareti oppure i quadri figurati la centro delle pareti o la grande profusione del colore azzurro, raro in altre *domus*, ai quali si aggiunge il fregio in stucco del tablino (8)<sup>1988</sup>.

Di seguito si offre una breve sintesi dei motivi decorativi delle stanze più importanti della Casa di Meleagro per avere una certa contezza del sontuoso contesto domestico cui apparteneva uno dei nostri affreschi con l'abbandono di Didone.

Per l'appunto, fin dall'ingresso nel vestibolo (1) si ammira al centro della parete settentrionale un'edicola a fondo rosso contenente il quadro che, ora quasi completamente scomparso, da il nome alla casa: Meleagro seduto accanto ad Atalanta. Di fronte campeggia a sud un quadro con Mercurio che, rappresentato in quest'area della città così tanto da far denominare la via prospiciente, offre la sua borsa a Cerere seduta in trono a simboleggiare l'auspicio di guadagni per gli abitanti della casa<sup>1989</sup>.

Proseguendo verso est si attraversa il passaggio delimitato da lesene e si entra nell'atrio tuscanico. Qui si trova un impluvio rivestito di marmo al centro (fig. 291) e un tavolo sempre di marmo con trapezofori (fig. 292 a) a zampe di grifo tra le quali sono inserite nei lati cornucopie e clipei con busti di amorino (fig. 292 b)<sup>1990</sup>.

Le sue pareti mostrano uno zoccolo rosso con Nereidi a cavallo di mostri marini e una zona mediana nera nella quale erano esibiti alcuni quadri conservati ora al Museo di Napoli (fig. 303).

---

<sup>1987</sup> BRAGANTINI 1993 c, p. 660.

<sup>1988</sup> *IBIDEM*, p. 660.

<sup>1989</sup> Parete nord, nello zoccolo: una cista metallica; nei pannelli laterali: vignette con menadi in volo; nella fascia superiore bianca: figure di offerente o di un uomo entro architetture. Parete sud, nella fascia centrale: medusa, una menade danzante e ghirlande, una grande conchiglia, offerente entro un'architettura, vignetta con Menade. *IBIDEM*, pp. 662 ss.

<sup>1990</sup> *IBIDEM*, pp. 671 ss.



A nord-ovest Vulcano forgia le armi di Achille davanti alla presenza Teti, mentre a nord-est, entro un'edicola decorata con ghirlande e sormontata da centauri e figure femminili, verosimilmente Didone abbandonata al cospetto di due personificazioni geografiche<sup>1991</sup>.

A sud-ovest era un soggetto mitologico non meglio definito a causa dei danni subiti. Al centro della parte inferiore si osserva un personaggio maschile seduto su trono e dotato di una cetra a sinistra mentre un'ancella gli allaccia il calzare al piede destro. Accanto a lui a destra siede una figura femminile su un di blocco squadrato. Ha lunghi capelli ricci legati sul capo, una collana e una veste semitrasparente che fa intravederne il corpo. Alle spalle del personaggio maschile si notano altre due femminili<sup>1992</sup>. Infine, a sud-est era il quadro con Dedalo che mostra la vacca lignea a Pasife per unirsi al toro<sup>1993</sup>.

Sul lato orientale dell'atrio (1) si apre il tablino (8), anch'esso delimitato da lesene. Al suo pavimento con cocciopesto con crocette a tessere bianche del II stile è stata abbinata la decorazione in IV stile: zoccolo rosso, fascia centrale gialla con pannelli divisi da prospettive architettoniche e al centro un quadro mitologico e zona superiore con una grandiosa struttura architettonica con figure in stucco dipinto (fig. 294).

Al centro della parete settentrionale campeggiava la raffigurazione di Io custodita da Argo (fig. 293 a), mentre di quella meridionale le nozze di Marte e Venere (fig. 293 b). Invece, entro le prospettive della fascia superiore si distinguono ulteriori miti: Dioniso ebbro, Hylas e una ninfa, Atteone che spia Diana al bagno, un grasso sileno tenuto in piedi da due giovani Satiri, Hermes con una figura femminile che tiene stringe due bimbi, Pegaso che si abbevera<sup>1994</sup>.

Il lato meridionale dell'atrio (1) è l'unico dotato di ulteriori stanze. Infatti, qui sono collocati i *cubicola* (12), (13) e (14). Dotati di pavimenti in cocciopesto e motivi a tessere bianche, sparse e di grandi dimensioni oppure secondo motivi geometrici, nell'ultimo caso anche restaurati con l'inserimento di tasselli di marmo<sup>1995</sup>, questi spazi presentano scene mitologiche evocanti l'amore e la caduta di Troia.

Infatti, nella parete orientale del cubicolo (12) si scorgeva il quadro con Ganimede assiso mentre un erote in volo conduce l'Aquila di Zeus tenendola per il collo; invece in quella occidentale una coppia formata da una donna o un uomo siedono su *kline*<sup>1996</sup>.

---

<sup>1991</sup> BRAGANTINI 1993 c, pp. 675 ss.

<sup>1992</sup> *IBIDEM*, p. 679.

<sup>1993</sup> *IBIDEM*, p. 678.

<sup>1994</sup> *IBIDEM*, p. 678.

<sup>1995</sup> *IBIDEM*, pp. 686 ss.

<sup>1996</sup> *IBIDEM*, pp. 688 s.

Nel cubicolo (13) campeggiava Ermafrodito che si scopre davanti a un atterrito panisco a est. Di fronte era una figura femminile, forse Saffo, su un seggio sopraelevato cui un erote porge un scrigno<sup>1997</sup>.

Infine, nella parete est del cubicolo (14) Ercole con Telefo in braccio porge un rametto a una cerva cui corrisponde nella parete ovest Leda che abbraccia il cigno al cospetto di un erote<sup>1998</sup>.

Dal lato nord dell'atrio (1) si attraversa un ampio passaggio per entrare nel quartiere del peristilio (16), (fig. 295). Il grande spazio porticato è dotato di colonne scanalate e stuccate di rosso e bianco con capitelli di stucco con foglie d'acanto, di una vasca centrale con una fontana rivestita di marmo e dipinta all'interno d'azzurro, di un dolio di terracotta e di una bocca di cisterna in tufo<sup>1999</sup>.

Le sue pareti a sud-ovest erano scandite da alti pannelli contenenti piante e uccelli lungo lo zoccolo, da comparti neri nella zona centrale e da altri bianchi in quella superiore. Al contrario, a nord-ovest s'intravede lo zoccolo rosso sormontato dai pannelli centrali contenenti quadri mitologici e separati tra loro da prospettive architettoniche, dalle quali si affacciano figure umane; in alto poi ulteriori edifici con figure e umane e candelabri concludevano la decorazione della parete<sup>2000</sup> (fig. 296).

Una vasta galleria di quadri, perduti talvolta, animava le pareti del portico: a nord, Dioniso che offre un grappolo d'uva a un bambino (fig. 297 a); un Sileno con giovane satiro con *rhytòn* e *pedum* (fig. 297 b); Afrodite e erote con portagioie (fig. 297 c). A ovest è noto un quadro con Dioniso bambino che, tenuto in alto da un Sileno, cerca di afferrare un grappolo d'uva dalle mani di una figura femminile. A questi si aggiungono altri dei quali non si conosce l'originaria ubicazione oppure talvolta sono conservati al Museo di Napoli o sono riprodotti su disegni. Adone ferito che confortato da Afrodite; la lotta tra Sileno ed Eros; forse Imeneo, Arianna abbandonata; Teti su mostro marino porta le armi ad Achille; Apollo con Dafne mentre un fanciullo suona la siringa di fronte a un satiro<sup>2001</sup>.

Sul lato est si affacciano una serie di ambienti riccamente allestiti e affrescati. Tra questi spicca l'*oecus* (24) caratterizzato dalle colonne corinzie su alti plinti dipinte a finto marmo lungo le sue pareti e dal pavimento a tessere bianche con doppia cornice nera<sup>2002</sup> (fig. 298).

Attraversata la soglia in marmo e in mosaico con motivo a svastica tra motivi geometrici e floreali, si accede alla grande sala da pranzo affrescata in IV stile<sup>2003</sup>. Le sue pareti erano scandite da

---

<sup>1997</sup> BRAGANTINI 1993 c, pp. 692 s.

<sup>1998</sup> *IBIDEM*, pp. 695 e 697.

<sup>1999</sup> *IBIDEM*, pp. 698 ss.

<sup>2000</sup> *IBIDEM*, pp. 700 ss.

<sup>2001</sup> *IBIDEM*, pp. 710 ss.

<sup>2002</sup> *IBIDEM*, pp. 722 s.

uno zoccolo rosso e decorato con ghirlande tese e popolato da figure marine (mostri e delfini) e umane (Satiro con siringa o *rhytòn* e *pedum* entro edicola). Al centro, visibile tra gli intercolumni, è rappresentato un paesaggio architettonico dello stesso colore e privo di figure umane<sup>2004</sup> (fig. 299).

Al di sopra è la fascia mediana suddivisa da ampi pannelli gialli separati tra loro attraverso scorci architettonici. Al centro della parete era collocato un quadro a soggetto mitologico. A sud una Menade è spaventata da un Satiro con serpente, mentre a est Teseo seduto in qualità di vincitore del Minotauro assieme ad Arianna<sup>2005</sup>.

Il settore superiore era anch'esso di colore giallo ed era occupato da strutture architettoniche decorate da maschere teatrali, quadretti, ghirlande, candelabri, tripodi, e figure femminili in volo<sup>2006</sup>.

L'*oecus* (24) confinava a sud con l'ambiente (26) decorato con un pavimento in mosaico bianco e nero con motivo a rete di rombi e con una soglia di pelte<sup>2007</sup> (fig. 300). Le sue pareti sono molto danneggiate. Tuttavia conservano uno zoccolo nero popolato di Nereidi su mostri marini nei pannelli laterali, mentre al centro, delimitato da lesene o avancorpi delle strutture architettoniche della zona mediana della parete, un satiro inginocchiato che sorregge l'edicola sovrastante<sup>2008</sup>.

L'area centrale della parete settentrionale, la meglio conservata, mostra lo sfondo rosso con tappeto azzurro comune ai tre pannelli distinti e presenta all'interno dell'edicola centrale un quadro mitologico oggi perduto ma riprodotto in un disegno: Marsia in compagnia di Olimpo<sup>2009</sup>.

Nell'angolo nord-est del peristilio (16) si trova invece il triclinio (27) la cui grande pianta rettangolare condiziona anche le dimensioni dell'apparato decorativo (fig. 301)<sup>2010</sup>.

Lo zoccolo a fondo nero è occupato da grandi pannelli divisi dagli avancorpi delle strutture architettoniche che si sviluppano nella fascia mediana della parete. Nella parete settentrionale comparti laterali presentano un satiro danzante, visibile anche a sud, mentre quelli centrali un grifo con cornucopia. Le pareti ovest ed est invece hanno ninfe sdraiate tra piante mentre reggono vassoi o un *rhytòn*<sup>2011</sup>.

---

<sup>2003</sup> BRAGANTINI 1993 c, p. 724.

<sup>2004</sup> *IBIDEM*, pp. 727 ss.

<sup>2005</sup> *IBIDEM*, pp. 732 ss.

<sup>2006</sup> *IBIDEM*, pp. 737 ss.

<sup>2007</sup> *IBIDEM*, pp. 748 s.

<sup>2008</sup> *IBIDEM*, pp. 750 ss.

<sup>2009</sup> *IBIDEM*, pp. 752 e 756 s.

<sup>2010</sup> *IBIDEM*, p. 766.

<sup>2011</sup> *IBIDEM*, pp. 768 ss.

Nella zona mediana, entro edicole a fondo rosso e decorate da ghirlande e con tritoni acroteriali tra candelabri floreali, campeggia Paride assistito da Hermes nel giudizio della bellezza a nord (fig. 302), mentre a ovest forse ancora Paride assieme a Ettore è in compagnia di Elena<sup>2012</sup>.

Nell'angolo sud-ovest del peristilio (16) si apre il piccolo triclinio estivo (29) comunicante anche con l'atrio (2)<sup>2013</sup>.

Come in altri ambienti, lo zoccolo qui rosso è animato da figure femminili distese che reggono un *rhytôn* in mano o sostengono la struttura sopra di loro entro i comportati centrali e laterali tra i quali compaiono anche figure maschili e grifi alati<sup>2014</sup>. Nei pannelli azzurri dell'area mediana si articolavano leggere edicole con mostri acroteriali affiancate da vignette e ulteriori scorci prospettivi divisorii con altre figure femminili<sup>2015</sup>. Nella fascia superiore a fondo bianco si conservano ancora edicole sormontate da un Aquila e all'interno Menadi con tamburello o Eroti intervallati da pavoni su candelabri<sup>2016</sup>.

La sua galleria di quadri sembra che fosse costituita da un Satiro con ninfa a sud e da Hermes con Apollo in un'altra parete non meglio precisata<sup>2017</sup>.

#### *Didone abbandonata tra l'atrio e il triclinio*

Ammirate le case di appartenenza dei nostri tre quadri e consapevoli dello scenario abitativo che li ospitava, si può provare ad analizzare le singole gallerie per scoprire se l'accostamento ad altri quadri può farci comprendere la correttezza dell'ipotesi prevalente negli studi passati, Didone abbandonata da Enea, e coglierne i possibili significati per i committenti e i loro ospiti.

#### *Amori al femminile nel triclinio*

Dopo essere entrati nella Casa degli Amanti e aver attraversato l'atrio (2) nella sua lunghezza, si trova la porta che immette nel triclinio (8) ubicato a nord (fig. 284). Qui, il più grande ambiente della casa dopo lo stesso atrio (1) e il peristilio (9), intorno ai quali doveva svolgersi la vita

---

<sup>2012</sup> *IBIDEM*, pp. 773 s. e 785 s.

<sup>2013</sup> Mosaicato con tessere nere in senso obliquo e una doppia cornice di tessere bianche e nere. *IBIDEM*, pp. 793 s. In asse, rispetto al lato dell'atrio (2) è il cubicolo (32) con doppia alcova e decorato secondo una decorazione di scarso pregio a fondo bianco e pannelli delimitati da linee rosse. Tra i motivi decorativi vignette a natura morta. BRAGANTINI 1993 c, pp. 812 ss.

<sup>2014</sup> *IBIDEM*, pp. 794 ss.

<sup>2015</sup> *IBIDEM*, pp. 796 ss.

<sup>2016</sup> *IBIDEM*, pp. 800 ss.

<sup>2017</sup> *IBIDEM*, pp. 798 s. Alla casa appartengono altre raffigurazioni con una figura femminile assisa con erote stante con ventaglio cuoriforme; Marte e Venere; forse Atalanta con amorino. *IBIDEM*, pp. 792 s. e 816 s.

domestica e con i quali la sala da pranzo era collegata, sembra che i padroni della *domus* abbiano dedicato particolare attenzione all'allestimento della quadreria secondo un ipotetico programma incentrato sul tema amoroso<sup>2018</sup>.

Infatti, seppure la nostra conoscenza sia limitata a solo due pareti e al soffitto, vediamo che nel muro meridionale era stato realizzato un quadro con Dioniso che scopre Arianna abbandonata da Teseo a Dia e in quello di fondo, a ovest, campeggia il nostro (fig. 283).

A causa dei danni del tempo nell'altra parete a nord non è noto quale scena dovesse occuparne il centro. Tuttavia non è inverosimile che un analogo tema fosse stato scelto per la sua decorazione. Questa idea sembra confortata dal soffitto.

Infatti, nei suoi angoli sono inseriti tondi occupati da un uomo e una donna e nell'ottagono centrale della volta la coppia divina per eccellenza per i Romani: Marte, armato di tutto punto, e Venere, con il suo corpo svelato, sono ritratti abbracciati.

Allora, riprendendo una parte degli argomenti visti in precedenza per un analogo quadro di Arianna e Dioniso della Casa del Ristorante<sup>2019</sup>, nei due affreschi conservati risaltano innanzitutto alcune differenze relative agli schemi che si possono sintetizzare in breve: il numero di personaggi che animano le scene, i contesti e le dinamiche interne alle due storie rappresentate.

Per l'appunto, mentre la nostra raffigurazione ha soltanto tre personaggi in primo piano e forse un altro alluso con la raffigurazione di una nave sullo sfondo, è molto probabile che il quadro della scoperta di Arianna mostrasse un numero maggiore di figure.

In effetti, nell'isola di Dia Dioniso è accompagnato di solito dal suo corteo di satiri, pan e sileni ai quali si aggiunge un erote che fa da *trait d'union* tra di lui e la sua sposa<sup>2020</sup>.

Queste figure si muovono all'interno di due ambientazioni opposte che partecipano a descrivere la condizione psicologica delle due eroine: la spiaggia di un'isola selvaggia del mar Egeo esprime lo strazio interiore di Arianna cui l'apparizione di Dioniso e del suo seguito muta in un luogo ridente; lo sfarzo della reggia nella nascente Cartagine stride invece in modo profondo con i sentimenti di angoscia e perdita provati da Didone.

---

<sup>2018</sup> Queste considerazioni sul ruolo centrale di questo spazio tra i due settori, pubblico e privato, della casa sono confermate dai suoi dati di *RA* e *Cv* che distinguono nettamente questo triclinio dall'altro dell'Accademia senza definire una precisa appartenenza a uno delle due sfere. Ciò sembra condizionato dalla sua vicinanza con l'atrio domestico. Tuttavia, è verosimile una sua funzione più intima nella vita della casa. Si veda le tabelle 16 e 17 relative alla fruibilità delle *domus*. *Infra*, pp. 899-900 s.

<sup>2019</sup> *Supra*, pp. 284 ss.

<sup>2020</sup> Come negli esemplari visti in precedenza nel triclinio (f) della Casa del Ristoreo e nel cubicolo (23) Casa delle Vestali. *Supra*, pp. 284 ss. e 423 ss.

Eppure i luoghi dei due miti, l'isola di Dia sperduta nell'Egeo ma sede del culto dionisiaco e Cartagine così vicina sull'altra sponda del Mediterraneo e luogo dove il capostipite dei Romani era stata corrotto nella sua integrità morale da una donna originaria della Fenicia, possono apparire come parti integrali di quel mondo «orientale» immaginato da sempre come ricco di splendore e lusso e dove ogni sentimento e svago dello spirito è possibile<sup>2021</sup>.

Le dinamiche interne alle due raffigurazioni sono anch'esse del tutto differenti. Arianna sembra addormentata e perciò inconsapevole degli sguardi di Dioniso e dei compagni del dio che le si avvicinano. Invece Didone assisa su trono sembra volgersi verso destra per ricambiare lo sguardo dell'Africa, seppure sia attanagliata dal dolore per la partenza di Enea.

Così le due scene entrano in collisione mostrando due esperienze antitetiche: la meraviglia per la scoperta della giovane abbandonata e l'inutile sconforto della sorella Anna e dell'Africa per la regina che non sa darsi pace.

Nondimeno entrambe le scene si collegano attraverso la condotta dell'amante che non appare più rappresentato se non immaginandolo nell'alto mare.

Infatti, Arianna è da sola a Dia perché aveva lasciato la casa del padre Minosse a Creta credendo alle promesse d'amore di Teseo che, secondo Ferecide<sup>2022</sup>, era stato richiamato in patria dalla dea Atena. Al contrario Didone resta nel suo palazzo disperandosi per la partenza di Enea, ricondotto da Ermes a nome di Giove, a suoi doveri di capopopolo troiano cui spetta una nobile missione in Esperia<sup>2023</sup>.

Allora, con queste storie figurate si offre nella galleria del triclinio (8) della Casa degli Amanti un confronto di due eroine accomunate dall'abbandono di un amante cui avevano affidato le loro speranze di amore e vita coniugale, ma anche profondamente diverse per gli esiti delle loro storie che sono allusi nei due affreschi.

Esattamente, la giovane Arianna diviene l'oggetto d'amore di un dio che la renderà divina grazie alle nozze con lui. Invece Didone, che dobbiamo immaginare già adulta oltre che sposata con il defunto Sicheo, decide di uccidersi giacché non può sopportare il tradimento e il disonore subito anche in seguito alla rottura del suo voto di fedeltà al primo marito.

---

<sup>2021</sup> Come tratteggiato in BONO, TESSITORE 1998, pp. 29 ss.

<sup>2022</sup> PHERECYD., *Sch. Od.* l. 321. Come osserva E. Pala la tradizione letteraria sull'abbandono di Arianna da parte di Teseo è particolarmente sfaccettata offrendo anche argomenti di fantasia. In generale, le fonti del VI-V sec. a.C. s'inseriscono all'interno di un processo di riabilitazione dell'eroe ateniese in età pisistratea. E. PALA, *Iconografia e mito. La figura di Arianna nella ceramica attica*, in S. ANGIOLILLO, M. GIUMAN (edd.), *Imago. Studi di iconografia antica*, Cagliari 2007, pp. 139-182.

<sup>2023</sup> VERG., *Aen.* 4, 265 ss.

Da questa ulteriore dicotomia emergono allora due esempi di comportamenti di donne che sono state usate dai loro amanti e ne pagano le conseguenze: l'una sottomessa alla volontà degli dei e destinata alla felicità e all'immortalità perenne, l'altra è un ignaro strumento degli dei per le loro lotte che termina la sua esistenza con il suicidio per ritrovare nell'Ade l'amore corrisposto di Sicheo<sup>2024</sup>.

A differenza del triclinio (8) della Casa degli Amanti si può percorrere un doppio cammino per raggiungere il triclinio (14) della Casa dell'Accademia di musica dove, sulla parete orientale affianco a un affresco con scena di profezia, era il nostro riprodotto su disegno (fig. 288)<sup>2025</sup>.

Infatti, acceduti all'atrio (2) si possono intraprendere due percorsi: uno incentrato sulle stanze di rappresentanza (linea rossa) oppure uno più semplice e privato (linea blu). Così, visitati dopo l'atrio (8) il tablino (8) e il giardino (13) oppure percorso l'andito (7) a destra dell'atrio (8), si poteva entrare in questa seconda sala da pranzo e godere della visione della sua quadreria (fig. 289)<sup>2026</sup>.

Come già accennato il quadro con la nostra scena era abbinata a una raffigurazione di profezia di dubbia interpretazione che sarà analizzata più avanti.

In ogni modo si può premettere l'esistenza di due ipotesi prevalenti a sua riguardo: Cassandra che preannuncia a Priamo, Ettore e al giovane Paride la futura distruzione di Troia oppure la Pizia, forse di Marpeossos o di un'altra città (Troia o Cuma), che rivela a Enea, accompagnato da Anchise e Ascanio, la sua missione in Occidente.

In base a queste due possibili interpretazioni è evidente che possono sussistere differenti letture della galleria del triclinio (14) anche alla luce della perdita del terzo quadro dell'ambiente. Ciò nonostante, si prova a offrire una breve analisi dei due esemplari conservati per giungere poi a una parziale lettura d'insieme dello scenario pittorico.

Innanzitutto, entrambi presentano al centro della scena una donna circondata o, comunque, in forte rapporto con l'azione degli altri personaggi. Le due si distinguono però per il tipo di atteggiamento e postura. Una si erge ieratica, l'altra siede affranta e disperata. In ogni modo entrambe potrebbero essere ritratte mentre proferiscono una predizione.

Nella parete di fondo il presagio è pronunciato sulla soglia del tempio di Apollo a un gruppo di tre uomini tra i quali risalta la figura di un guerriero a destra. Questi sembra il destinatario del

---

<sup>2024</sup> VERG., *Aen.* 4, 450-476.

<sup>2025</sup> Sembra perduto l'affresco della parete occidentale.

<sup>2026</sup> Nonostante la sua appartenenza al quartiere privato della *domus*, anche il triclinio (14) dell'Accademia è caratterizzato da alti valori di fruibilità determinati di certo dalla doppia possibilità d'accesso al suo interno. Si veda le tabelle 18 e 19 relative al Cv e al RA della casa. *Infra*, pp. 904-905. Sebbene non sia equiparabile all'altro ambiente con Didone abbandona, il triclinio (14) sembra avere un ruolo di primo piano nella vita sociale dei proprietari.

messaggio divino. A seconda che sia interpretato in Ettore o Enea, poteva essere consapevole o meno del peso delle parole pronunciate dalla sacerdotessa<sup>2027</sup>.

Al contrario nel nostro il responso è emesso in un palazzo reale di Cartagine, mentre un gruppo di ancelle, tra le quali si può immaginare Anna, la sorella di Didone, e la personificazione dell'Africa assistono la regina. Il destinatario non è ritratto in modo esplicito, ma è alluso con la nave che solca il mare sullo sfondo.

Di fatto Enea non aveva richiesto alla donna una profezia del suo futuro ma la subisce ignaro non partecipando alla premonizione. Egli è la causa accidentale della maledizione di Didone che si allungherà fino alla sua stirpe che patirà le guerre contro Cartagine<sup>2028</sup>.

Ulteriore distinzione è rintracciabile nel modo con cui le due donne giungono alla predizione e nella natura di quest'ultima. Infatti, la sacerdotessa è ispirata dal dio Apollo nella sua azione liturgica e preannuncia un destino di rovina o di un lungo esilio che sfocerà poi nella grandezza imperiale di Roma. Al contrario la regina è in preda a un'afflizione rabbiosa che le fa pronunciare violente parole di disgrazia per l'eroe e la sua stirpe.

Inoltre, si potrebbe notare che le due scene non solo sono ambientate in due contesti differenti, un santuario apollineo e la reggia cartaginese, ma anche in due luoghi geografici ben distinti, la Troade (o forse l'Italia) e l'Africa. Se queste due regioni sono state legate a livello tematico nel programma figurato, Enea sembra l'unico personaggio che può aver fatto da legame tra di loro.

Infine, in entrambi gli affreschi, incluso il primo interpretato anche come il vaticinio di Cassandra, si potrebbe alludere al viaggio per mare. Se nell'abbandono di Didone è espresso dalla nave che si allontana dalla costa africana, nella scena di profezia sarebbe comprensibile nella prospettiva degli avvenimenti successivi all'avvertimento della sacerdotessa troiana.

In primo luogo, in senso contrario come il viaggio verso Sparta compiuto da Paride per rapire Elena, causa della rovina di Troia. Oppure, se si accetta l'identificazione in Enea con il padre e il figlio al cospetto della Sibilla di Marpeessos, in chiave più positiva come l'esilio per mare necessario per raggiungere l'Occidente dove fondare la nuova patria voluta dagli dei, presente verosimilmente nelle parole della pizia e, comunque, nelle azioni intraprese dall'eroe.

---

<sup>2027</sup> A differenza di Ettore e dei suoi familiari, che erano informati dell'avvertimento di Cassandra e non adempiono alle prescrizioni date loro dalla giovane ritenendo impossibile la caduta di Troia, Enea accoglie con incredulità i messaggi divini ricevuti dai numerosi oracoli nei suoi approdi e vi presta fede soltanto quando questi si compiono, come nel caso della «manducazione delle mense». *Infra*, pp. 512 ss.

<sup>2028</sup> «*Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor, / qui face Dardanios ferroque sequare colonos, / nunc, olim, quocumque dabunt se tempore vires. / Litora litoribus contraria, fluctibus undas / insprecos, arma armis, pugnet ipsique nepotesque*». VERG., *Aen.* 4, 625-629.



Per questi motivi, anche senza conoscere il terzo quadro del lato orientale del triclinio (14) dell'Accademia, sembra che la stanza proponesse un tema pittorico incentrato sulla profezia di una donna sul futuro rovinoso o di grandezza del popolo troiano.

Se questo vaticinio riguardasse direttamente e soltanto Enea non è possibile da dirsi con sufficiente sicurezza. In via del tutto teorica, si potrebbe ipotizzare anche che la quadreria del vano fosse incentrata sugli episodi di divinazione relativi soltanto al destino dell'eroe, magari con la contrapposizione delle due donne amate da lui prima di Lavinia, Didone e Creusa.

Entrambe in relazione al quadro con la Sibilla di Marpressos avrebbero potuto rappresentare in modo diverso l'amore che si piega agli alti disegni divini.

Infatti, morta Creusa nel corso della fuga da Troia, lo spirito della sua sposa aveva pronunciato una breve previsione del futuro a Enea quando questi era tornato tra le rovine della città in fiamme per condurre la donna in salvo. Così, quell'avvenimento miracoloso era diventato oggetto del racconto di Enea a Didone che voleva sapere della caduta di Troia e del destino che era accorso a lui. E allora Enea ricostruisce le parole di quello spirito: «*Quid tantum insano iuvat indulgere dolori, / o dulci coniux? Non haec sine numine divum / eveniunt, nec te comitem hinc portare Creusam / fas aut ille sinit superi regnator Olympi. / Longa tibi exilia et vastum maris aequor arandum: / et terram Hesperiam venies, ubi lydius arva / inter opima virum leni fluit agmine Thybris. / Illic res laetae regnumque et regia coniux / parta tibi: lacrimas dilectae pelle Creusae*»<sup>2029</sup>.

Inoltre, in questo modo si sarebbe creata una contrapposizione tra due tipi di donne, la sposa e l'amante, ma anche di preveggenze, una dettata dal puro amore coniugale che ha il suo apice nel precetto di preservare il loro *communis amor*, Ascanio; l'altra ispirata dalla rabbia per la delusione amorosa e che chiama le Dii per avere vendetta dell'orgoglio ferito. Inoltre, si sarebbe alluso in tal modo a due distinte divinità, Venere, la nuora di Creusa, e Giunone, nemica dei disegni favorevoli a Enea.

In questo quadro si potrebbe ricordare poi che l'amore di Didone era in fondo anche il frutto dell'accordo tra le due che desideravano consentire all'eroe il riposo oppure intralciargli la missione verso l'Occidente. E in questa parte della leggenda virgiliana Ascanio ebbe un ruolo centrale. Infatti, Venere aveva ordinato a Eros di prendere le fattezze del bambino per far sorgere l'amore per Enea nel cuore delle regine<sup>2030</sup>.

---

<sup>2029</sup> VERG., *Aen.* 2, 776-784.

<sup>2030</sup> *Supra*, p. 250.

Tuttavia, al di là del mero esercizio ipotetico della ricostruzione del terzo quadro mancante del triclinio<sup>2031</sup>, poter osservare un altro quadro riguardante la leggenda di Enea accanto al nostro rappresenterebbe un sostegno che potrebbe rivelarsi un inganno nel gioco delle raffigurazioni parietali.

L'ambiente potrebbe essere stato affrescato con una serie di quadri del tutto o in parte eterogenei con scene di profezia differenti per miti e soggetti. In questo modo non avrebbe stonato, anche in certa misura per i suddetti motivi evidenziati nel confronto tra i due quadri, un pannello con il vaticinio di Cassandra, la profetessa troiana per eccellenza che preannuncia la caduta di Troia da cui prendono le mosse della leggenda di Enea e senza la quale non sarebbe mai sorto l'amore tra lui e Didone.

Inoltre, non si deve dimenticare però che l'affresco della regina cartaginese in lacrime per la partenza dell'eroe è incentrato maggiormente sul sentimento d'afflizione della donna. Avrebbe richiesto forse come ipotetico *pendant* magari un'altra celebre eroina che piange l'improvviso abbandono del suo amato, che si unisce con il suo sposo realizzando il suo amore, come visto nel triclinio della Casa degli Amanti, e che medita sulla morte sua o la vendetta verso il traditore.

#### *L'infelicità di Didone come strumento di promozione personale nell'atrio*

Acceduti all'atrio (2) della Casa di Meleagro, ci si imbatte nel quadro con Didone abbandonata in compagnia dell'Etiopia e dell'Africa quando si decide di andare verso il peristilio (16), ubicato a nord. Infatti, a destra del passaggio tra i due spazi era collocato in origine il nostro quadro (fig. 304).

In questo ambiente, chiaramente tra i più frequentati dell'intero complesso abitativo<sup>2032</sup>, era associato a ulteriori tre immagini delle quali si conserva per intero soltanto quella corrispondente alla nostra sull'altro battente della porta. Qui Hermes esibiva infatti lo scudo destinato ad Achille a Teti. Gli altri, mutili della loro parte superiore, erano nella parete meridionale dell'atrio (2), ma uno di esso risulta di difficile comprensione (fig. 303).

Per l'appunto, a est, tra i *cubicola* (13) e (14), un disegno ottocentesco ricorda che era rappresentato Dedalo intento a mostrare la vacca lignea a Pasife. Invece, il brandello di affresco distaccato dalla muro tra i *cubicola* (12) e (13), e ora al Museo nazionale di Napoli conserva una

---

<sup>2031</sup> Sembra improbabile considerata la vasta esemplificazione dei miti antichi sulle pareti di Pompei. Eppure alla luce del rilievo di *Flavia Solva* come dell'elmo gladiatorio di Pompei con scene di *Ilioupersis* non è del tutto impossibile. *Supra*, pp. 82 e 159 ss.

<sup>2032</sup> Era uno degli snodi più importanti della vita domestica alla luce soprattutto della sua relazione con l'ingresso della casa e del collegamento con il peristilio (16). Si veda i valori di *RA* e *CV*, tabelle 20 e 21 sulla fruibilità della *domus*. *Infra*, pp. 909-910 .

scena imprecisata con una figura maschile seduta su un nobile seggio al centro e caratterizzata da una lira. Inoltre, una figura femminile seduta a destra su un blocco squadrato di pietra l'osserva tenendosi un lembo della veste e un'ancella gli allaccia un calzare al piede destro, mentre altre sembra muoversi intorno a lui.

Di seguito ci si limita a osservare alcune corrispondenze e possibili messaggi sottesi alla scelta dei quadri riprodotti nella decorazione di questo importante spazio domestico senza poter precisare il soggetto di quest'ultima immagine.

Infatti, Orfeo<sup>2033</sup>, Apollo<sup>2034</sup>, Dioniso<sup>2035</sup>, Ercole<sup>2036</sup> e Achille<sup>2037</sup> sono tutti possibili eroi o dei ai quali si può riferire l'attributo della lira tenuta dal personaggio maschile al centro. Tuttavia, evidenziando la corte di ancelle e la figura femminile seduta in primo piano accanto al protagonista, si potrebbe limitare i possibili candidati a Orfeo come il più celebre aedo in compagnia di Euridice, Apollo con le Muse e la personificazione del monte Elicona oppure Dioniso con Arianna.

In ogni modo queste sono da considerarsi al momento soltanto come possibili ipotesi di partenza per un'analisi iconografica più approfondita che in questa sede non si può fare.

Sebbene non si possa individuare un significato profondo di questo affresco a causa dell'incerta identificazione del soggetto, può essere sufficiente al momento notare come si ponga in contrapposizione con la fucina di Efesto.

Infatti, la serena scena del «suonatore di lira» appare quasi in un contesto quotidiano di vestizione che non ha nulla a che fare con la forgiatura della terribile panoplia di Achille e non sembra preannunciare terribili avvenimenti. Con la proposizione di un personaggio appartenente alla sfera della poesia e del canto si sarebbe potuto invitare gli ospiti della casa appena entrati nella Casa di Meleagro ad accostarsi alla letteratura, magari iniziando a richiamare i miti che quell'immagine poteva far riaffiorare alla mente.

In questo personaggio si poteva immedesimare forse anche il padrone di casa in qualità di cultore non solo dell'arte pittorica mitologica, come mostra la vasta galleria di quadri della sua lussuosa dimora, ma anche della letteratura.

Al contrario Efesto che esibisce lo scudo di Achille a Teti ha probabili chiare allusioni, oltre che all'*epos* omerico, a un mondo di valori civici e sociali quali poteva riferirsi il committente con tutta la sua famiglia per affermare il proprio *status* sociale.

---

<sup>2033</sup> M.-X. GAREZOU, s.v. *Orpheus*, in *LIMC* VII,1, 1994, pp. 81-105.

<sup>2034</sup> E. SIMON, G. BRACHHNESS, s.v. *Apollon/Apollo*, in *LIMC* II, 1, pp. 363-464.

<sup>2035</sup> C. GASPARRI, s.v. *Dionysos*, in *LIMC* III, 1, 1986, p. 463, nn° 465-466.

<sup>2036</sup> J. BOARDMAN, O. PALAGIA, S. WOODFORD, s.v. *Herakles*, in *LIMC* IV, 1, 1988, p. 833, nn° 16-66.

<sup>2037</sup> KOSSATZ-DEISSMANN 1981, pp. 48-50, nn° 50-62.

Infatti, a proposito della descrizione dello scudo di Achille nel libro XVIII dell'*Iliade*<sup>2038</sup> in relazione alla società greca arcaica, M. Menichetti ha affermato che la panoplia simboleggia il rango regale<sup>2039</sup> e definisce l'identità dell'eroe che, tornando in battaglia, vota la sua esistenza terrena alla fama perenne. E tra le armi è proprio lo scudo che fa conseguire la gloria<sup>2040</sup>.

A questo fine, secondo Menichetti, non ha un ruolo secondario la decorazione figurata del clipeo con le scene di attività umane comprese all'interno di un sistema cosmologico. Infatti, al suo centro era previsto a livello culturale e ideologico il re che, investito direttamente da Zeus, amministrava la comunità dei mortali secondo i ritmi stagionali<sup>2041</sup>.

Allora, se Achille doveva essere percepito dagli ascoltatori degli aedi greci come il prototipo eroico della regalità arcaica<sup>2042</sup>, è improbabile che il padrone della Casa di Meleagro potesse elevarsi fino al rango regale.

Infatti, F. Ghedini sostiene che Achille fosse celebrato a Roma semplicemente come il più valoroso eroe del mito. Il Pelide si qualificava, oltre che per la *virtus* in battaglia, anche per le sue doti musicali in qualità di citaredo.

Sotto Augusto la sua figura fu arricchita poi della *pietas*, che emerge in particolare nella restituzione del corpo di Ettore dopo le preghiere di Priamo<sup>2043</sup>, o della viltà, quando a Sciro nasconde sotto abiti femminili la sua virilità<sup>2044</sup>, oppure della sua solitudine, dopo la perdita della donna amata<sup>2045</sup>.

E così, in un'ottica di propaganda imperiale, la sua personalità fortemente problematica e tormentata fu recepita da Virgilio nell'*Eneide* senza trascurarne la crudeltà e il valore guerresco<sup>2046</sup>

---

<sup>2038</sup> HOM., *Il.* 18, 468-608. R. Palmisciano sottolinea il ruolo dell'aedo nell'esaltare quest'eccezionale oggetto di guerra che altrimenti rimarrebbe al pubblico senza valore culturale e sociale. R. PALMISCIANO, *Il primato della poesia sulle altre arti nello scudo di Achille*, in D'ACUNTO, PALMISCIANO 2010, pp. 47-64.

<sup>2039</sup> A tal proposito si veda anche F. GUIZZI, *Ho visto un re...la regalità nello scudo di Achille*, in D'ACUNTO, PALMISCIANO 2010, pp. 83-92.

<sup>2040</sup> MENICHETTI 2006, p. 12.

<sup>2041</sup> *IBIDEM*, p. 13. Concetti simili a riguardo il significato ultimo dello scudo in L. CERCHIAI, *I codici della comunicazione*, in D'ACUNTO, PALMISCIANO 2010, pp. 23-24.

<sup>2042</sup> E così adottato da Alessandro e tutti i suoi emuli che rivendicano identico coraggio in battaglia. TOSO 2007, p. 34.

<sup>2043</sup> OV., *Tr.* 6, 1,55; A. A. 1, 441.

<sup>2044</sup> OV., *Met.* 13, 162-170; A. A. 1, 687-694; *Tr.* 2, 411.

<sup>2045</sup> In particolare PROP. 2, 8, 29-30.

<sup>2046</sup> VERG., *Aen.* 1, 30 e 458; 2, 29; 3,87.

rappresentando il modello su cui sagomare il profilo di Turno e pure dello stesso eroe troiano nella guerra contro i Rutuli<sup>2047</sup>.

Di conseguenza l'arte imperiale rappresenta il Pelide secondo quei tratti più confacenti ai valori sociali del Principato: la pietosa restituzione del corpo di Ettore ai suoi cari, l'ammaestramento presso il centauro Chirone, ma anche la vestizione della panoplia di Efesto<sup>2048</sup>.

Secondo F. Ghedini Achille si mostrava per questi motivi essenziali come il modello per la condotta morale e militare degli Imperatori e, perciò, assurse tra i militari alla dimensione divina<sup>2049</sup>. Successivamente, la sua composita immagine augustea si consolidò a Roma durante i Flavi grazie all'opera di Stazio e come testimoniano gli affreschi pompeiani<sup>2050</sup>.

Allora, in base a questi argomenti è probabile che nell'affresco della Casa di Meleagro s'intravedesse nella fucina di Efesto in cui risplende lo scudo di Achille a Teti il richiamo della *virtus* dell'eroe deciso, dopo la morte dell'amato Patroclo, a tornare in guerra per la gloria eterna cui era destinato dagli dei.

In fondo, sebbene Achille non sia l'eroe che apre le porte di Troia, è colui che uccide l'ultimo degli eroi troiani considerati il baluardo della rocca, Ettore. La morte del Pelide sarà causata soltanto dalla volontà di Apollo che indirizza la freccia di Paride verso il suo tallone, il suo unico punto debole lasciato scoperto dall'armatura divina.

Così, la raffigurazione della sua arma più nobile celebra Achille per il suo valore guerresco e rievoca velatamente l'*epos* cui si ricollega a livello ideologico la storia di Roma che, in modo indiretto e forse involontario, riceve luce per la sua stessa gloria.

Tuttavia, la prima interpretazione del quadro verte sulla scena in sé, cioè rappresenta un esempio dell'abilità metallurgica del dio Efesto o (Vulcano) nel realizzare la più celebre opera da lui forgiata, le armi di Achille che precedono quelle di Enea.

Nel suo studio sulle gemme romane del I sec. a.C. con raffigurazioni mitologiche S. Toso nota che Vulcano è tra i pochi dei ritratti al lavoro, sebbene non fosse particolarmente amata la sua immagine<sup>2051</sup>. In particolare, il dio del fuoco è colto nella sua officina in compagnia di Teti così da far comprendere in quale contesto egli fosse immaginato nel mondo romano: la fabbricazione delle armi di Achille e tra queste la prima era lo scudo.

---

<sup>2047</sup> GHEDINI 1994, p. 308.

<sup>2048</sup> *IBIDEM*, pp. 308 ss.

<sup>2049</sup> Lo stesso in TOSO 2007, p. 32.

<sup>2050</sup> GHEDINI 1994, pp. 311 s.; TOSO 2007, p. 34.

<sup>2051</sup> *IBIDEM*, p. 215.

Così Vulcano emerge come il modello per gli artigiani umani e, nel nostro caso, romani<sup>2052</sup> ma senza trascurare il valore simbolico della panoplia di Achille<sup>2053</sup>.

E lo stesso poteva fare anche e soprattutto il quadro di Didone abbandonata nella porzione di parete dopo il passaggio per il peristilio (16).

Infatti, sebbene i due miti costituiscano un debole *pendant* grazie ai riferimenti a Enea possibili attraverso lo sforzo memonico della citazione dei grandi cicli epici, l'esibizione della scena della regina cartaginese affranta tra le due personificazioni dell'Etiopia e dell'Africa con la nave dell'eroe naviga via dalla Libia alle sue spalle poteva stimolare gli osservatori ad altre riflessioni.

Mossi dal sentimento nazionalistico della grandezza di Roma e del loro tempo di pace, gli ospiti della casa avrebbero ricordato con un fiato più calmo i terribili versi virgiliani della maledizione di Didone pronunciata contro le generazioni future di Enea<sup>2054</sup>.

È soltanto una dimostrazione della conoscenza dei miti popolari ai loro tempo e della storia che accomunava i cittadini dell'Impero. In fondo, seppur a costo di gravi perdite e danni, i Romani avevano vinto il malaugurio cartaginese e avevano esteso i confini del loro dominio sull'Africa.

E al di là di questo riferimento storico-letterario, che poteva fungere da doppio mitologico per lo scontro epocale con l'Egitto di Cleopatra<sup>2055</sup>, l'affresco parla, come già esposto in precedenza a riguardo di quelli che ipoteticamente rappresentano l'incontro di Enea e Didone<sup>2056</sup>, innanzitutto dell'amore non corrisposto e dell'addio di un uomo a donna.

Su questo piano, comune a tutti gli uomini di ogni tempo e latitudine, chiunque poteva accostarsi alla scena e immedesimarsi nei protagonisti. Allora emergevano i punti di vista dei due amanti costretti a separarsi dai loro distinti destini: il dovere dell'uomo di occuparsi dello Stato, sebbene anche Didone fosse una regina che aveva trascurato i suoi doveri verso il suo popolo assecondando i suoi sentimenti, e il dolore della donna, che si sente tradita dopo essere stata usata come un oggetto per un breve lasso di tempo<sup>2057</sup>.

---

<sup>2052</sup> Forse in questa lettura non va sottovalutata la relazione con la natura dello spazio dell'atrio della casa, con la sua vicinanza alle *fauces*, dove campeggia un affresco che allude agli affari e al guadagno e, più in generale, con la posizione dell'abitazione sulla via di Mercurio.

<sup>2053</sup> TOSO 2007, p. 215.

<sup>2054</sup> VERG., *Aen.* 4, 625-629.

<sup>2055</sup> LA PENNA 1985, p. 54.

<sup>2056</sup> *Supra*, p. 290.

<sup>2057</sup> VERG., *Aen.* 4, 590-591, 598-599.

In pratica, anche o di più negli affreschi di Didone abbandonata si può rintracciarvi quel conflitto «tra pietas e amor, tra salvezza della collettività e soddisfazione del desiderio individuale, tra ragione e passione» di cui parlano P. Bono e M. V. Tessitore<sup>2058</sup>.

Infine, di fronte sulla parete meridionale dell'atrio (2) della *domus* di Meleagro si offriva con l'affresco della vacca lignea da Dedalo per Pasife, moglie del re cretese Minosse, un altro esempio di condotta di regina e donna, ma anche di tradizione mitologica. Infatti, dopo i cicli troiano/omerico e romano/augusteo-virgiliano ora si è di fronte a quello cretese.

Come si ricorderà, secondo il mito prevalente<sup>2059</sup> e rinverdito anche dalle *Fabulae* di Igino<sup>2060</sup>, Minosse aveva mancato di sacrificare in onore di Poseidone un bell'esemplare di toro bianco, inviatogli dal dio stesso, sostituendolo con un altro poiché l'aveva reputato troppo bello. Così, per castigare il re di Creta, Poseidone aveva portato alla pazzia Pasife che iniziò a desiderare di congiungersi con l'animale. A tal fine la donna aveva chiesto aiuto a Dedalo che, in esilio lì a Creta per sfuggire alla cattura per l'omicidio del nipote Perdice, le costruì la vacca di legno in cui poter entrare e così soddisfare la sua insana passione<sup>2061</sup>.

Secondo A. Alexandridis, che studia le rappresentazioni dell'amore tra umani ed animali nell'arte greca tra il VI e il II sec. a.C.<sup>2062</sup>, la storia di Pasife non si può comparare ad altre unioni<sup>2063</sup>.

Infatti, la regina cretese è un mero strumento degli dei. Infatti patisce la punizione di Poseidone che vuole vendicarsi dell'affronto ricevuto da Minosse. Tuttavia è lei a provare un forte impulso per l'animale a causa della pazzia indotta dal nume del mare<sup>2064</sup>.

Così, siamo di fronte all'inconsueto tradimento di una donna disposta a mutare la propria natura umana e di oltrepassare i confini del genere umano-animale attraverso un artificio meccanico pur di assecondare quella insana passione erotica. Il Minotauro è perciò soltanto il frutto di

---

<sup>2058</sup> BONO, TESSITORE 1998, p. 26.

<sup>2059</sup> APOLLOD. 3, 1, 3-4; DIOD. 4, 77.

<sup>2060</sup> HYG., *F.* 39-40.

<sup>2061</sup> APOLLOD. 3, 1, 3-4; DIOD. 4, 77. Sulla tradizione mitologica e letteraria, PAPADOPOULOS 1994, pp. 193 s.

<sup>2062</sup> Ganimde, Leda, Pasife ed Europa. ALEXANDRIDIS 2008, pp. 290 ss.

<sup>2063</sup> A differenza di altre unioni (Leda o Ganimede rispettivamente con l'Aquila e il cigno di Zeus) non verrà esplicitamente raffigurata l'unione di Pasifae con il toro fino al IV sec. a.C., come dimostrato da un'οἰvoχόνη del 375-350 a.C. Sarà allusa e richiamata con l'altro tema parallelo, l'uccisione del Minotauro. ALEXANDRIDIS 2008, p. 300. Lo stesso forse anche nell'arte romana. PAPADOPOULOS 1994, pp. 194 ss.

<sup>2064</sup> ALEXANDRIDIS 2008, pp. 299 s.

quell'innaturale amplesso e il simbolo di quella trasgressione non solo di Pasife<sup>2065</sup>, ma pure di Minosse, che aveva rifiutato il sacrificio del toro bianco a Poseidone.

Inoltre, considerata la posizione di primo piano di Dedalo nella scena e in questo brano del mito cretese, si può immaginare forse un discorso analogo a quello del quadro dello scudo di Achille forgiato da Efesto/Vulcano di fronte a Teti.

Infatti, proponendo in primo piano l'inventore accanto alla vacca lignea, si sarebbe potuto esaltare Dedalo per le sue formidabili capacità intellettuali e manuali e con lui attraverso un processo di identificazioni ogni artigiano romano.

In pratica, anche in questo caso si osserva innanzitutto la presentazione di un mestiere sotto la veste mitologica. Dopo quello del metallurgo celato sotto le sembianze del dio del fuoco, il falegname, lo scultore e l'architetto sotto Dedalo.

E così, in un rapporto ideale, Teti e Pasife impersonano il cliente ideale di questi mestieri con le loro richieste più nobili ma anche più grottesche.

In conclusione, lo spazio dell'atrio (2) della Casa di Meleagro appare decorato nel suo insieme da una galleria pittorica eterogenea con quadri disposti talvolta in antitesi secondo la percezione dei miti raffigurati. Al divino creatore del glorioso scudo di Achille richiestogli dalla proba madre dell'eroe corrisponde dall'altra parte della stanza l'ambizioso inventore ateniese che serve con la sua abilità tecnica una regina pervasa da un'insana pulsione erotica. Oltre che a Teti, a costei si oppone, sull'altra parete di fronte, l'immagine di un'altra sovrana, anche lei colta da un sentimento privo di risposte, l'afflizione per l'amore tradito e abbandonato. Intanto, nel quarto affresco, un nobile cantore circondato da figure femminili sembra accingersi a intonare il bel canto dei miti del mondo greco e latino.

### *Conclusioni*

Nell'analisi delle quadrerie degli ambienti di appartenenza de nostri affreschi sembra di ritrovare elementi o spunti iconografici che danno ulteriori prove della verosimiglianza del riconoscimento del soggetto ritratto.

Infatti, al di là delle iconografie delle figure femminili dolenti al centro di uno spazio domestico e di quelle di lato in qualità di persone care alla protagonista e di personificazioni che alludono ai luoghi geografici del mito, si osserva una certa coerenza nell'associazione dei quadri con altre scene.

Questa considerazione vale soprattutto per l'affresco della Casa degli Amanti. Infatti, all'interno del triclinio domestico è stato abbinato il dolore di Didone con la scoperta di Arianna da parte di Dioniso secondo un messaggio unitario originario, l'amore, declinato nelle sue sfumature

---

<sup>2065</sup> ALEXANDRIDIS 2008, p. 300.



(l'afflizione per le promesse tradite, la gioia della nascita di un nuovo sentimento). Conferma di questa tendenza è offerta dal soffitto con la presentazione di ulteriori coppie negli angoli ma soprattutto delle nozze di Marte e Venere al centro.

In questo spazio domestico sembra andare contro quanto ammesso da P. Zanker a riguardo dell'allestimento delle scenografie mitologiche nelle case pompeiane, cioè che il caso domini la scelta dei soggetti da accogliere in queste pinacoteche domestiche.

Infatti, secondo lo studioso tedesco «*il disordine concettuale era prescritto fin dal principio*» e «*né nelle gallerie di quadri dei ricchi collezionisti si sarà pensato a un intento unitario dal punto di vista del contenuto attraverso associazioni*» fatta eccezione dell'opera di uno stesso pittore che realizza due quadri a *pendant*<sup>2066</sup>.

Non ci sembra che sussistano univocamente o solo nell'abbinamento di due soggetti a coppia da parte di un pittore tali possibilità all'interno delle case pompeiane nelle quali ogni ambiente è rifatto o ridecorato interamente secondo un unico stile.

Le cosiddette pinacoteche pompeiane o romane sono su muro, cioè fisse o meglio i loro quadri sono per tutto il tempo per cui i proprietari di casa hanno interesse o piacere a mostrare quei soggetti. In pratica sono un qualcosa di diverso da quelle moderne incentrate sui quadri su cavalletto. Precisamente, i nostri quadri, come spesso già in antico presso committenti di alto rango, sono all'interno di cornici e facilmente trasportabili. In questo modo le gallerie di *mirabilia* figurate dei tempi nostri sono facilmente mutabili con l'aggiunta o la soppressione oppure lo spostamento di un raffigurazione in base al nostro gusto.

Tuttavia, si può concordare con Zanker notando l'assenza di un programma di stampo etico o morale in questi panorami mitologici. È naturale immaginare che qualcuno vi abbia potuto scorgere le differenze dei protagonisti in base alla loro condotta e individuare *exempla* di vita.

Comunque, considerato il rango sociale dei proprietari e la collocazione di questi soggetti amorosi in spazi dedicati al desinare, sembra più facile immaginare l'intento di proporre un invito all'amore spingendo all'associazione e all'immedesimazione psicologica<sup>2067</sup>.

È più complessa la comprensione della pinacoteca del triclinio (14) dell'Accademia della musica a causa non solo della parzialità della galleria ma anche di un quadro con una profetessa apollinea ma di dubbia interpretazione.

Com'è stato accennato, a seconda delle spiegazioni si possono individuare diversi temi che tengono assieme le scene. In ogni modo, se nella profezia della pizia è protagonista il grandioso destino di Enea o la caduta di Troia, l'abbandono di Didone avrebbe un suo posto coerente perché vi si troverebbe la volontà della committenza di ricondursi agli episodi della saga troiano-romana.

---

<sup>2066</sup> ZANKER 2002, p. 118.

<sup>2067</sup> *IBIDEM*, pp. 118 s.

Ciò nonostante, è più verosimile che questo sentimento di stampo nazionalistico fosse in secondo piano o meno pressante nelle intenzioni del proprietario dell'Accademia<sup>2068</sup>. Semmai fungeva quasi da specchio degli stati d'animo dei contemporanei e stimolo discussione: la ricerca della previsione del futuro e la diffidenza per le profezie divine, lo sconforto per un amore sofferto e il dover piegare talvolta le passioni dell'animo agli obblighi sociali.

In entrambi i triclini la scelta sembra in ogni caso in piena sintonia con il gusto pompeiano, o con la moda di quei tempi, di decorare la sala da pranzo con celebri episodi riferibili raramente al mito romano<sup>2069</sup>.

Nell'atrio (2) della Casa di Meleagro l'accostamento risulta ancora più eterogeneo mettendo a dura prova «l'abilità» dell'osservatore. Di certo appare un chiaro l'interesse per i miti dei grandi cicli comune ad altre abitazioni<sup>2070</sup>.

Didone avrebbe rappresentato un possibile *pendant* come modello femminile di fronte a Pasife, ma allo stesso tempo il possesso di un affresco relativo a un mito particolarmente popolare grazie all'*Eneide* di Virgilio e a Ovidio<sup>2071</sup>.

Ogni donna e uomo avrebbe potuto vedere qualcosa di sé e immaginarsi meno solo di fronte alle situazioni complesse della vita, come l'abbandono di un amante o la volontà assoluta di averne uno che è impossibile però avere. Dolore e ostinazione da un lato, ma dall'altro anche l'ammirazione della perizia degli artigiani che si potevano osservare nel loro lavoro nelle botteghe non lontane da casa oppure nella casa stessa nel corso dei restauri necessari dopo i terremoti del Vesuvio.

E in questo clima l'arte del canto che ognuno visitando la Casa di Meleagro poteva intonare di fronte alla vasta scelta di episodi mitologici raffigurati.

---

<sup>2068</sup> Tuttavia, se fosse stato un magistrato di alto lignaggio pompeiano, sarebbe avvenuto in questo ambiente qualcosa di analogo a quello visto nella Casa del Citarista. E in questo caso ci si troverebbe di fronte a un'ulteriore eccezione alla tesi di Zanker.

<sup>2069</sup> HODSCKE 2007, pp. 72 ss.

<sup>2070</sup> *IBIDEM*, pp. 80 ss.

<sup>2071</sup> Soprattutto protagonista della settima epistola delle *Heroides*.

*Storia degli studi*

Il celebre mosaico inglese di Low Ham è stato menzionato per la prima volta sul *Journal Roman Studies* in un articolo del 1946 scritto da R. P. Wright riguardante gli scavi archeologici effettuati in Inghilterra e Galles nell'anno precedente. Le scene figurate del pavimento erano riconosciute subito nel celebre episodio dell'amore tra Enea e Didone fornendo una prima fotografia del mosaico<sup>2072</sup>.

A questa prima pubblicazione Wright ne ha fatto susseguire altre negli anni successivi<sup>2073</sup> per definire l'aspetto policromo, il materiale locale del mosaico e anche i risultati delle campagne esplorative dell'edificio originario identificato in una villa romana.

Tuttavia, la prima vera e propria descrizione dei suoi pannelli risale ad alcuni anni dopo. A. Raleigh Radford e H. S. L. Dewar<sup>2074</sup> presentano il mosaico assieme a un altro, scoperto nella stessa area di Low Ham, in una breve monografia del *Somerset County Museum*<sup>2075</sup> (1954) in occasione dell'esposizione dei due pavimenti nel Tauton Castle, sede del museo locale.

Secondo la loro spiegazione il ciclo musivo si apre con Enea assieme a Ascanio e Venere Genetrix, riconoscibile dalla nudità e dal diadema, al cospetto di Anna che, in qualità di sorella e confidente di Didone, porta il dito indice alle labbra in segno di riserbo.

Il secondo pannello è da ricollegarsi al primo grazie alla presenza di Acate con mantello e lancia, in basso, che si sporge da uno scoglio per prendere un gioiello, dono di Enea a Didone, verso un compagno a bordo di una nave. Infatti, nella parte restante è raffigurato l'arrivo dei Troiani in Africa su imbarcazioni delle quali la centrale porta Enea e Ascanio con forse il Palladio, l'ultima figura con elmo crestato.

Nel terzo, parallelo a quest'ultimo, si svolge la caccia di Didone e Enea assieme a Ascanio che precede i due, mentre nel quarto l'unione dei due amanti non all'interno di una grotta ma tra due alberi.

---

<sup>2072</sup> WRIGHT 1946, p. 142, tav. XI.

<sup>2073</sup> Sul quartiere termale della villa, WRIGHT 1947, p. 173; sugli scavi e le evidenze del resto della casa WRIGHT 1948, pp. 93 s.; WRIGHT 1949, p. 109.

<sup>2074</sup> Un'altra descrizione più dettagliata del mosaico è offerta in SMITH 1977, pp. 106 ss. che raggruppa i mosaici inglesi per scena mitologica (e personaggio) a seconda che mostrino uno, due, tre o più personaggi. Nel nostro caso lo studioso inglese scompone quindi il mosaico in più parti secondo la composizione dei pannelli, che mostrano da due a più figure. Tuttavia, manca un'analisi sull'iconografia, sui modelli e sulla committenza.

<sup>2075</sup> Recensione in *JRS* 44, 1954, p. 164.

Infine, al centro è raffigurata la toilette di Venere Genetrix assistita da una coppia di eroti, uno con una fiaccola alzata e l'altro con una abbassata alludendo al suicidio di Didone<sup>2076</sup>.

Oltre che a notare i legami delle immagini con il racconto dell'*Eneide*, Raleigh Radford e Dewar avanzano l'ipotesi della derivazione del nostro esemplare da un *pattern book* usato da un artigiano itinerante<sup>2077</sup>.

Importanti da ricordare sono le analisi di J. M. Toynbee<sup>2078</sup> nei suoi due volumi sull'arte romana in Britannia, *Art in Roman Britain* (London 1963) e *Art Britain under the Romans* (Oxford 1964). Nella sua descrizione emerge la presenza di Didone anche nel secondo pannello al posto di Anna e si sottolinea una dipendenza delle scene più indiretta da Virgilio<sup>2079</sup>, che avrebbero in realtà un confronto privilegiato nel *Vergilius Vaticanus* (IV-VI sec.).

Inoltre, Toynbee immagina un generale significato morale o religioso incentrato sull'ottagono centrale: «*death as a source of life, of which Venus is one of many symbols*»<sup>2080</sup>.

Il mosaico sarebbe stato realizzato attraverso un modello importato o una creazione di manodopera straniera, forse nord-africana come suggerirebbero i cavalli e l'ornamento del busto di Venere e il mantello di Didone diffusi nei pavimenti musivi di quell'area<sup>2081</sup>.

Secondo Toynbee si potrebbe ammettere l'esistenza di professionisti che realizzavano *copy-books* prendendo ispirazione da opere dei diversi generi artistici e che li vendevano in un secondo momento a botteghe artigianali<sup>2082</sup>.

Infine, aggiunge che la disposizione delle scene suggerisce la possibile e corretta posizione di osservazione del mosaico immaginata all'origine della sua creazione. Infatti, i personaggi sono rivolti verso l'esterno come se fossero da ammirare da un ambulacro o da un passaggio laterale rispetto alla decorazione musiva<sup>2083</sup>.

---

<sup>2076</sup> RALEIGH RADFORD, DEWAR 1954, pp. 3 ss.

<sup>2077</sup> *IBIDEM*, p. 3.

<sup>2078</sup> È autrice anche del lemma dell'*EAA* dedicato a Low Ham. TOYNBEE 1961, p. 701.

<sup>2079</sup> TOYNBEE 1963, p. 15 s.; TOYNBEE 1964, p. 245. Simile posizione nell'articolo di L. Foucher, *L'art de la mosaïque et les poètes latins* in *Latomus* 23 del 1964. Il Vate doveva costituire una fonte privilegiata per l'ispirazione artistica dei mosaicisti. FOUCHER 1964, p. 254.

<sup>2080</sup> TOYNBEE 1964, pp. 245 s.

<sup>2081</sup> *IBIDEM*, p. 246. L'ipotesi della dipendenza virgiliana e dalla probabile manodopera nordafricana è ripetuta in RAYNEY 1969, p. 116.

<sup>2082</sup> TOYNBEE 1963, p. 16.

<sup>2083</sup> TOYNBEE 1964, p. 246. Le osservazioni di Toynbee sono ribadite in un articolo di A. A. Barrett sulle testimonianze artistiche e non solo della conoscenza classica nella Britannia romana pubblicata su *Britannia* 9. Inoltre è da tenersi a mente che anche la scena dell'unione amorosa di Enea e Didone tradirebbe una derivazione da mosaici africani in base alla descrizione dei alberi. BARRETT 1978, pp. 308 s.

Al contrario, in un saggio del 1969 sui mosaici scoperti nelle ville romane dell’Inghilterra, D. J. Smith afferma che l’esemplare di Low Ham è senza confronti e «*almost as certainly to have been derived at first hand from an illuminated manuscript of the Aeneid such as that of c. A.D. 400 in the Vatican*»<sup>2084</sup>.

Tuttavia, nella rassegna dei documenti romani dell’episodio cartaginese di Enea negli *Acta Archaeologica Lovaniensia* del 1978, R. Heinsius si è espressa di parere opposto alla tendenza inaugurata da Toynbee. Infatti, descritto semplicemente, il mosaico è giudicato come un esempio di quella contrapposizione tra mondo pagano e mondo cristiano che coinvolse anche l’*Eneide*, letta in chiave simbolica, all’indomani delle riforme religiose di Costantino<sup>2085</sup>.

In ogni modo, nello studio di tre stoffe copte R. Noll<sup>2086</sup>, che ricorda anche il mosaico di Low Ham tra i documenti con Enea e Didone, ipotizzava l’uso di *Musterbuch als Bildvorlagen* a proposito delle stoffe con la coppia di amanti impegnati nella caccia.

Invece, P. Aichholzer nel suo lavoro sulle iconografie di Enea nell’arte romana del 1983 si mostra più concorde con Smith: «*Die naive Ausführung der Bilder mag ihre Ursache in der Person eines provinziellen Künstlers haben, der Kopierbücher verwendete, welche von Textillustrationen abhängig waren, oder aber Kopierbücher und Textillustrationen hatten gemeinsame Vorlagen, welche – berufsmäßig angefertigt – wiederum von der Wandmalerei, der Plastik oder der Reliefkunst abhängig waren*»<sup>2087</sup>.

Sulla falsariga di Aichholzer si pone J.-M. Croisille a riguardo delle relazioni tra varie immagini della leggenda dei due amanti e le illustrazioni dei codici *Vergilius Vaticanus* e *Vergilius Romanus*.

Infatti, in particolare nel saggio *Didon et Énée dans la tradition manuscrite de Virgile* negli scritti in onore di Raymond Chevallier, Croisille ipotizza che il testo illustrato dell’*Eneide* abbia costituito un precoce modello per gli artisti e, allo stesso tempo, un mezzo della diffusione delle iconografie del mito dell’eroe troiano, in primo luogo nell’ambito della pittura del I sec. d.C.<sup>2088</sup>

Analoghe considerazioni sono espresse da M. Henig nella monografia *The Art of Roman Britain* (London 1995). In particolare Henig sostiene che il mosaico di Low Ham, ascrivibile a una delle due tendenze della «*Durnovarian school*»<sup>2089</sup>, tradisca l’influenza dai manoscritti illustrati e

---

<sup>2084</sup> SMITH 1969, p. 90. Così si cita il mosaico di Low Ham come dimostrazione della diffusione di testi illustrati dell’*Eneide* nelle province romane del IV sec. d.C. in WEITZMANN 1979, p. 202.

<sup>2085</sup> HEINSIUS 1978, pp. 42 s. e 49.

<sup>2086</sup> NOLL 1982, p. 263.

<sup>2087</sup> AICHHOLZER 1983, pp. 31 s.

<sup>2088</sup> CROISILLE 1994 b, pp. 134 e 146. Si veda anche CROISILLE 1994 a, p. 173.

<sup>2089</sup> È la denominazione data alla bottega artefice dei mosaici del ca. IV sec. nel Dorset, regione sudoccidentale dell’Inghilterra. Infatti, D. Smith ha individuato sulla base dello stile altre tre officine in

soprattutto di uno molto simile al *Vergilius Romanus* che il proprietario della villa, educato secondo la *paideia*, poteva possedere nella sua biblioteca<sup>2090</sup>.

Su questo filo rosso si pone anche J. Lancha<sup>2091</sup> nel vasto *Mosaïque et culture dans l'Occident romain. I<sup>er</sup>-IV<sup>er</sup> s.* (Roma 1997).

Per l'appunto, rifiutando l'intervento di un *atelier itinérant africain ou autre* ma non eventuali contatti tra botteghe di luoghi diversi e distanti dell'Impero, Lancha immagina un'officina locale che può aver tratto le scene del nostro mosaico da un manoscritto illustrato. Questa sarebbe proprio l'ipotesi da privilegiare. Infatti, l'esemplare di Low Ham denota aspetti stilistici molto prossimi alle figure dei *codices* del IV-VI sec. e non si può escludere che il proprietario della villa ne possedesse uno, visti gli stretti riferimenti dei pannelli ai versi virgiliani<sup>2092</sup>.

In *L'iconographie de Didone et Enée* per gli atti dell'ottavo congresso internazionali sul mosaico antico e medioevale (Lausanne, 2001), C. Balmelle e A. Rebourg non sostengono questa tendenza degli studi sulla derivazione del mosaico inglese.

Infatti, entrambi preferiscono avanzare l'interrogativo se in realtà la nostra decorazione musiva non sia da riferirsi al teatro, come fanno pensare i riferimenti di Macrobio e Sant'Agostino<sup>2093</sup> alla posizione centrale della leggenda di Enea e Didone negli spettacoli scenici<sup>2094</sup>.

Infine, più di recente, in *Darstellungen aus dem Epos und Drama auf kaiserzeitlichen und spätantiken Bodenmosaiken* (Münster 2006), D. Stephanou<sup>2095</sup> ha rigettato l'ipotesi di Toynbee secondo cui il mosaico di Low Ham potesse trasmettere un messaggio simbolico legato al rapporto morte-vita incentrato sulla figura di Venere.

---

diverse zone dell'Inghilterra. La «*Peturian School*» (dalla città di *Petuarua*, Brough-on-Humber) nell'East Yorkshire, la «*Durobrivan School*» (da *Durobrivae*, Water Newton) tra il West e l'East Midlands, e la «*Corinian School*» (dalla città di *Corinium*, Cirencester) nel Gloucester per due tendenze. Si veda la trattazione generale in SMITH 1969, pp. 95 ss. Tuttavia, M. Henig ricorda ulteriori proposte e fa notare che si deve immaginare anche la possibilità di lavori attribuibili a singoli mosaicisti, autonomi o appartenenti a un gruppo di artisti, oppure di maestri indipendenti ma associati in un consorzio artistico. HENIG. 1995, pp. 123 s.

<sup>2090</sup> *IBIDEM*, pp. 120 s., 125 s.

<sup>2091</sup> LANCHA 1994, p. 285.

<sup>2092</sup> Osserva la studiosa francese soprattutto la stessa stilizzazione delle prore delle imbarcazioni del primo pannello del mosaico e di quelle del VV, *pict.* XXXIX, e del VR, *pict.* XII. *IBIDEM*, p. 285.

<sup>2093</sup> AUG., *Serm.* 241, 5.

<sup>2094</sup> BALMELLE, REBOURG 2001, p. 14.

<sup>2095</sup> STEPHANOU 2006, p. 30.

Per l'appunto, è più verosimile che un simile tema, offerto nelle terme private di una villa, non solo richiamasse la cultura del proprietario e dei suoi ospiti ma la sfera erotica, l'idea del trascorrere del tempo e il riposo ai quali tutti i pannelli alludono in modo esplicito.

Inoltre, secondo la studiosa greca<sup>2096</sup>, le scene di Enea e Didone potrebbero rivelare una stretta relazione con il racconto virgiliano inteso come volume illustrato. In tal senso sembrano condurre non solo la corrispondenza e una certa continuità delle immagini e dei versi dell'*epos* virgiliano, ma soprattutto la resa della figure, caratterizzate da una resa imprecisa e goffa, e l'assenza di elementi architettonici e paesaggistici.

Tuttavia, la stessa Stephanou osserva che i pochi papiri illustrati conservati con le raffigurazioni della «Commedia Nuova» o anche di romanzi non sono decorati da scene continue così da rendere difficoltosa l'ipotesi *Buchrollen*. Invece impedimenti di carattere cronologico sarebbero presentati da un *codex* illustrato. Infatti, le prime testimonianze di questo genere risalgono, seppure di poco, a un periodo successivo a quello del pavimento del *frigidarium*<sup>2097</sup>.

Per Stefanou<sup>2098</sup> l'ipotesi di *Musterbuch* importato magari dal Nord Africa risulta inoltre alquanto improbabile perché Toynbee, che è stata la prima a ipotizzarlo, si era concentrata su un numero esiguo di esemplari tunisini e algerini per il confronto figurato.

È più verosimile ipotizzare che il committente, possessore di un volume illustrato dell'*Eneide*, abbia fornito il soggetto agli artisti. Attraverso il mosaico di Enea e Didone avrebbe voluto esprimere il suo amore per l'*epos* nazionale romano ma anche esibire l'appartenenza all'*élite* culturale e sociale della *Britannia*.

### *La villa*

Il ciclo musivo di Enea e Didone è stato scoperto nella campagna inglese tra il 1945 e il 1946 a circa 1 km da Low Ham, villaggio della regione sud-occidentale del Somerset inglese<sup>2099</sup>. Doveva decorare il pavimento del *frigidarium* delle terme domestiche di una grande villa romana. L'edificio si articolava intorno a una corte di cui sono stati trovati gli ambienti affacciati su un lungo corridoio e la facciata settentrionale<sup>2100</sup> (fig. 305).

---

<sup>2096</sup> STEPHANOU 2006, pp. 30 s.

<sup>2097</sup> *IBIDEM*, p. 31.

<sup>2098</sup> *IBIDEM*, pp. 31 s.

<sup>2099</sup> WRIGHT 1946, p. 142; WRIGHT 1947, pp. 172 s.; WRIGHT 1948, pp. 93 s.; WRIGHT 1949, p. 109; WRIGHT 1954, p. 99. Già nel 1938 erano venute alla luce le prime tracce del pavimento, quando un pastore stava scavando una tomba per una pecora morta. RALEIGH RADFORD, DEWAR 1954, p. 1; TOYNBEE 1964, p. 241. Dal 1954 il mosaico è conservato nella Great Hall del Tauton Castel, sede del Somerset County Museum. WRIGHT 1954, p. 99; RALEIGH RADFORD, DEWAR 1954, p. 1.

<sup>2100</sup> Il ritrovamento di ceramica e monete dimostrano che la casa fu abitata a lungo. WRIGHT 1946, p. 173.

La vita dell'abitazione sembra scandita in tre periodi edilizi<sup>2101</sup>. In una prima fase, molto modesta, la casa presenta una struttura lignea con una soglia, tavole e pavimenti in acciottolato e ceramica (III sec.), coperti da lastre di copertura rotte. Nella seconda appaiono le prime sistemazioni in pietra, come mostrano i muri e gli ambienti meridionali. Infine, agli inizi del IV sec. datazione ottenuta con alcune monete dell'età di Costantino, è ristrutturata un'unità separata dal resto della casa e dalla pianta inusuale e la facciata, affacciata sulla corte, è decorata forse da quattro pilastri dei quali due fiancheggiavano l'ingresso dell'anticamera delle terme. Quest'ultima è ora lastricata ed è collegata a una serie di cubicoli e a un altro ambiente accessibile da una scalinata.

Inoltre, nell'ala nord-occidentale della villa appare un corridoio pavimentato con un mosaico che si estendeva verso il cortile in tutta la sua lunghezza<sup>2102</sup>. A ovest era allestita una grande sala dalla forma di un mezzo ottagono e con una loggia, mentre il pavimento era formato da un mosaico realizzato su un ipocausto a pilastri. Questo ambiente è stato interpretato nel triclinio domestico della villa.

Proseguendo ancora verso a ovest, dopo quest'ultimo vano, erano altre due piccole anticamere<sup>2103</sup>. Una era mosaica e relazionata con il corridoio, l'altra, più a nord, era pavimentata in pietra e conduce al retro da cui si poteva scendere attraverso scale a un stanza coperta, forse la cucina della casa. Nel corso degli scavi è stata individuata al di sotto di quest'anticamera anche la *veranda* della prima casa in pietra (inizi III sec.) dimostrando che la villa aveva un unico blocco abitativo a est cui si aggiunse nel III sec. quest'ala.

Tracce di abbandono delle cucine, datate con il ritrovamento di moneta alla seconda metà del IV sec., e di focolari accesi direttamente, e prima della caduta del tetto, sui pavimenti mosaicati rilevano lo stato di decadenza della villa<sup>2104</sup>.

Tuttavia, la residenza continuò a essere frequentata in quel tempo, come dimostra l'allestimento di una stanza all'uscita meridionale del corridoio dell'estremità orientale dell'ala<sup>2105</sup>.

Il quartiere termale era dotato di un'anticamera, accessibile attraverso tre gradini dal centro dell'andito che collegava i tre corpi della villa. Il vestibolo era decorato con un pavimento musivo a motivo geometrico, immetteva agli ambienti termali e di servizio: a est nello spogliatoio, con un simile mosaico, e nelle latrine; a ovest nel *calidarium* absidato; a sud di quest'ultimo invece nel

---

<sup>2101</sup> WRIGHT 1949, p. 109.

<sup>2102</sup> *IBIDEM*, p. 109.

<sup>2103</sup> *IBIDEM*, p. 109.

<sup>2104</sup> *IBIDEM*, p. 109.

<sup>2105</sup> Doveva avere un aspetto solido, sebbene risulti molto danneggiata, e occupava in modo molto limitato il cortile. Forse era destinata all'uso commerciale. *IBIDEM*, p. 109.



*frigidarium*, decorato dal nostro mosaico e delimitato da un basso parapetto e un stretto cammino, preceduto quest'ultimo da tre scalini<sup>2106</sup>.

Infine, a una grande finestra arcuata aperta a sud appartengono colonne e conci di pietra<sup>2107</sup>.

#### *Il ciclo musivo: schemi e modelli*

Il mosaico di Low Ham è un raro esempio di ciclo continuo incentrato su un unico tema mitologico, l'amore di Enea e Didone. Composto da quattro scene all'interno di altrettanti pannelli conchiusi e posti intorno a un altro con di Venere al centro in compagnia di due eroti con fiaccole, testimonia, oltre che stilemi e schemi inusuali, due raffigurazioni prive di confronti.

Tali immagini sono l'arrivo delle navi troiane in Africa e la presentazione di Ascanio-Cupido da parte di Venere a Didone davanti a Enea alle quali, come notato dai primi studiosi del mosaico<sup>2108</sup>, si deve aggiungere un'ulteriore raffigurazione.

Infatti, sembra vi sia una sorta d'intermezzo tra queste prime due scene: inserito nell'estremità destra del primo pannello, mostra Acate che si protende per prendere in consegna da un compagno, ancora su una nave, la collana dono di Enea a Didone (fig. 306).

Così, all'interno del primo pannello si scorgono le navi troiane in vista delle coste africane mentre con Acate e la collana per Didone si allude già all'ospitalità che la regina cartaginese offriva agli esuli dopo che Enea si era presentato al suo cospetto. Infatti, nel secondo pannello non avviene l'incontro tra i due amanti ma sono state raffigurate subito le cause del loro amore attraverso la presentazione di Ascanio-Cupido da parte di Venere a Didone.

Invero, come si ricorderà, Venere aveva chiesto a Cupido di prendere le sembianze del giovane principe troiano, fatto addormentare, al fine che la regina cartaginese s'innamorasse di Enea e così non costituisse uno strumento esclusivo nei disegni di Giunone.

A questa scena seguono poi la caccia, l'episodio che fa da cornice alle nozze dei due eroi, e le stesse nozze di Enea e Didone nella grotta dell'Atlante che, come si è visto in precedenza, sono del tutto diverse dalle altre raffigurazioni analoghe ammirate nei pochi mosaici documentati in Grecia e in Oriente o negli affreschi pompeiani.

In particolare, abbiamo osservato che il pannello che allude alla caccia ha in realtà nulla a che fare con l'attività venatoria<sup>2109</sup>. Per l'appunto, Enea e Didone sono ritratti assieme ad Ascanio mentre galoppano su destrieri ma senza che siano caratterizzati da attributi o strumenti atti alla

---

<sup>2106</sup> WRIGHT 1947, p. 173.

<sup>2107</sup> Inoltre, sembra che il quartiere delle terme formasse il centro del lato meridionale assieme a un grande edificio a corte di epoca precedente. *IBIDEM*, p. 173.

<sup>2108</sup> RALEIGH RADFORD, DEWAR 1954, p. 4.

<sup>2109</sup> *Supra*, pp. 342 s.

caccia. In coerenza con quest'assenza, mancano anche riferimenti ad animali selvaggi e alla natura utili per la comprensione della scena.

Invece, a differenza degli affreschi pompeiani i due amanti non si abbracciano seduti nell'antro libico, dopoché un temporale aveva interrotto la loro caccia, ma si cingono semplicemente in piedi tra due alberi<sup>2110</sup>.

Inoltre, al di là di queste differenze sceniche, che possono dipendere dai modelli figurati adottati e all'inconciliabilità tra distinti genere artistici, si noti come sia Enea sia Didone non presentino la caratterizzazione conferitagli dalla versione virgiliana del mito.

Di fatto, non appaiono simili ad Apollo o Diana nel loro aspetto: Enea è contraddistinto dall'armatura di soldato romano, come nel sarcofago di Grottarossa<sup>2111</sup>, tranne che nella corsa su cavallo del terzo riquadro; Didone è sempre pressoché desnuda, se non fosse per il mantello che le svolazza intorno coprendone le forme in tutte le sue scene.

Allora, è verosimile che nell'immagine dell'eroe troiano abbia influito l'ampia diffusione dell'iconografia della fuga da Troia nel corso nei secoli su edifici pubblici, affreschi, monumenti funerari, monete e oggetti di uso comune<sup>2112</sup>. Invece, quella della regina di Cartagine, priva di collegamenti con le altre sue immagini viste in precedenza, richiama alla mente genericamente la sua descrizione negli affreschi della nozze che ne esaltano la sua sensualità in qualità di amante.

L'eccezionalità del mosaico risiede allora non solo nella composizione di più scene riguardanti di Enea in Africa e nell'essere l'unico esempio figurato documentato nelle province occidentali per questa parte del mito dell'eroe troiano, ma anche per la caratterizzazione dei protagonisti e nella resa degli stessi episodi senza pari nella tradizione artistica romana.

Tale unicità nel mondo del mosaico e dell'arte romana è stata spiegata nel corso degli studi secondo due linee principali<sup>2113</sup>.

Innanzitutto, al primo *pattern book*, un campionario di immagini, ipotizzato da A. Raleigh Radford e H. S. L. Dewar si allaccia la tesi di J. M. Toynbee che presuppone l'esistenza di *copy-books*, repertori di raffigurazione.

La studiosa inglese s'interrogava inizialmente se questa raccolta di immagini fosse stata creata direttamente da un testo illustrato dell'*Eneide*, se tali immagini fosse state realizzate appositamente

---

<sup>2110</sup> *Supra*, p. 391.

<sup>2111</sup> *Supra*, p. 340.

<sup>2112</sup> *Supra*, pp. 55 ss.

<sup>2113</sup> In realtà, tra le due possibilità appena presentate, un *pattern* o un *copy book* e un manoscritto illustrato, si pone tuttavia una terza. Infatti, all'origine dei nostri pannelli P. Aichholzer ipotizza l'utilizzo di *Kopierbücher*, album di copie di immagini derivati da testi illustrati. AICHHOLZER 1983, p. 31.

e, infine, se il mosaicista e l'illustratore avessero entrambi utilizzato *copy-books* desunti da un prototipo comune<sup>2114</sup>.

Se quest'ultima ipotesi si dimostrasse veritiera, per Toynbee significherebbe l'esistenza di artigiani nel mondo romano impiegati nella creazione di *copy-books*, ispirati dal vasto repertorio artistico (statuaria, rilievo, pittura, mosaico ecc.), al fine di fornire le iconografie base e gli elementi essenziali di figure agli artisti che avrebbe pensato poi a definirle in dettaglio secondo i desideri della committenza.

Successivamente Toynbee si poneva anche la questione dell'origine del mosaicista di Low Ham. Infatti ha ritenuto probabile che questi fosse arrivato in *Britannia* con il suo *copy book* direttamente dal Nord Africa<sup>2115</sup>.

Appunto, in Tunisia e Algeria vi sarebbero alcuni pavimenti musivi che mostrano cavalli dello stesso tipo di quelli montati dagli eroi in uno dei pannelli inglesi oppure si possono trovare confronti per il monile indossato da Venere nell'ottagono intorno al quale si svolge l'episodio cartaginese di Enea<sup>2116</sup>.

Al contrario, D. J. Smith ha formulato per primo nel 1969 la generica ipotesi della derivazione diretta del mosaico di Low Ham da un manoscritto illustrato dell'*Eneide*<sup>2117</sup>.

A questa possibilità si rifà in qualche modo anche M. Henig che immagina nel 1995 il possesso da parte del proprietario di un manoscritto illustrato sfruttato come mediatore iconografico per i mosaicisti creatori del pavimento<sup>2118</sup>.

Così, poco dopo anche J. Lancha rigetta la possibilità dell'arrivo in *Britannia* di un artigiano africano con il suo repertorio figurato<sup>2119</sup>. Infatti, accoglie l'idea del codice illustrato come fonte iconografica osservando soprattutto la stilizzazione delle navi troiane analoga alle figure dei codici miniati virgiliani<sup>2120</sup>.

Seppure concordi con la proposta di un manoscritto illustrato all'origine del mosaico inglese, K. M. D. Dunbabin sottolinea un aspetto peculiare dei pannelli: le figure sono isolate senza uno sfondo

---

<sup>2114</sup> TOYNBEE 1963, p. 16.

<sup>2115</sup> TOYNBEE 1964, p. 246.

<sup>2116</sup> A questi elementi figurati si aggiungerebbe pure l'allestimento del mosaico in un ambiente con ambulacro e con pannelli rivolti verso l'esterno rispetto a uno centrale, scelte che coincide con altri esempi francesi e africani. *IBIDEM*, p. 246.

<sup>2117</sup> SMITH 1969, p. 90.

<sup>2118</sup> HENIG 1995, pp. 120 s. e 125 s.

<sup>2119</sup> Sulla base di P. JOHNSON, *The Ilchester-Lindinis Officina*, in *Mosaic* 8, 1983, pp. 5-8 sull'attività delle botteghe di mosaicisti locali che non si è potuto leggere.

<sup>2120</sup> LANCHÀ 1997, pp. 284 s.

naturalistico o architettonico. Ciò significherebbe che tra le immagini del codice e quelle musive vi doveva essere un intermediario rappresentato da *un pattern book*<sup>2121</sup>.

Infine, più di recente D. Stephanou sottolinea il carattere narrativo della composizione musiva di Low Ham evocante brani dell'*Eneide* particolarmente vicini tra loro, ma anche la resa insicura delle figure e l'assenza di elementi paesaggistici e architettonici. Questi elementi fanno concludere alla studiosa greca l'utilizzo di un testo illustrato come modello iconografico<sup>2122</sup>.

Tale soluzione sarebbe da preferire, secondo Stephanou, per tre motivi principali<sup>2123</sup>. Allo stato attuale della ricerca è delicato ipotizzare l'impiego di papiri. Infatti, quei pochi noti non presentano cicli figurati continui e le loro illustrazioni sceneggiano per lo più opere della *Nea* o del *romanzo*.

Questo vale poi anche per i codici illustrati intesi come modelli iconografici. A differenza del mosaico inglese, questi ultimi presentano la descrizione dell'ambiente (naturale o artificiale).

Infine, sembra che sussistano anche problemi di carattere cronologico. Lo stile illustrativo attestato dai *codices* è apparso tra il IV e il V sec., cioè alcuni decenni dopo al mosaico di Low Ham.

In ogni modo, la questione dei mediatori iconografici alla base delle raffigurazioni musive o, più in generale, di tutti i generi artistici è molto più ampia e coinvolge anche l'idea di trasmissione delle raffigurazioni da un ambito all'altro.

A questo tema F. Ghedini ha dedicato la voce «*trasmissione delle iconografie*» del secondo supplemento (1971-1994) dell'*Enciclopedia dell'Arte Antica* e, nel 2006, S. Settis ha scritto un'ampia sintesi critica sul problema in riferimento al c.d. «Papiro di Artemidoro»<sup>2124</sup>.

---

<sup>2121</sup> DUNBABIN 1999, pp. 96 s.

<sup>2122</sup> STEPHANOU 2006, p. 31.

<sup>2123</sup> *IBIDEM*, p. 31.

<sup>2124</sup> Ritenuto da lui e altri studiosi (C. Gallazzi e B. Krämer) un originale greco-romano proveniente dall'Egitto e da datarsi in un arco cronologico che va dalla seconda metà del I sec. a.C. alla fine del I sec. d.C. In questo lasso di tempo il papiro conobbe ben tre «vite»: la prima riferibile all'ambito dell'editoria antica con un brano della *Geographia* di Artemidoro (II-I sec. a.C.) e una parte della mappa della Spagna (50-25 a.C. secondo criteri paleografici); la seconda, dopo la mancata ultimazione della cartina geografica, corrisponde al suo riciclo in una bottega di artisti che lo trasformarono in repertorio di animali di vario genere riprodotti nel *verso* e definiti da didascalie (posteriore al 25 a.C. ancora su base paleografica); la terza è la sua trasformazione in un quaderno di esercizi per un apprendista che riempì con parti anatomiche il *recto* (entro il I sec. d.C. in base alla datazione di altri frammenti di papiro che furono inseriti nella confezione del *cartonnage*). SETTIS 2006, pp. 60 ss. Si veda anche: C. GALLAZZI, B. KRÄMER, *Artemidor im Zeichensaal. Eine Papyrusrolle mit Text, Landkarte und Skizzenbüchern aus späthellenistischer Zeit*, in *ZPF* 44, 1998, pp. 189-208, tav. XXI; C. GALLAZZI, *Il Papiro di Artemidoro: le sue caratteristiche e la sua storia*, in C. GALLAZZI, S. SETTIS 2006, pp. 14-19 e l'*editio princeps* C. GALLAZZI, B. KRÄMER, S. SETTIS (edd.), *Il*

Inoltre, per la conoscenza più dettagliata della bibliografia, delle ipotesi e dell'esemplificazione complessiva sui vari problemi relativi a questo tema sono debitore della lettura dell'elaborato inedito «*Modi di trasmissione iconografica*» presentato da D. Sanna alla fine del seminario di *Archeologia e storia dell'arte romana* su «*Il Papiro di Artemidoro e i media di trasmissione iconografica*», coordinato dalla prof. S. Angiolillo nel corso dell'A.A. 2008/2009 della Scuola di Specializzazione in Archeologia dell'Università di Cagliari<sup>2125</sup>.

Allora, a riguardo dei due ambiti inerenti al mosaico di Law Ham, i testi illustrati e i repertori iconografici di varia natura si prova di seguito a dare una breve panoramica degli studi e degli argomenti più convincenti.

Nella categoria dell'illustrazione libraria, diffusa fin dall'antico Egitto da dove provengono le prime attestazioni di testi scritti muniti di relative illustrazioni, come il c.d. «Papiro di Ramesseum» che tratta del cerimoniale d'incoronazione di Sesostri I (XII din., inizi del II millennio a.C., Medio Regno) arricchito da immagini esplicative<sup>2126</sup>, possono coesistere in età greco-romana diversi tipi di immagini associate a uno scritto<sup>2127</sup>.

Inizialmente la stesura di figure deve aver interessato però soltanto trattati scientifici per trovare diffusione poi in quelli letterari. Tuttavia, come G. Cavallo e A. Soldati ci fanno notare, si deve tenere a mente la diversa funzione e il tipo di lettore che poteva accostarsi a questi testi.

Infatti, nel primo caso (rappresentato da trattati di matematica, astronomia, botanica, medicina o architettura e via discorrendo) l'immagine non rappresenta un elemento meramente decorativo ma semmai che, al di là della sua semplicità formale, integra le parole dell'autore al fine di far

---

*papiro di Artemidoro*, Milano 2008 al quale si aggiunge C. GALLAZZI, B. KRÄMER, S. SETTIS (edd.), *Intorno al Papiro di Artemidoro. Contesto culturale, lingua, stile e tradizione*. Atti del congresso internazionale (Pisa, 2008), Milano 2009. Tuttavia, secondo L. Canfora si tratterebbe di un falso ottocentesco realizzato dal falsario greco Kostantinos Simonidis (1820-1890). A questa tesi il filologo italiano ha dedicato numerosi scritti (saggi, monografie o articoli sul quotidiano *Corriere della Sera*) a partire dal settembre 2006 anche con il supporto di altri studiosi. Si veda: L. CANFORA, *Il papiro di Artemidoro*, Bari 2008; S. MICUNCO, *Le figure di animali: il verso del papiro di Artemidoro*, in *QS* 64, 2006, pp. 5-43; S. MICUNCO, *Le figure di animali sul verso del papiro di Artemidoro*, in L. CANFORA, *Il papiro di Artemidoro*, Bari 2008; M. CALVESI, *Un Artemidoro del XIX secolo*, in *Storia dell'arte* 119, 2008, pp. 109-128. Tuttavia, allo stato attuale nel mondo accademico prevale il convincimento di trovarsi di fronte un documento originale non solo nel materiale ma anche nel contenuto letterario, linguistico e grafico.

<sup>2125</sup> Lo scrivente è in possesso del testo della collega perché era stato incaricato dai colleghi del corso a raccogliere i lavori finali in un CD-ROM da consegnare alla docente.

<sup>2126</sup> V. BARTOLETTI, s.v. *Papiro*, in *EAA* V, 1963, p. 945; WEITZMANN 1970, p. 57, fig. 44.

<sup>2127</sup> SETTIS 2006, pp. 52 s.

comprenderne in modo più immediato e con funzione esemplificativa il contenuto a un utente interessato alla materia<sup>2128</sup>. Così, l'illustrazione è parte integrante e necessaria per il testo.

Allora, in tal senso si può credere che l'apparato figurato dell'opera fosse ideato dall'autore in persona e realizzato dallo scrivano o dai suoi allievi che, tra le colonne dello studio che dovevano copiare, eseguivano i disegni a mano libera o con l'aiuto di appositi strumenti<sup>2129</sup>.

Diverso è lo scopo dell'illustrazione di un'opera letteraria: ha il compito di intermezzo decorativo e di svago dalla lettura offrendo una raffigurazione vivace del racconto a chi leggeva<sup>2130</sup>.

In generale, agli inizi della storia del testo figurato esistono due generi di immagini: quelle di carattere narrativo ma che riproducono rappresentazioni egizie, seppure corredino testi greci o latini (I-II sec. d.C.) come il papiro di Ossirinco 2331 con schizzi delle fatiche di Ercole; o quelle dall'aspetto più sbrigativo ed essenziale oppure dotati di colore, per esempio quelli per testi omerici o della «Commedia Nuova»<sup>2131</sup>.

A quest'ultimo gruppo di documenti appartengono anche il *Vergilius Vaticanus* (cod. 3225) e il *Vergilius Romanus* (cod. 3867) apparsi in Italia nel IV-VI sec. d.C.

Tuttavia, prima di vedere alcuni aspetti peculiari dei due codici vaticani che possono interessarci di più dal punto di vista formale ed iconografico alla luce delle proposte avanzate per il pavimento musivo di Low Ham, si ricordi attraverso la sintesi di S. Settis i distinti caratteri che definiscono l'illustrazione su rotolo di papiro e nel manoscritto di pergamena<sup>2132</sup>.

Nel caso del rotolo le immagini sono subordinate al testo, articolato su colonne parallele e inizialmente uguali tra di loro per numero di righe e larghezza, e mostrano figure eseguite velocemente e libere prive di cornice e sfondo. Il loro ruolo era aiutare l'individuazione di un passo o di richiamo memonico oppure di abbreviazione rendendo la consultazione del testo più vivace.

Al contrario, le raffigurazioni del codice su pergamena sono allineate a una porzione della colonna, possono essere anche autonome arrivando a occupare anche l'intera pagina a disposizione e sono concluse da una linea sobria che, separando dal testo, funge da cornice, come nella pittura di

---

<sup>2128</sup> CAVALLO 1989, p. 717; SOLDATI 2006, p. 143.

<sup>2129</sup> SOLDATI 2006, pp. 132 s. e 135 con ampia esemplificazione di testi illustrati. Inoltre, si ricordi l'importante testimonianza di Plinio il Vecchio che riferisce che Crateva, Dionisio e Metrodoro realizzavano immagini a colori di piante cui associavano le proprietà. PLIN., *N. H.* 24, 8. In questo senso allora prende corpo l'idea di N. Horsfall secondo cui i corredi figurati nascono sotto il controllo dell'autore del testo. N. HORSFALL, *The origins of the illustrated book*, in *Aegyptus* LXIII, 1983, p. 204.

<sup>2130</sup> CAVALLO 1989, p. 717; SOLDATI 2006, p. 133.

<sup>2131</sup> SETTIS 2006, p. 54.

<sup>2132</sup> *IBIDEM*, pp. 54 s.

cavalletto o a fresco. La loro funzione era quella di integrare il testo e metterlo in scena stimolando a livello emotivo il fruitore.

Per la conoscenza dei due codici miniati sono stati presi in esame gli scritti di D. H. Wright per la loro completezza e recenziarietà.

Nel *Vergilius Vaticanus*, costituito da settantacinque fogli, si ammirano cinquanta raffigurazioni a corredo delle tre opere di Virgilio: quarantuno a decorazione dell'*Eneide*, nove tra le *Bucoliche* e le *Georgiche*<sup>2133</sup>. Queste immagini, posizionate su una superficie pari a due terzi o talvolta anche sull'intera pagina, sono attribuibili all'opera di tre artisti che realizzarono scene a colori sul *recto* o sul *verso* del *folium* a loro disposizione<sup>2134</sup>.

In particolare, D. H. Wright osserva che l'inizio del VII libro dell'*Eneide* sembra mostrare quello che corrisponderebbe all'organizzazione di un rotolo: sul primo *recto* si vede un medaglione forse con il ritratto di Virgilio, mentre sul *verso* quattro linee di testo seguono all'immagine realizzata e di seguito, nell'altro *recto* successivo, altre cinque linee assieme a una miniatura<sup>2135</sup>.

In pratica, per lo studioso inglese, la sequenza serrata data da un breve testo e dall'immagine corrispondente richiama un rotolo foltamente illustrato ma secondo una modalità bene distinta. Infatti, nel nostro caso, a differenza dei papiri illustrati, le scene sono racchiuse entro una cornice<sup>2136</sup>.

Stando così le cose, Wright sostiene che, di fronte a un testo con numerose raffigurazioni o più scritti con immagini, il copista aveva compiuto una selezione di queste per la sua opera. Per l'appunto si osservano brani del poema degni di illustrazioni che ne risultano però sorprendentemente privi<sup>2137</sup>.

Invece, tempo prima, J. De Wit e poi A. Geyer avevano ipotizzato che le illustrazioni del *codex* fossero state concepite indipendenti in origine. Il manoscritto abbozzava allora una composizione eterogenea di immagini, soprattutto dell'*Eneide*, con schemi figurati contemporanei ma allo stesso tempo con tipi iconografici tradizionali<sup>2138</sup>.

---

<sup>2133</sup> GEYER 1989, pp. 19 s.; WRIGHT 1993, p. 1.

<sup>2134</sup> *IBIDEM*, pp. 79 e 82 ss.

<sup>2135</sup> *IBIDEM*, pp. 79 s.

<sup>2136</sup> *IBIDEM*, p. 80. Questa ipotesi risale già ai primi studi di K. Weitzamm che aveva immaginato il trasferimento letterario e illustrato dal prototipo al nostro documento al momento del passaggio dal rotolo di papiro al *codex*. Questo modello sarebbe da datarsi secondo Wright al II sec. d.C. GEYER 1988, pp. 25 ss.

<sup>2137</sup> WRIGHT 1993, p. 80.

<sup>2138</sup> Si veda GEYER 1988, pp. 27 s. e 220 ss.

Su questa posizione si attesta M. Croisille che presume addirittura l'uso di testi con immagini del poema nazionale romano già nel I sec. d.C. come precoci modelli per l'arte<sup>2139</sup>.

Infatti, secondo lo studioso francese ne sarebbe prova la *pictura* delle nozze di Enea e Didone nel cod. 3867 *Romanus Vaticanus* (fig. 307) che echeggia quella riprodotta negli affreschi pompeiani.

I due eroi sono raffigurati seduti entro uno spazio delimitato rispetto all'esterno. Tengono un braccio sulla spalla dell'altro, mentre Didone allunga la mano destra verso il viso di Enea che la guarda. Ai loro lati sono le lance e gli scudi e all'esterno i cavalli ma soprattutto altre due figure: una in abiti frigi e con lancia e scudo è seduta sulla sommità della spelonca, l'altra, avvolta in un mantello, su una roccia mentre si ripara dalla pioggia con lo scudo sollevato sul capo.

In ogni modo, l'artefice delle miniature del *Vergilius Vaticanus* va identificato secondo Wright in tre illustratori. In particolare due sono gli autori delle scene della saga di Enea<sup>2140</sup>.

Difatti, in questo caso si riconosce l'opera di un artista che sembra aver eseguito sedici immagini nel primo terzo del poema con modi talvolta veloci, con una pennellata decisa e poca accuratezza<sup>2141</sup>; un altro è invece l'artefice di venticinque illustrazioni nei restanti libri, capace talvolta di interessanti trovate artistiche, come il tentativo di realizzare il senso tridimensionale dei luoghi o dare espressività ai soggetti ritratti anche attraverso le loro pose<sup>2142</sup>.

Al contrario, secondo Wright, le illustrazioni del *Vergilius Romanus* (V-VI sec.) sembrano opera di un solo artista. In generale, il manoscritto, anch'esso composto dai tre testi virgiliani, presenta due raffigurazioni all'inizio di ogni loro libri su grandi fogli di pergamena, che soltanto nel caso delle *Ecloghe* sono posizionate nella parte alta o bassa della pagina<sup>2143</sup>.

---

<sup>2139</sup> CROISILLE 1994 b, p. 146.

<sup>2140</sup> WRIGHT 1993, p. 82. La loro opera s'inquadrerebbe tra il IV e il V sec., come dimorerebbe il confronto con il grande mosaico della Basilica di S. Maria Maggiore a Roma (432-440) e alcuni distici in avorio a soggetto cristiano (ca. 400), conservati a Milano e München, caratterizzati da analoghe soluzioni tecniche per la definizione delle scene (organizzazioni interna su più piani e delimitazione del campo), delle figure (espressività e abbigliamento) e dello sfondo (paesaggio naturalistico o architettonico). *IBIDEM*, pp. 84 ss.

<sup>2141</sup> Tra le altre sue scene: Enea e Acate che scoprono Cartagine o la morte di Laocoonte con le successive immagini della caduta di Troia. La sua opera termina essenzialmente in corrispondenza con il IV libro. *IBIDEM*, pp. 20 ss. e 83.

<sup>2142</sup> Tra le sue scene: il pianto di Didone o il viaggio di Enea negli Inferi nel IV libro. *IBIDEM*, pp. 16 s.; 42 ss. e 83.

<sup>2143</sup> WRIGHT 2002, p. 13. Per questi motivi le illustrazioni di *Vergilius Romanus* trovano i migliori confronti nei dittici consolari in avorio (fine V sec.), nella miniature di dedica a Giulia Anicia del *codex Dioscorides* di Vienna (512), nei mosaici ravennati della cappella dell'Arcivescovo (494-516) o del



In generale, i disegni manifesterebbero però una maldestra copiatura di un modello più antico.

Infatti, nell'analisi della prima illustrazione delle *Ecloghe* Wright scorge l'uso irregolare della linea di contorno, che sembra tracciata piuttosto pesantemente. Così ipotizza il lavoro impacciato di un disegnatore non avvezzo a un simile supporto ma semmai a pareti o grandi pannelli<sup>2144</sup>.

Lo stesso emergerebbe dall'esame delle *Georgiche* che però rivelano, oltre che la generale improvvisazione del copista, anche il progressivo adattamento di questi al compito cui era stato chiamato<sup>2145</sup>.

Tra l'altro, a differenze di quelle dell'*Eneide*, queste scene non illustrano i versi delle loro opere che corredano. Nel poema sono tutte di carattere narrativo e particolarmente elaborate così da suggerire l'ipotesi che l'artista non possa esserne stato il creatore, ma abbia usufruito piuttosto di un precedente modello iconografico<sup>2146</sup>.

Nel loro complesso le immagini sono caratterizzate da una scarsa o del tutto assente comprensione dell'anatomia umana, giacché le figure sono prive di plasticità, dalla conoscenza della spazialità e dalla confusa resa dei panneggi.

In pratica, al tempo del tramonto di Roma, un facoltoso cittadino non cristiano esprimeva la sua dedizione l'antica tradizione latina con la commissione del manoscritto illustrato delle opere canoniche di Virgilio a una bottega presso cui lavorava un pittore impreparato a stendere i disegni su fogli pergamenei di grande formato<sup>2147</sup>.

In riferimento alle raffigurazioni dell'*Eneide*, questi ha eseguito le immagini all'inizio dei loro rispettivi libri con correttezza e rispetto della successione delle immagini offertagli dal suo modello, probabilmente un set di rotoli figurati eseguiti secondo il «*papyrus style*» definito da K. Weitzmann<sup>2148</sup>.

Tuttavia, si segnalano tre illustrazioni, il sacrificio in onore di Anchise (fig. 308), la doppia immagine del concilio degli dei e di Enea contro Turno (fig. 310) che sembrano mostrare a Wright l'utilizzo di un altro supporto figurato.

---

battistero degli Ariani (inizi VI sec.) ma anche quelli romani della chiesa dei Ss. Cosma e Damiano, (526-530). WRIGHT 1992, p. 11; WRIGHT 2002, pp. 54 ss.

<sup>2144</sup> WRIGHT 1992, p. 10.

<sup>2145</sup> *IBIDEM*, p. 10.

<sup>2146</sup> *IBIDEM*, p. 10.

<sup>2147</sup> *IBIDEM*, pp. 11 s.

<sup>2148</sup> *IBIDEM*, p. 122; WRIGHT 2002, p. 50.

Infatti, nelle prime due emerge il tentativo di una resa più espressiva e vivace delle immagini, mentre l'ultima rivela un guasto del prototipo. Infine, la doppia illustrazione con concilio degli dei sarebbe il frutto dello sdoppiamento di una sola sul frontespizio del suo libro<sup>2149</sup>.

In generale, dal punto stilistico-formale il modello delle illustrazioni dell'*Eneide* sembra differente da quello delle *Bucoliche* e delle *Georgiche*. Lo provano la cornice che delimita le scene, lo sfondo dipinto e l'inclusione di scene sviluppate in origine in senso orizzontale entro i campi quadrati.

Così lo studioso inglese conclude che il *codex 3867* rispecchia una forma più classica del *Vergilius Vaticanus*. Infatti, secondo un metodo illustrativo più attento e ponderato il disegnatore ha estrapolato le scene scelte dal tessuto narrativo e il loro inserimento a capo di ogni libro del poema<sup>2150</sup>.

Infine, Wright nota che i due *codices* non presentano immagini corrispondenti. Tuttavia, la scena di Ascanio che colpisce con una freccia il cervo di Tirro<sup>2151</sup>, il capo dei pastori di Latino, ritrova un riferimento nel *recto* del *folio 66* del *Vergilius Vaticanus* (fig. 309).

Infatti, in quest'ultimo si riportano i versi senza la scena, compresa forse tra le illustrazioni del brano precedente, l'allevamento dell'animale presso la famiglia di Tirro<sup>2152</sup> (*recto* del *folio 66* perduto), e da quello successivo, il cervo ferito che torna a Silvia, la figlia del pastore<sup>2153</sup> (*verso* del *folio 66*).

Secondo Wright è improbabile che il modello del *Vergilius Vaticanus* includesse la scena del ferimento del cervo a causa del limitato intervallo di sole dodici e otto righe. Per questo motivo si deduce l'esistenza di due differenti cicli di «*Aeneid illustrations*» alla fine dell'Impero<sup>2154</sup>.

Preso coscienza degli argomenti generali dell'illustrazione libraria e delle caratteristiche essenziali delle illustrazioni dei due manoscritti del poema virgiliano, si deve tenere a mente che alcuni di questi documenti possono aver costituito, oltre che il mezzo della diffusione della cultura letteraria, anche la base iconografica per i miti conservati nell'arte come sostiene G. Cavallo<sup>2155</sup>.

---

<sup>2149</sup> WRIGHT 1992, pp. 122 ss.

<sup>2150</sup> *IBIDEM*, p. 123.

<sup>2151</sup> VERG., *Aen.* 7, 496-499.

<sup>2152</sup> VERG., *Aen.* 7, 483 o 484 ss.

<sup>2153</sup> VERG., *Aen.* 7, 500-502.

<sup>2154</sup> WRIGHT 1992, pp. 123 s.; WRIGHT 2002, p. 50.

<sup>2155</sup> CAVALLO 1989, p. 718.

In particolare, secondo F. Ghedini, la trasmissione iconografica da un'immagine riprodotta su un testo al supporto artistico può essere comprovato dalle numerose scene di teatro riprodotte soprattutto nell'ambito del mosaico<sup>2156</sup>.

Infatti, spesso simili riproduzioni figurate di spettacoli sono provviste dei nomi dei protagonisti, che possono indossare anche maschere teatrali e muoversi scambiandosi vere e proprie battute come sul palcoscenico<sup>2157</sup>.

Tuttavia questo non è il nostro caso. Infatti, oltre che rifarsi al genere letterario epico, nei nostri pannelli inglesi non si leggono iscrizioni verosimilmente perché s'intendeva evocare i brani dell'*Eneide* nella loro essenzialità e soprattutto attraverso la popolarità del soggetto mitologico che non necessitava di un simile corredo.

Per di più a tal proposito può aver contribuito la funzione sociale rappresentata dalle scene virgiliane per il committente, vale a dire la sottesa esibizione di cultura classica.

Eppure, oltre che al problema del supporto iconografico che fece da mediatore per la relazione del mosaico, come visto in precedenza, è stata vagheggiata da J. M. Toynbee la presenza di mosaicisti itineranti nella *Britannia* meridionale. Questi, originari del Nord Africa, portarono con sé non solo le loro competenze tecniche ma anche gli strumenti del loro mestiere (i *copy books*).

La studiosa inglese fonda essenzialmente la sua ipotesi sull'identità della figura di Venere con la ninfa posta nell'angolo destro di un pavimento musivo di Nabeul (310-340 d.C., Tunisia, fig. 311) con Pegaso che fa zampillare la fonte *Hippocrene*<sup>2158</sup>.

Infatti, entrambe sono poste frontalmente rispetto all'osservatore mentre alzano le mani reggendo due angoli del velo che si stanno sistemando sulle spalle.

Comunque, al di là dell'effettiva corrispondenza iconografica<sup>2159</sup>, tale possibilità è considerata da K. M. D. Dunbabin e J. Lancha poco convincente a causa dell'assenza di prove circoscritte di maggiore valore<sup>2160</sup>.

---

<sup>2156</sup> Famoso esempio è offerto dai due mosaici della «Villa di Cicerone» a Pompei evocanti due commedie di Menandro e replicati distintamente in un successivo affresco di Stabiae e in due mosaici di Mitilene e di Zeugma. SETTIS 2006, pp. 33-34. Inoltre, in tre mosaici spagnoli di altrettanti absidi di un vano appartenente a una villa di *Puente Genil* (Cordoba) mostrano la lotta tra pigmei e gru corredata da battute che, secondo J. Lancha, dipendono forse dal mimo romano, come proverebbe l'aspetto caricaturale di una figura femminile e il carattere del dialogo. Una siffatta rappresentazione ha un solo confronto ad *Amphissa* sia per quanto riguarda la scena che la presenza delle scritte comiche. Secondo Lancha l'esemplare spagnolo dovette avere come modello l'immagine riprodotta su un *volumen* o in un *codex* illustrato. LANCHA 1997, n° 102, pp. 206 ss. e 343 s. e 312 s., tavv. XCIV-XCVI.

<sup>2157</sup> GHEDINI 1997, p. 827.

<sup>2158</sup> TOYNBEE 1962, p. 205. L'ipotesi è ripresa in BARRETT 1978, p. 309.

In generale, per una compressione più corretta della creazione del mosaico di Low Ham si deve dedicare forse maggiore attenzione a ogni singola figura e ogni singola scena. Dopodiché si può provare a confrontare queste immagini con le altre al fine di saggiare la consistenza dell'ipotesi del manoscritto illustrato come fonte iconografica.

Com'è stato già affermato, l'unicità del pavimento non risiede soltanto nella composizione di ben quattro episodi dell'amore di Enea e Didone ma anche nella sua provenienza.

Infatti, assieme al mosaico di Frampton che mostrerebbe l'eroe troiano cogliere il ramo d'oro per il viaggio negli Inferi, non esistono al momento altri mosaici nelle province occidentali che lo ritraggano nella sua peregrinazione verso l'Italia.

Eppure, nell'ambito privato, fanno eccezione i gruppi funerari della fuga di Enea, Anchise e Ascanio con i *sacra* da Troia, diffusi lungo il *limes* reno-danubiano (II-IV sec.), ai quali si è aggiunto di recente l'affresco di Strasbourg della fine del I sec. d.C. In più, come si ricorderà, sono conosciuti i mosaici raffiguranti la caccia di Enea e Didone (II-IV) nell'area greco-orientale dell'Impero.

Allora, si deve constatare al momento che l'eroe era conosciuto in ambito provinciale per lo più sotto le sue fattezze di guerriero che lascia il campo di battaglia, per volere degli dei verso i quali nutre sentimenti profondi di venerazione, e salva la sua famiglia e i Penati per andare incontro al suo destino di progenitore dei Romani.

Forse per questo motivo non ci si deve stupire che l'immagine di Enea nel mosaico di Low Ham è conforme a quelle iconografie tanto popolari che, come si è visto in precedenza, hanno attraversato il tempo e lo spazio grazie alla loro riproposizione costante su svariati *media*. La figura di Enea è resa in modo pressoché identica: con barba e munita di elmo, corazza, spada e lancia e stivali.

Senza questi attributi appare soltanto nel pannello rettangolare di Low Ham in cui cavalca tra Didone e il figlio. Infatti, indossa un berretto frigio, un mantello e stivali ricordando in parte l'amante ritratto nella grotta degli affreschi pompeiani.

Anche Ascanio, che accompagna il padre e cui spetta un ruolo di primo piano nel compimento del destino della sua stirpe, appare pressoché identico nel suo aspetto a quello riprodotto

---

<sup>2159</sup> J. Lancha osserva che la ninfa è stata modellata sul tipo iconografico di Venere. LANCHA 1997, pp. 37 s., n° 4, tav. II.

<sup>2160</sup> DUNBABIN 1978, pp. 218 s.; LANCHA 1997, p. 285. Dagli altri studiosi non è presa in considerazione. Ciò nonostante non deve stupire una simile eventualità. Infatti, fin dalla Grecia arcaica i viaggi di artisti e artigiani possono aver contribuito alla diffusione di iconografie e alla loro conseguente identità formale: mosaici con il nome del loro creatore, epigrafi e atti legislativi ce ne conservano memoria. GHEDINI 1997, pp. 828 s.

nell'ambito funerario nell'iconografia della fuga, nel sarcofago di Grottarossa o delle nozze di Enea con Lavinia.

Invece, Didone a Low Ham non è confrontabile con le altre sue immagini ad eccezione della figura femminile che siede accanto ad Enea nella grotta nei quadri pompeiani. In tutti e tre i pannelli nei quali è stata ritratta mostra le sue forme coperte appena da un mantello, o tutt'al più da vesti così leggere che fanno intravedere il suo corpo all'osservatore.

Infatti, nel secondo riquadro Didone non ha nulla della figura regale che accoglie i Troiani vista in altre due scene pompeiane interpretabili come il suo primo incontro con Enea. Non è caratterizzata dalle fattezze e dagli attributi della dea Diana nella terza raffigurazione «di caccia», ma appare come una generica cavallerizza con indosso soltanto un mantello che le si attorciglia intorno al corpo.

Invece, nelle sue nozze con l'eroe, così desnuda sebbene con posture, attributi e aspetto generale del tutto differenti, si riallaccia all'amante visibile negli affreschi pompeiani di questo brano virgiliano.

In pratica, nella realizzazione della figura di Didone sembra che si sia insistito sul generale ruolo di *partner* di Enea sotto l'influsso erotico di Venere attraverso l'esibita o l'allusa nudità del suo corpo.

Infatti, la nudità sembra inserirla con l'immagine nuda della dea rappresentata sia nel pannello centrale, impegnata nella sua toilette sia al centro del secondo riquadro, intenta a condurre con una mano sulla spalla Ascanio-Cupido verso la donna.

Infine, si osservi un particolare che sembra sfuggire o non essere presa in debita considerazione negli studi sul mosaico citati in precedenza. Si descrive solitamente che Acate appare nel primo riquadro mentre ritira il *collier* per Didone presso le navi romane.

Eppure, si deve evidenziare due dati di carattere stilistico e compositivo relativi alla sua figura. Innanzitutto, è di dimensioni maggiori rispetto al compagno che gli porge il dono occupando per intero lo spazio residuo del pannello. In secondo luogo, la sua nota posizione innaturale – come steso mentre si allunga con le braccia verso il compagno sulla poppa della nave più prossima alla costa – lo fa apparire in realtà secondo una sistemazione non solo eccentrica e illogica, che non ha nulla a che fare con la scena dell'arrivo dei Troiani in Africa, ma soprattutto rispettosa della lettura d'insieme della sua missione un relazione con il successivo riquadro con la presentazione di Ascanio-Cupido a Didone.

Inoltre, questo particolare fa emergere, che all'interno del pannello oblungo sia stata inserita a forza, per necessità o desideri narrativi, un'ulteriore scena che non aveva a che fare in modo stringente con l'arrivo dei Troiani in Libia. Infatti, in base alla disposizione delle navi sembra che si sia suddiviso il complessivo campo figurato con i tre velieri e Acate in due settori. Il primo da

sinistra verso il centro comprende le due navi con Enea, Ascanio e forse il Palladio, mentre il secondo dal centro verso destra, la terza imbarcazione e Acate.

Tuttavia, tale organizzazione interna sembra ripetersi anche nell'altro riquadro opposto. Sebbene appaia omogeneo grazie al soggetto rappresentato – la corsa su cavalli degli eroi a caccia – non si può non evidenziare il rapporto privilegiato di Enea e Didone stabilito dal loro sguardo, cui si aggiunge la posizione su un piano differente e leggermente distanziata del cavallo di Ascanio.

Allora, sembra che anche qui si compongano due sotto-scene: da sinistra i due amanti cavalcano sullo stesso piano e l'uno davanti all'altro verso il centro scambiandosi lo sguardo, mentre Ascanio corre via a destra.

A chiosa di quest'ultima osservazione si deve aggiungere che i due pannelli rettangolari non offrono nessun puntuale riferimento al testo virgiliano, a differenza degli altri episodi raffigurati che evocano i versi dell'*Eneide* nonostante qualche particolarità figurata.

Innanzitutto, in riferimento a quello di destra, Virgilio racconta nel I libro che i Troiani arrivarono in Africa per caso. È soltanto a causa di una tempesta scatenata da Eolo che, sotto istigazione di Giunone desiderosa di impedire l'impresa di Enea, aveva sconvolto la loro flotta a largo della Sicilia fino all'intervento di Nettuno che ripacificò il mare. Così, grazie all'aiuto divino dopo quei tormenti sette navi riescono a riparare nei lidi della Sirte.

Invece, a riguardo del pannello di sinistra, nel libro IV non si trova alcuna descrizione della cavalcata dei due amanti ma la si può soltanto dedurre dalla condotta di Ascanio.

Per l'appunto, dopo il loro arrivo sui monti impervi e selvaggi, il giovane principe troiano gioiva della possibilità di valicare le valli in groppa del suo destriero e mirava il desiderio che apparisse, tra tanti animali mansueti, anche un cinghiale o un fulvo leone. Subito dopo si sentono di già i primi rimbombi nel cielo che preannunciano il temporale che costringerà Enea e Didone a isolarsi dalla comitiva e a trovare rifugio in una spelunca dove si celebreranno le loro nozze<sup>2161</sup>.

Da queste osservazioni di carattere iconografico, compositivo e contenutistico si può concludere che i pannelli del mosaico di Low Ham sono in ogni loro aspetto un *unicum*. Nessun'altra immagine antica mostra l'arrivo dei Troiani a Cartagine, Acate che prende in consegna uno dei doni di Enea per Didone, la presentazione di Ascanio-Cupido da parte di Venere a Didone sotto lo sguardo di Enea, la corsa su cavalli di Enea e Didone mentre Ascanio li precede felice, le nozze dei due eroi al di fuori della grotta dell'Atlante.

In pratica, bisogna avere conoscenza del testo dell'*Eneide* per comprendere le immagini offerte dal pavimento inglese. Tuttavia, sembra che i mosaicisti non abbiano tenuto conto né del poema stesso né della tradizione iconografica delle singole scene.

---

<sup>2161</sup> VERG., *Aen.* 4, 151 ss.

Queste due eventuali circostanze sono confermate soprattutto dall'isolamento iconografico di ognuna di loro. Infatti, nessuna immagine rimanda neanche in parte agli unici documenti figurati analoghi che possiamo citare a confronto: gli affreschi pompeiani o ai quadri musivi con la caccia (e le iscrizioni dei nomi dei due eroi) del II-IV sec. nell'area orientale dell'Impero.

Fa eccezione il rilievo del sarcofago di Grottarossa che rappresenta nel primo segmento del lato frontale Enea e Ascanio in modo simile al mosaico inglese. Il figlio di Venere somiglia a un condottiero romano, mentre il giovane principe troiano indossa i suoi consueti abiti frigi.

Considerate le caratteristiche esclusive del mosaico di Low Ham nel loro complesso sembra allora che non sia necessario postulare l'uso di un manoscritto dell'*Eneide* simile ai codici vaticani.

Infatti, sembrano sussistere diversi argomenti per l'ipotesi dell'utilizzo di un papiro con illustrazioni in sequenza del poema come supporto iconografico. L'eccezionalità delle scene e della loro composizione con la resa delle figure, l'utilizzo di iconografie (Enea come un soldato romano) o di contenuti iconografici (la nudità di Didone) per la definizione di queste stesse, in perfetta sintonia con «l'arte maggiore» dei tempi passati l'assenza di elementi paesaggistici, la continuità e la stretta vicinanza narrativa delle raffigurazioni.

Dunque, le nostre immagini inglesi sembrano corrispondere più all'esigenza di evidenziare dei brani della leggenda (la navigazione dei Troiani verso l'Africa, Acate e i doni per Didone, il ruolo di Venere nell'amore di Didone per Enea, la corsa su cavalli per la caccia, le nozze dei due eroi) che descrivere e rappresentare quegli avvenimenti nella loro peculiarità letteraria e anche artistica.

#### *La storia di Enea e Didone: invito all'otium e all'amore nel segno della paideia*

Secondo D. Stephanou, seppure fosse stato rappresentato in un vano singolare come il *frigidarium*, l'amore di Enea e di Didone scandito nelle suoi episodi cruciali (dall'arrivo in Libia, passando alla complicità di Venere e Cupido fino al coronamento supremo dopo la caccia) intendeva raccomandare, nelle intenzioni del committente, l'*otium* e l'eros godibili da lui stesso dai suoi ospiti nelle terme domestiche o negli spazi al chiuso o all'aperto della villa di campagna<sup>2162</sup>.

In pratica, nel *frigidarium* delle terme della villa di Low Ham si realizza visivamente attraverso le immagini del mito di Enea e Didone quelle occupazioni necessarie per un lieto vivere consigliate da una *tabula lusoria: venari, lavari, ludere, ridere occest vivere*<sup>2163</sup>.

In fondo, il tema dei «libri cartaginesi» del poema virgiliano, l'interruzione della missione divina in favore di un periodo di distensione dell'eroe e dell'amore per una donna, è adeguato all'atmosfera rilassata delle terme, approntate, oltre che per la cura dell'igiene personale, anche per il relax, lo svago e l'associazione umana.

---

<sup>2162</sup> STEPHANOU 2006, p. 30.

<sup>2163</sup> CIL 8, 17938.

E si ricordi, come visto in precedenza per i mosaici con la scena di caccia dei due eroi, in questo mondo di valori sociali privati è inclusa anche l'attività venatoria, lo sport più praticato nell'età dell'Impero<sup>2164</sup>. Inoltre, come J. Lancha afferma, mirando le scene e pensando alla loro ambientazione gli ospiti del *frigidarium* poteva vagheggiare i viaggi verso l'Occidente e il gusto per i luoghi esotici rappresentati da Cartagine<sup>2165</sup>.

Infine, questo agognato stile di vita esclusivo era inscenato in un complesso residenziale articolato intorno a più edifici che rivela la moda, sempre più diffusa presso *élites* provinciali, di rendere la propria prestigiosa dimora indipendente dalla città attraverso l'aggiunta di servizi e la specializzazione dei suoi vani. E a questo processo di autonomia e di isolamento partecipano anche l'installazione di strutture termali che consentono di rimarcare lo *status* sociale dei proprietari<sup>2166</sup>.

A questo compito non è estranea di sicuro anche la decorazione degli spazi abitativi che serviva ai proprietari a dimostrare il possesso di un'istruzione letteraria e mitologica, la *paideia*. Secondo S. Scott<sup>2167</sup> l'educazione ebbe un ruolo crescente nella definizione dello *status* sociale così da rappresentare uno strumento necessario per la comprensione della diffusione mosaici a soggetto mitologico. Grazie a quell'educazione elitaria, i ricchi cittadini dell'Impero idealizzavano la loro appartenenza a un'unica classe sociale nonostante la loro frammentazione nelle province<sup>2168</sup>.

Per questi motivi, come i mosaici della caccia di Enea e Didone analizzati in precedenza, il ciclo musivo di Low Ham s'inserisce a buon diritto tra quelle citazioni letterarie che i ricchi e colti committenti usano per esaltare sé stessi agli occhi dei loro ospiti. Ancora una volta l'appartenenza all'*upper class* dell'Impero, la *romanitas*, la cultura, ma anche la ricreazione del corpo e dello spirito sono stati mediati attraverso la raffigurazione del mito di Enea in Africa.

---

<sup>2164</sup> Si veda MIELSCH 1990, pp. 90 e 120-125, comprendenti anche la giornata tipo di un proprietario di villa esemplificata sul racconto di Plinio il Giovane. Si aggiunga anche la notizia che anche le donne praticavano la caccia. JUV., *Sat.* 1, 22.

<sup>2165</sup> LANCHA 1997, p. 328.

<sup>2166</sup> SCOTT 1997, p. 54.

<sup>2167</sup> *IBIDEM*, pp. 53 ss.

<sup>2168</sup> *IBIDEM*, pp. 58 s.



## CAPITOLO IV. ENEA E I TROIANI IN ITALIA

### ENEA E LA PROFEZIA DEL SUO DESTINO ?

#### DOCUMENTI

#### AMBITO DOMESTICO

#### *Pittura*

#### L'affresco della Casa della grata metallica a Pompei (1 2, 28)



(DE VOS 1990 a, p. 63, fig. 12)

Napoli. Museo Nazionale Archeologico, inv. 111.476.

Da Pompei 1 2, 28, Casa della grata metallica: al centro della parete ovest del *triclinium* (i).

H. 1,18 m; largh. 0,75 m.

Quasi completamente evanido. Al momento della scoperta mostrava danni nell'angolo superiore e nel lato destro. Una profonda frattura attraversa la parte centrale del quadro. Il bordo inferiore era irregolare.

La scena sembra svolgersi all'ingresso del *temenos* di un santuario di Apollo a colonne ioniche delimitato da un epistilio. Lo sfondo è attraversato in diagonale da un lungo drappo che scende dall'angolo superiore destro, dove un tripode è collocato su un basso muro, per arrivare fino a metà del lato opposto, dove si vede il muro dell'edificio. La colonna centrale è decorata con una tenia, un tirso e un *pedum*.

Al centro di una bassa scalinata di cinque gradini per l'accesso è stante la sacerdotessa del tempio. La donna, in posizione frontale e con le braccia aperte, ha una corona di alloro sul capo e veste un chitone verde e manicato sotto di un altro bianco trasparente e cinto. Inoltre, su di questi

porta un *himation* che le discende dalla spalla sinistra e le passa sul ventre ricadendo sul gomito sinistro. Ai piedi calza scarpe gialle.

Indica con la mano destra un'*hydria* posta su un tavolo, cosparso di rami di alloro, mentre apre la sinistra mostrando la palma come in un gesto di enunciazione.

A destra, ai piedi dell'accesso dell'edificio, si trova una figura maschile. È stante e di profilo sinistro con il piede destro poggiato sul primo gradino del basso podio. Questi veste una clamide rossa e tiene il parazonio al suo fianco. Si regge con entrambe le mani a un'asta.

A sinistra, sempre ai piedi della bassa scalinata, su un basso sgabello con poggiapiedi un uomo barbato siede di tre quarti rivolto verso destra e con il capo chino. Indossa anch'egli un chitone verde manicato con un altro viola con un'orlatura verde. Inoltre, porta un berretto verde da cui scende un velo dello stesso colore, un mantello giallo e scarpe rosse. Regge con la mano sinistra uno scettro, che avvicina al capo, e tiene con la destra un rametto posato sulle cosce.

Alla sua coscia sinistra si appoggia un giovane vestito di tunica arancione e un mantello rosso allacciato al collo. In posizione frontale con il viso di tre quarti rivolto verso destra, sembra sollevare lo sguardo in alto. Non è chiaro se tenga un qualche oggetto nelle mani.

Davanti a loro, al fianco della scalinata, sono appoggiati un elmo e uno scudo tondo

Prima metà del I sec. d.C. III stile pompeiano.

SIMON 2009 a, p. 36, n° add. 14; SIMON 2009 c, p. 306; HODSKE 2007, p. 213, n° 9, tav. 111, fig. 1; STROCKA 2006, pp. 284-285, fig. 13; STROCKA 2005/2006, pp. 101-102, fig. 21; MAZZOLDI 2001, p. 328, n° 17; NEILS 1994, p. 510, n° 16; PAOLETTI 1994, p. 959, n° 28 a; DE VOS 1990 a, pp. 59 e 62-63, fig. 12; SIMON 1988, p. 196; PARISE 1966, p. 255; PICARD, 1950, pp. 63-64, fig. 6; HERRMANN 1904-1931, pp. 245-246, tav. 179; SCHEFOLD 1957, p. 11; AMANDRY 1950, p. 74, n° 21, tav. V, fig. 1; DAVREUX 1942, pp. 119-120, n° 41, fig. 24; ELIA 1932, p. 34, n° 42; REINACH 1922, p. 171, fig. 2; RUESCH 1908, pp. 301-302, n° 1293; ROBERT 1887, pp. 454-456; SOGLIANO 1880, pp. 105-106, n° 560; MAU 1874, p. 251; MAU 1873, p. 242; SOGLIANO 1873, cc. 433-435; FIORELLI 1862 a, p. 220.

## L'affresco della Casa dell'Accademia della musica a Pompei (6 3, 7)



(SAMPAOLO 1993 a, p. 289, fig. 20)

*In situ.*

Da Pompei 6 3, 7. Casa dell'Accademia della Musica: al centro della parete sud del *triclinium* (14).

H. 1,22 m; largh. 1,00 m.

Evanido ma riprodotto in un acquarello di F. Morelli.

All'ingresso del *temenos* di un santuario apollineo un uomo armato di lancia e una donna assisa, cui si stringe un bambino, assistono al vaticinio di una giovane profetessa. In alto si vedono forse due festoni a decorazione di un architrave, mentre a destra, in secondo piano, è un tripode su alto muretto.

La profetessa si erge in posizione frontale sui gradini di accesso del santuario volgendo il suo sguardo verso l'uomo a destra. Ha capelli ricci e bipartiti, sui quali porta una corona d'alloro, e indossa un doppio chitone cinto e forse anche una clamide. Allarga le braccia e indica con la mano destra un'*hydria* collocata su un tavolo alle sue spalle, mentre apre la sinistra in segno di enunciazione.

A destra è invece un uomo stante di tre quarti e il capo di profilo sinistro. Questi poggia il piede destro sul primo dei gradini e tiene con ambo le mani una lancia. Indossa un mantello rosso che gli lascia scoperti il fianco e la gamba sinistra. Guarda in direzione della profetessa.

A sinistra, ai piedi dei gradini, è una figura assisa su un basso sgabello privo di schienale ma con un poggiatesta. Sembra che si tratti di una donna posta di tre quarti e con il capo chino, mentre regge con la mano sinistra uno scettro e tiene posata la destra sulla coscia. Indossa anch'ella due

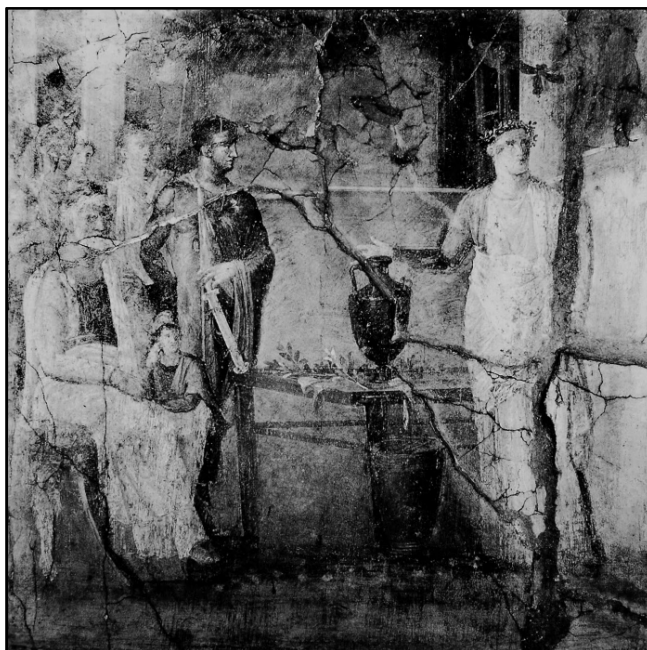
chitoni, uno viola manicato e un altro chiaro, e forse anche un mantello che le lascia scoperto il braccio destro.

Al suo fianco sinistro le si appoggia un giovane che s'intravede da sotto il suo gomito sinistro sollevato per reggere l'asta.

Età tiberiana o tardo tiberiana. Fase II b del III stile pompeiano.

HODSKE 2007, p. 213, n° 197, tav. 111, fig. 2; STROCKA 2006, pp. 285-286, fig. 14; STROCKA 2005/2006, pp. 100 e 102, fig. 20; MAZZOLDI 2001, p. 328, n° 19; NEILS 1994, p. 510, n° 15; PAOLETTI 1994, p. 959, n° 28 c; SAMPAOLO 1993 a, pp. 288-289, fig. 20; LAURENS 1988, p. 474, n° 3; DE ALBENTIIIS 1983, pp. 247-255; SCHEFOLD 1957, p. 96; F. L. BASTET, M. DE VOS, *Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano*, (*Archeologische Studiën van het Nederlands Instituut te Rome*, Deel IV), Roma 1979, p. 85, tav. XLV, fig. 80; DAVREUX 1942, p. 121, n° 43; REINACH 1922, p. 176, fig. 5; HERRMANN 1904-1931, pp. 245-246, fig. 71; RODENWALDT 1909, pp. 130-131; MAU 1873, p. 243; SOGLIANO 1873, c. 435; HELBIG 1868, pp. 310-311, n° 1381.

## L'affresco della Casa dei cinque scheletri a Pompei (6 10, 2)



(SAMPAOLO 1993 c, p. 1040, fig. 18)

Napoli. Museo Archeologico Nazionale, inv. 8999.

Da Pompei 6 10, 2. Casa dei cinque scheletri: originariamente nel *triclinium* (6).

H. 1,13 m; largh. 0,81 m.

Numerose fratture sulla superficie del quadro. In particolare una attraversa dall'altro verso il basso il centro dell'immagine; un'altra taglia orizzontalmente la parte destra fino al centro congiungendosi con la precedente.

All'interno di uno spazio chiuso con un'apertura verso l'esterno in alto al centro un gruppo di sei figure maschili assistono al vaticinio profettato da una giovane sacerdotessa di Apollo.

Al centro è ubicato un tavolo su cui è un'*hydria* di metallo e sono sparsi dei rametti d'alloro e due bende, una azzurra e una rosa. Davanti ad esso si trova un altro recipiente decorato da una banda nelle parti superiore e inferiore.

A sinistra un uomo anziano barbato, visto di tre quarti, siede su un seggio. Indossa un doppio chitone, uno manicato azzurro chiaro e uno verde con decorazioni gialle. Su di essi porta anche un mantello bianco che gli cade dalla spalla sinistra avvolgendogli il braccio. Sul capo calza un copricapo rosato, mentre ai piedi, poggiati su una bassa pedana, un paio di scarpe gialle.

Alla sua coscia sinistra si appoggia con il gomito destro e il braccio sinistro un giovane. Questi è in posizione frontale e volge lo sguardo verso destra. Indossa, sotto un mantello, una doppia tunica, una azzurrina e una rossa con le maniche gialle e i polsini verdi. Infine ha un berretto frigio.

Al loro fianco è un uomo stante di tre quarti con il capo di profilo destro. Veste soltanto un mantello rosso all'esterno e azzurro all'interno che, allacciato sulla spalla destra, gli lascia scoperto

l'intero fianco destro. Tiene la mano destra dietro la schiena, mentre tocca con le dita il pomo della spada inserita nel fodero che, appeso al fianco destro, tocca con la punta lo spigolo del tavolo.

Alle loro spalle s'intravedono altri tre personaggi maschili in piedi. Due di questi ultimi portano un berretto frigio, un mantello e una lancia.

A destra è ritratta la sacerdotessa stante e con il capo rivolto a destra. Porta una corona di alloro sul capo ed è avvolta da una doppia lunga veste, manicata azzurrina e bianca con un mantello bianco. Ai piedi ha un paio di scarpe rosse. Volge lo sguardo verso una piccola statua del dio Apollo, collocata sopra un alto podio ubicato nel margine destro, mentre con la mano destra indica l'*hydria* e regge nella destra dei rametti d'alloro.

In alto, sullo sfondo, accanto a una colonna ornata da tre nastri annodati, uno verde e due gialli, è posto in asse con la testa della giovane profetessa un tripode, un'ulteriore allusione al dio di Delfi.

Età neroniana. III stile pompeiano

HODSKE 2007, p. 213, n° 306, tav. 112, figg. 1-2; STROCKA 2006, pp. 286-290, fig. 16; STROCKA 2005/2006, pp. 101-102, nota 84, fig. 21; MAZZOLDI 2001, p. 328, n° 18; M. DE VOS, *Marsigli Giuseppe. Nn° 72-73*, in *PPM. La documentazione nell'opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX*, 1995, pp. 192-193; NEILS 1994, p. 510, n° 17; CACCAMO CALTABIANO 1994, p. 756, n° 34; PAOLETTI 1994, p. 959, n° 28 b; SAMPAOLO 1993 c, p. 1040, fig. 18; CONTICELLO 1989, p. 38, n° 150; SIMON 1988, p. 196; SCHEFOLD 1957, p. 123; PICARD, 1950, pp. 64-65, fig. 8; AMANDRY 1950, p. 74, n° 24; DAVREUX 1942, pp. 122-123, n° 44, fig. 26; HERRMANN 1904-1931, pp. 247-248, tav. 180; REINACH 1922, p. 171, fig. 3; RODENWALDT 1909, p. 130; RUESCH 1908, p. 293, n° 1273; SOGLIANO 1873, c. 434; HELBIG 1868, pp. 319-320, n° 1391 b; ROCHETTE 1858, pp. 289-293; PANOFKA 1848, cc. 241-244; DE LAGLANDIERE 1829, p. 25.

## L'affresco della Casa 9 7, 16 a Pompei



(SAMPAOLO 1999 b, p. 803, fig. 32)

*In situ.*

Da Pompei 9 7, 16: parete sud del cubicolo (c).

L'affresco è perduto ma documentato nella sua parte destra da un disegno di G. Discanno.

Nell'unica porzione dell'affresco conosciuta si osserva una figura maschile stante di profilo sinistro con il piede destro su di un gradino. Ha le braccia protese in avanti per reggersi verosimilmente a una lancia. Indossa un mantello che gli lascia scoperto il fianco e la gamba sinistra.

Età neroniana. III stile pompeiano.

HODSKE 2007, p. 213, n° 760, tav. 111, fig. 4; STROCKA 2006, pp. 285-286, fig. 15; STROCKA 2006, pp. 103-104; SAMPAOLO 1999 b, pp. 802-803, fig. 32; HERRMANN 1904-1931, pp. 245-246, fig. 72; MAU 1883, p. 132.

*Storia degli studi*

Fin da pochi anni dopo la loro scoperta gli affreschi appena presentati sono stati oggetto di numerosi studi che ne hanno evidenziato la sostanziale parentela nel loro schema compositivo e, al contempo, hanno tentato di offrirne un'interpretazione iconografica.

Si è deciso di comprenderli in questo lavoro perché di recente V. M. Strocka<sup>2169</sup> li ha interpretati come l'incontro di Enea, accompagnato dal padre e dal figlio, con la Sibilla di Marpeessos che gli avrebbe predetto il suo futuro prima della partenza per l'Occidente.

In realtà questa ipotesi non è del tutto nuova. Infatti fin dagli esordi si era intravvisto in alcune delle nostre immagini l'eroe troiano che riceveva il vaticinio del suo destino, per cui sarebbe seguita la grandezza di Roma, da diversi preveggenti con i quali aveva avuto colloquio nel suo viaggio verso l'Italia.

Tuttavia a questa possibilità si era contrapposta ben presto un'altra. Appunto, secondo alcuni studiosi i quadri mostrerebbero la profezia di Cassandra sulla caduta di Troia dinanzi alla sua famiglia. Allora in base a questa lettura sono stati considerati nella maggior parte degli studi moderni.

La prima menzione di uno dei quattro affreschi in questione risale a una lettera di E. De Laglandiere<sup>2170</sup> pubblicata negli *Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica* del 1829. L'autore aveva descritto l'affresco della Casa dei cinque scheletri assieme ad altri riconoscendovi nel nostro semplicemente Anchise con Ascanio davanti a un tavolo per i sacrifici<sup>2171</sup>.

Tuttavia, pochi anni dopo, Th. Panofka<sup>2172</sup> l'aveva interpretato per la prima volta come il vaticinio di Cassandra sul destino di Troia davanti al padre Priamo e ai fratelli Ettore e Paride presso il santuario di Apollo<sup>2173</sup>.

---

<sup>2169</sup> *Infra*, p. 539.

<sup>2170</sup> DE LAGLANDIERE 1823, p. 25.

<sup>2171</sup> Sulla falsariga di questa citazione, nel 1838, E. G. Schulz aveva spiegato lo stesso quadro come la predizione di Eleno, la figura stante a destra, a Enea in compagnia di Anchise e di Ascanio secondo il racconto di Virgilio (VERG., *Aen.* 3, 370-462). SCHULZ 1838, p. 183. Interpretazione accolta in HELBIG 1863, pp. 136-137.

<sup>2172</sup> PANOFKA 1842, cc. 241 ss.

<sup>2173</sup> Sebbene in un primo momento avesse accolto l'identificazione di Schulz, D. R. Rochette<sup>2173</sup> si convinse di condividere quest'ultima interpretazione. Inoltre, identifica il bambino che si appoggia a Priamo in Astianatte oppure, considerata l'età del giovane ritratto in relazione con il mito, in Troilo. ROCHETTE 1853, pp. 289 ss.



Al contrario nel 1862 G. Fiorelli<sup>2174</sup>, a commento del quadro proveniente dalla Casa della grata metallica, aveva ripreso l'idea che il quadro sia da riferirsi a un episodio dell'*Eneide* e, credendo anch'egli come E. G. Schulz<sup>2175</sup> che la figura di destra fosse un uomo<sup>2176</sup>, ipotizzò la predizione di Anio, figlio di Apollo e suo sacerdote a Creta, a Enea con Anchise e Ascanio<sup>2177</sup>.

In *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens* W. Helbig interpretava anche l'affresco dell'Accademia di musica in base all'*Eneide*<sup>2178</sup> vedendovi, però, l'incontro di Amore-Ascanio che si stringe a Didone assisa nel suo palazzo cartaginese. Alla scena assistono Enea, a destra, e la sorella della regina cartaginese, Anna, ritratta come una sacerdotessa che si erge su una scala.

Contro quest'ultima ipotesi A. Sogliano si era pronunciato in un articolo del 1873 accogliendo la tesi di Panofka e Rochette a riguardo dell'esemplare della Casa della grata metallica. Si può considerare lo studio di Sogliano come la prima e vera coerente analisi della scena in chiave iconologica. Infatti nel suo studio si osserva la caratterizzazione troiana dei personaggi maschili attraverso gli abiti e si pone l'accento sul comune schema compositivo con gli altri due affreschi pompeiani.

Simile per impostazione è l'analisi del 1887 di C. Robert<sup>2179</sup> sull'affresco della Grata metallica in cui si mostrerebbe la profezia della Sibilla di Marpeossos a Enea, Anchise e Ascanio, riconosciute l'ambientazione e la caratterizzazione troiana della raffigurazione e dei personaggi<sup>2180</sup>.

Così intorno a questi due orientamenti interpretativi il vaticinio di Cassandra a Priamo ed Enea a colloquio con un veggente (Anio, Eleno o la Sibilla di Marpeossos) si alternano in studi e cataloghi sulla pittura pompeiana nel corso del Novecento<sup>2181</sup>.

---

<sup>2174</sup> FIORELLI 1862 a, p. 220.

<sup>2175</sup> *Supra*, nota 2171.

<sup>2176</sup> Difficoltà nel riconoscere il personaggio di destra nel quadro della Casa dei cinque scheletri era ammessa anche da W. Helbig così da limitarsi a riassumere le ipotesi precedenti. In principio aveva sostenuto però l'interpretazione di Schulz. HELBIG 1863, p. 136; HELBIG 1868, p. 320.

<sup>2177</sup> VERG., *Aen.* 3, 80-98.

<sup>2178</sup> VERG., *Aen.* 1, 715 ss. Tuttavia l'affresco non ricorda i versi di Virgilio giacché mostra una scena del tutto differente per ambientazione, situazione e caratterizzazione dei personaggi.

<sup>2179</sup> ROBERT 1887, pp. 456-459.

<sup>2180</sup> Si prende spunto dallo studio di E. Maas a proposito di un'elegia di Tibullo (5, 2) in cui si ricorda il vaticinio della Sibilla di Marpeosso sulla fondazione di Roma da parte di Enea. *Infra*, pp. 539 ss.

<sup>2181</sup> La prima identificazione in RUESCH 1908, pp. 301 s. e 293 (Casa della grata metallica e dei cinque scheletri); ELIA 1930, p. 34 (Casa della grata metallica). La seconda in RODENWALDT 1909, pp. 93 e 130 ss. (Casa della grata metallica e dell'Accademia della musica). Nel suo repertorio di affreschi greci e romani S. Reinach riferisce nella didascalia del quadro della Casa della grata metallica le ipotesi del vaticinio di

Per esempio si segnala il catalogo *Denkmaler der Malereides Altertums* di P. Herrmann<sup>2182</sup>. Qui è adottata l'ipotesi di Sogliano per cui tutti e quattro gli affreschi pompeiani<sup>2183</sup> mostrerebbero il vaticinio di Cassandra dinanzi ai suoi cari, Ettore, Priamo e Paride, nell'ingresso di un tempio di Apollo.

Sulla falsariga di Herrmann si pone a J. Davreux<sup>2184</sup> in *La Légende de la prophétesse Cassandre d'après des textes et le monuments*, uno studio sulla figura di Cassandra nella letteratura e anche nell'arte classica. A proposito dei primi tre affreschi evidenzia soprattutto le incongruenze delle descrizioni e delle ipotesi che vogliono riconoscere nel gruppo di uomini che assiste al prodigioso avvenimento Enea, Anchise e Ascanio<sup>2185</sup>.

Nel suo studio degli affreschi del triclinio dell'Accademia del 1983 E. De Albentis<sup>2186</sup> ha ripreso le interpretazioni precedenti della scena di vaticinio ammettendo le spiegazioni di A. Sogliano e di J. Davreux come risposta soprattutto all'ipotesi indimostrata di Helbig. In particolare l'analisi di De Albentis si concentra sull'interpretazione degli attributi apollinei per la comprensione dell'ambientazione scenica e dei singoli personaggi.

Negli anni '80 e '90 del XX secolo non sono apparsi altri studi sui quattro affreschi qui raccolti ma soltanto riferimenti all'interno di enciclopedie e repertori figurati.

Il quadro della Casa della grata metallica è menzionato da E. Simon<sup>2187</sup> nell'*Enciclopedia virgiliana* secondo la doppia ipotesi del vaticinio di Cassandra a Priamo con Paride ed Ettore e, più

---

Cassandra davanti a Ettore e Priamo oppure della Sibilla cumana a Enea. A riguardo di quello della Casa dei cinque scheletri, in forma dubitativa, il responso della figlia del re di Troia sul destino della patria e, allo stesso modo sulla falsariga di Helbig, un'altra per l'esemplare dell'Accademia della musica: Didone, Ascanio, Anna ed Enea. REINACH 1922, pp. 171 e 176, nn° 2-3 e 5.

<sup>2182</sup> HERRMANN 1904-1931, pp. 247-248.

<sup>2183</sup> A questi si aggiunge per la prima volta anche un frammento di terracotta sigillata italica proveniente da Pozzuoli. *IBIDEM*, p. 246, fig. 73. *Infra*, p. 519.

<sup>2184</sup> DAVREUX 1942, pp. 119 ss.

<sup>2185</sup> Anche Ch. Picard ha accolto l'interpretazione che gli affreschi pompeiani raffigurasse il vaticinio di Cassandra sulla fine di Troia in un articolo a commento della scena a rilievo su un *kantharos* (età augustea) che mostrerebbe la veggente con il poeta alessandrino Licofrone. PICARD 1950, pp. 57 ss. L'interpretazione del vaso non è univoca. Si veda PAOLETTI 1994, p. 968, n° 209; J. LANCHÀ, s.v. *Mousa, Mousai / Musae*, in *LIMC* VII, p. 1025, n° 112.

<sup>2186</sup> Lo studioso italiano considera la migliore riproduzione dell'affresco perduto la tavola pubblicata da P. Herrmann. DE ALBENTIS 1983, pp. 247 ss.

<sup>2187</sup> SIMON 1988, p. 196. Nel catalogo della mostra *Italienische Reise* si menziona l'acquarello dell'affresco della Casa dei cinque scheletri con l'interpretazione del vaticinio di Cassandra. S. SCHÖNE, N° 159. *Profezia di Cassandra*, in B. CONTICELLO, *Italienische Reise. Immagini pompeiane nelle raccolte*

probabilmente grazie al successo dell'*Eneide* agli inizi dell'età imperiale, del preannuncio della caduta di Troia a Enea, Anchise e Ascanio da parte di Eleno.

In *Pompei. Pitture e Mosaici* M. de Vos<sup>2188</sup> e V. Sampaolo<sup>2189</sup> si esprimono soprattutto a favore della predizione di Cassandra nelle schede relative alle case di appartenenza dei nostri quadri, sebbene de Vos ammetta anche la presenza di Enea, Anchise e Ascanio.

Nel *LIMC* M. Caccamo Caltabano<sup>2190</sup> ammette in forma dubitativa sotto la voce *Sibillae* che l'affresco della Casa dei cinque scheletri raffiguri gli Eneadi di fronte alla Sibilla cumana, mentre J. Neils<sup>2191</sup> e O. Paoletti<sup>2192</sup> sotto *Priamos* e *Kassandra* sono propensi per il vaticinio di Cassandra, pur citando anche le altre ipotesi con prudenza. Al contempo F. Canciani<sup>2193</sup> ed E. Paribeni<sup>2194</sup> per le immagini di Enea, Anchise e Ascanio non menzionano i quattro quadri pompeiani neanche tra i documenti di dubbia interpretazione di questi eroi.

V. M. Strocka<sup>2195</sup> ha esaminato i quattro affreschi in due distinti articoli del 2005 e 2006 sulle pitture pompeiane raffiguranti episodi della leggenda di Enea. Premessa della sua ipotesi è che si debba riconoscere nell'uomo che indossa soltanto il mantello l'eroe troiano. Infatti, questi è raffigurato prevalentemente con questo indumento nella pittura pompeiana, come per esempio nei quadri dell'unione con Didone o della consegna delle armi da parte di Venere al figlio, perché la sua immagine nella pittura sarebbe stata modellata in base al linguaggio artistico del V sec. a.C.<sup>2196</sup>

Inoltre, la tesi di Strocka riscopre l'interpretazione di Robert. Appunto immagina che la veggente, davanti alla quale si presentano gli Eneidi, fosse la Sibilla di Marpassos incontrata dall'eroe troiano prima della partenza per l'Occidente, come racconta Pausania<sup>2197</sup>.

Infine, E. Simon<sup>2198</sup> include i nostri affreschi pompeiani tra le iconografie di Enea nel *Supplementum* 2009 del *LIMC* accogliendo l'ultima interpretazione di Strocka.

---

*archeologiche germaniche*, (Soprintendenza archeologica di Pompei. *Le mostre*, 8), Napoli 1989, pp. 380 e 419, n° 159.

<sup>2188</sup> Esemplare della Casa della grata metallica: DE VOS 1990 a, pp. 59 e 62-63, fig. 12.

<sup>2189</sup> Esemplare dell'Accademia della Musica: SAMPAOLO 1993 a, pp. 288-289, fig. 20; esemplare della Casa dei cinque scheletri: SAMPAOLO 1993 c, p. 1040, fig. 18; esemplare della *domus* 9 7, 16: SAMPAOLO 1999 b, pp. 802-803, fig. 32.

<sup>2190</sup> CACCAMO CALTABANO 1994, p. 756, n° 34

<sup>2191</sup> NEILS 1994, p. 510, nn° 15-17.

<sup>2192</sup> PAOLETTI 1994, pp. 959 s., nn° 28 a-b.

<sup>2193</sup> CANCIANI 1981 a, pp. 393-394; CANCIANI 1981 b, pp. 762-763.

<sup>2194</sup> PARIBENI 1984, p. 862.

<sup>2195</sup> STROCKA 2005/2006, pp. 102 ss.; STROCKA 2006, pp. 284 ss.

<sup>2196</sup> *IBIDEM*, p. 284.

<sup>2197</sup> PAUS. 10, 24, 1-6.

Le prime testimonianze sulla profezia della distruzione di Troia da parte di Cassandra sono rappresentate con sicurezza da Pindaro e forse da Bacchilide. Avevano cantato che la profezia della giovane sulla caduta del regno di Priamo a causa del fratello Paride-Alessandro.

Nella profezia pindarica<sup>2200</sup>, che si apre con l'invocazione a Zeus in qualità responsabile del destino di Troia, Cassandra appare invasata dal dio Apollo e con l'animo colmo di rancore verso il fratello.

Mentre Paride si mette in viaggio per Sparta, la giovane profetessa interpreta gli avvenimenti in corso ricordando come la fine della città sia stata decisa da qualche tempo, vale a dire fin da quando il fratello era ancora in grembo alla madre Ecuba. Infatti rammenta che la regina aveva raccontato ai Dardanidi il sogno in cui avrebbe generato uno sbraitante mostro dalle cento mani e portatore di fuoco e distruzione.

Per Bacchilide<sup>2201</sup>, una volta rapita Elena e Paride tornato a Troia con lei, Nereo aveva rivelato al giovane eroe la sua tragica sorte e Cassandra aveva ammonito che si stavano realizzando proprio quegli eventi che sarebbero stati all'origine della guerra con gli Achei e della conseguente caduta di Ilio.

Successivi riferimenti espliciti a Cassandra in qualità di profetessa della sventura troiana si possono leggere nella tragedia greca<sup>2202</sup> soltanto nell'*Andromaca* di Euripide<sup>2203</sup>.

---

<sup>2198</sup> SIMON 2009 a, pp. 36-37, nn° add. 14-15.

<sup>2199</sup> Vasta è la bibliografia sul problema letterario di Cassandra in qualità di profetessa. DAVREUX 1942, pp. 3 ss.; PAOLETTI 1994, pp. 956 s.; J. N. BREMMER, s.v. *Kassandra*, in *DNP* 6, 1999, cc. 316-318; MAZZOLDI 2001, pp. 115 ss.

<sup>2200</sup> Pt., *Pae.* 8 a. In particolare l'analisi in DAVREUX 1942, pp. 22 s.; MAZZOLDI 2001, pp. 123 ss.

<sup>2201</sup> B., *dyth.* 23. Si tratta di una ricostruzione ipotetica del componimento del poeta di Ceo fondata su di una nota di Pomponio Porfirione a riguardo di H., *C.* 1, 15. Nel *carmen* di Orazio si racconta infatti l'episodio e il grammatico esplicita che questi aveva copiato Bacchilide. Si veda MAZZOLDI 2001, pp. 134-136.

<sup>2202</sup> In Eschilo è presentata nell'*Agamennone* ancora con i tratti di profetessa di Apollo sebbene ridotta a prigioniera e concubina del re di Micene in attesa della morte in compagnia del suo padrone per mano di Clitennestra e di Egisto. DAVREUX 1942, pp. 25 ss. In Sofocle vi sono brevi allusioni, forse anche nel *Laocoonte* però con un ruolo di secondo piano. Sarebbe potuta intervenire all'ingresso del cavallo entro la città per ammonire i concittadini. *IBIDEM*, pp. 32 ss.; MAZZOLDI 2001, pp. 137 s.

<sup>2203</sup> In realtà a quest'opera si dovrebbe aggiungere l'*Alexandros* noto dalla rielaborazione di Igino (HYG., *F.* 91) e con dettagli di età tarda da diverse testimonianze dirette e indirette, di carattere letterario e papiraceo. Paride, presentatosi in qualità di pastore ai giochi funebri indetti in suo onore da Priamo, che lo credeva ormai morto dopo averlo esposto sul monte Ida, aveva battuto i fratelli nelle gare. Deifobo, stizzito

Nella rievocazione delle cause della disgrazia troiana e della sua gente il coro discende fino alla nascita di Paride contro di cui si era pronunciata la giovane profetessa. All'apice dell'estasi profetica, vicino all'alloro consacrato ad Apollo, Cassandra aveva supplicato la madre Ecuba, e anche gli anziani della città, di uccidere il fratello subito dopo la sua venuta al mondo<sup>2204</sup>.

Infine, nel poema dell'*Alexandra* di Licofrone Cassandra è la protagonista dell'azione che è incentrata interamente sulla sua capacità di prevedere il futuro ma senza essere mai creduta<sup>2205</sup>.

Per volere di Priamo era stata imprigionata perché ritenuta folle. Tuttavia, mentre il fratello Paride si era imbarcato per fare rotta su Sparta per rapire Elena, il padre aveva inviato un araldo a sorvegliare di nascosto la figlia.

Allora Cassandra profetizzò la fine imminente di Troia che, all'origine dell'inimicizia tra Oriente e Occidente, segnerà la sorte e la distruzione della sua famiglia e della sua stirpe con la morte dei genitori, dei fratelli e delle sorelle<sup>2206</sup>.

Al vaticinio della distruzione di Troia si allaccerebbe però per la prima volta nelle parole della giovane, la profezia del destino degli Eneidi.

Dalla catastrofe si risolleverà la patria grazie ai nipoti che, lasciata la Troade, approderanno dopo un lungo viaggio nella terra tirrenica bagnata dalle acque calde del Lingeo, sede originaria dei capostipiti della stirpe troiana, e domineranno sulla terra e sul mare<sup>2207</sup>.

Queste ultime parole di Cassandra espresse dal poeta alessandrino trovano soltanto un eco nel poema nazionale romano per eccellenza<sup>2208</sup>.

Infatti, nel terzo libro dell'*Eneide*, Enea racconta al padre di aver sognato gli dei e i Penati troiani che, chiarendo l'oracolo di Apollo pronunciato presso il re Anio<sup>2209</sup> a Delo, lo invitavano a lasciare Creta e di navigare verso la terra che i Greci chiamano Esperia. Allora Anchise ricorda che la sola Cassandra gli aveva predetto che alla sua stirpe sarebbe spettato di raggiungere quella terra. Spesso

---

per l'affronto e in complicità con la madre, aveva cercato di ucciderlo. Paride, che si era rifugiato presso l'altare di Zeus *Herkeios*, era riconosciuto però come il protagonista del sogno della madre dalla sorella Cassandra. Allora questa anticipò la fine di Troia. Sembra perciò che la giovane intervenisse verso la fine dell'opera ma che il riconoscimento di Paride sia da attribuirsi al pastore che lo aveva allevato. Questi, fatto chiamare da Priamo, interrompe forse in questo modo l'azione omicida di Cassandra o del fratello Deifobo. Sul problema filologico e sul ruolo avuto da Cassandra nella tragedia. MAZZOLDI 2001, pp. 138 ss.

<sup>2204</sup> EU., *Andr.* 296-300. Si veda DRAVEUX 1942, pp. 35 ss. MAZZOLDI 2001, pp. 165 s.

<sup>2205</sup> Si veda in generale DAVREUX 1952, pp. 49 ss.

<sup>2206</sup> LYK., *Alex.* 258-259; 264; 281; 305 ss.; 314-315 e 1189.

<sup>2207</sup> LYK., *Alex.* 1226.

<sup>2208</sup> Si veda M. MASSENZIO, s.v. *Cassandra*, in *EVI* I, 1984, pp. 690 s.

<sup>2209</sup> VERG., *Aen.* 3, 79-117.

la giovane cantava a lui di quei luoghi, ma nessuno aveva creduto all'approdo ai lidi occidentali dei Teucri<sup>2210</sup>.

Si può leggere un'ultima profezia della giovane troiana, ma distorta secondo i piani di Giunone<sup>2211</sup> contro Enea, nell'episodio dell'incendio delle navi a Drepano nel V libro del poema.

Iris, che aveva assunto le sembianze della nobile anziana Beroe per volere della dea<sup>2212</sup>, persuade le altre donne a bruciare le navi per costringere gli uomini a stanziarsi in quelle terre accoglienti. Per essere più convincente e consapevole ora della veridicità delle sentenze di Cassandra, aveva affermato che la figlia di Priamo le era apparsa in sogno e che le aveva dato fiaccole dicendole che lì, in Sicilia, era la patria tanto cercata da loro<sup>2213</sup>.

Infine nel X libro si trova un breve cenno alla veggente troiana nelle parole di Giunone nel discorso del concilio degli dei. Mentre descrive le sue azioni ostili contro l'eroe troiano, la dea ricorda che Enea «*Italiam petit auspiciis fatis, esto, Cassandrae impulsus furiis*»<sup>2214</sup>.

Ultime citazioni del vaticinio di Cassandra a riguardo alla distruzione di Troia e la fine della sua stirpe si trovano nelle *Heroides* di Ovidio e nell'*Agamemnon* di Seneca.

Nei versi ovidiani Paride scrive una lettera a Elena e rammenta che Cassandra si era opposta alla sua partenza per la Grecia<sup>2215</sup>. Seneca propone invece un breve cenno alla sua profezia quando la fa intervenire dopo l'annuncio dell'arrivo dei Greci a Clitennestra da parte dell'araldo Euribate.

Cassandra, che appare con le bende sacre del suo magistero profetico tra le fila del coro, invita i compagni di prigionia a smettere di piangere la rovina della patria. Colta dall'estasi profetica rammenta ancora una volta il fratello Paride che, pastore sul monte Ida, fa da arbitro nella contesa delle tre sulla loro bellezza<sup>2216</sup>.

### *Enea e i veggenti incontrati nella sua peregrinazione*

Le fonti antiche<sup>2217</sup> raccontano che il viaggio di Enea verso l'Italia fu costellato dagli esordi di profezie, sogni premonitori ed eventi miracolosi che gli preannunciavano la sua sorte di viaggiare verso l'Esperia, dove avrebbe fondato una nuova Troia destinata a dominare il mondo.

---

<sup>2210</sup> VERG., *Aen.* 3, 147-188.

<sup>2211</sup> VERG., *Aen.* 3, 147-188.

<sup>2212</sup> VERG., *Aen.* 5, 618-622.

<sup>2213</sup> VERG., *Aen.* 5, 634-640.

<sup>2214</sup> VERG., *Aen.* 10, 67-68.

<sup>2215</sup> OV., *Her.* 16, 119 ss.

<sup>2216</sup> SEN., *Agam.* 720 s.

<sup>2217</sup> Si fa riferimento, innanzitutto, ai libri II e III dell'*Eneide* di Virgilio e a quella di Dionigi di Alicarnasso compresa tra i capitoli 45-64 delle *Ρωμαϊκή ἀρχαιολογία*. DELLA CORTE 1985, pp. 246 ss.

Tuttavia, già a Troia, proprio quando i Greci stavano fuoriuscendo dal cavallo ligneo, a Enea era apparso in sogno Ettore<sup>2218</sup>. Avvertendolo che il nemico aveva preso ormai le alte torri troiane ed erano vano ogni tentativo di difesa, Ettore lo invitava a lasciare la città e a salvare i *sacra* per i quali doveva cercare nuova città da fondarsi dopo aver navigato a lungo.

Di fretta tornato a casa, dopo aver ricevuto anche il comando della madre Venere a partire salvando i suoi cari<sup>2219</sup>, la sua decisione di desistere dal tornare in battaglia era stata segnata pure dal prodigio della fiammella sulla chioma di Ascanio. Il passaggio di una cometa sopra la sua casa induceva anche il padre Anchise a partire assieme a lui e indicava la via della fuga verso il monte Ida<sup>2220</sup>.

Tra i numerosi avvenimenti miracolosi capitati a Enea durante il suo viaggio, secondo la leggenda virgiliana, è tra i primi l'incontro con Anio a Delo, seconda tappa della navigazione dei Troiani.

Anio<sup>2221</sup> è presentato come un re e sacerdote di Apollo Timbreo, di cui porta le bande sacre e una corona d'alloro intorno alle tempie, e in qualità di amico di vecchia data di Anchise<sup>2222</sup>. Tuttavia, pur amministrando il santuario apollineo ubicato su un'altura dell'isola, non si tratta di un veggente e, perciò, non pronuncia nessun profezia agli esuli troiani.

Infatti, dopo l'invocazione di Enea al dio per avere un segno sulla strada da compiere e dove costruire la loro nuova città, iniziarono a tremare la soglia, il lauro sacro ad Apollo e la montagna mentre la cortina muggiva e i penetranti si schiudevano. Allora i presenti si prostrarono a terra e una voce giungeva ai loro occhi rivelando che la terra genitrice degli antenati avrebbe accolto di nuovo i Troiani ed Enea e i suoi discendenti avrebbero regnato su quella landa<sup>2223</sup>.

Anchise interpretò però erroneamente il responso di Febo. Secondo l'anziano padre il dio si sarebbe riferito a Creta di cui era originaria la Madre Cibele<sup>2224</sup>. Così, ripartiti per l'isola designata e ivi approdati, Enea e la sua gente avevano innalzato di gran lena le mura della nuova patria ribattezzata subito Pergamea<sup>2225</sup>.

Eppure una notte i Penati frigi erano apparsi in sogno all'eroe con il compito di rivelargli il vero significato dell'oracolo. Infatti, l'avvertirono che Apollo non si era riferito a Creta ma all'Italia, da

---

<sup>2218</sup> VERG., *Aen.* 1, 268 ss. e 289-297.

<sup>2219</sup> VERG., *Aen.* 1, 588 ss.

<sup>2220</sup> VERG., *Aen.* 1, 671 ss.

<sup>2221</sup> Si veda CHIRASSI COLOMBO 1984, pp. 177 s.

<sup>2222</sup> VERG., *Aen.* 3, 80-83.

<sup>2223</sup> VERG., *Aen.* 3, 90 ss.

<sup>2224</sup> VERG., *Aen.* 3, 102 ss.

<sup>2225</sup> VERG., *Aen.* 3, 132 ss.

dove un tempo erano provenuti gli antenati Dardano e Iasio<sup>2226</sup>. Quando l'eroe raccontò il suo sogno ad Anchise, questi aveva ricordato che soltanto Cassandra aveva cantato, ma senza essere creduta, la profezia dei regni italici per i Teucri<sup>2227</sup>.

Anche Dionigi di Alicarnasso fa un breve cenno dell'incontro tra Enea e Anio nel corso della navigazione verso occidente. Infatti, salpati da Pallene, l'eroe e i suoi compagni erano giunti all'isola Delo il cui re era proprio Anio<sup>2228</sup>.

Si tratta apparentemente di una semplice tappa, ma poco dopo lo storico augusteo, citando alcuni non meglio specificati mitografi greci, rivela che Anio aveva affidato a Enea la figlia, Lavinia. Infatti gli sarebbe stata utile con la sua sapienza oracolare. In suo onore era stata intitolata Lavinio<sup>2229</sup>, poiché la giovane era morta durante la costruzione della città fondata dall'eroe troiano nel Lazio a causa di una malattia.

Ancora secondo il III libro dell'*Eneide*, nell'attraversata dello Ionio, Enea e i Troiani avevano costeggiato l'Epiro ed erano entrati nel porto Caonio per arrivare a Butroto. Infatti, agli esuli era giunta notizia che Eleno, il figlio indovino di Priamo, era il re di quella terra e aveva preso in

---

<sup>2226</sup> VERG., *Aen.* 3, 147 ss.

<sup>2227</sup> VERG., *Aen.* 3, 178 ss. Così, preso il mare per l'Esperia, dopo aver errato per quattro giorni, i Troiani erano approdati alle isole del mar Ionio abitate da Celeno e dalle altre Arpie. Qui avevano cercato di fare sosta, ma furono attaccati d'improvviso da quegli uccelli mostruosi che fecero razzia delle mense. Ogni tentativo dei profughi di difendersi fu vano, finché, a un tratto, Celeno aveva parlato a loro dall'alto di una rupe: «*Accipe ergo animis atque haec mea figite dicta, / quae Phoebus pater omnipotens, mihi Phoebus Apollo / praedixit, vobis Furiam ego maxuma pando. / Italiam cursu petitis ventisque vocatis: / ibitis Italiam portuque intrare licebi. / Sed non ante datam cingetis moenibus urbem, / quam vos dira fames nostraeque iniuria caedis / ambasas subigat malis absumere mensas*». VERG., *Aen.* 3, 205-257.

<sup>2228</sup> D.H. 1, 50, 1.

<sup>2229</sup> D.H. 1, 59, 3. È una versione del mito di Enea nota anche in AUR. VICT., *Orig.* 9, 5, con l'attribuzione a un Lutazio. In quest'ultimo caso la donna sarebbe stata sposata regolarmente dall'eroe. Secondo G. Vanotti il Lutazio citato da Aurelio Vittore sarebbe il Dafnide e non Catulo. La studiosa italiana ricorda, inoltre, il racconto di Servio in *Aen.* 3, 80: Enea aveva commesso violenza sulla figlia del re di Delo e che ebbero un figlio. Si tratterebbe di una variante posteriore della leggenda narrata da Ovidio (*Met.* 13, 643-674) in occasione dell'incontro tra Anchise e Anio. Accolti una volta benevolmente e con favorevoli auspici dal re di Creta nella spedizione verso Troia, i greci avevano preteso nuovi servigi e approvvigionamenti nel viaggio di ritorno violentando le figlie, le magiche *Oinotrophoi*. Queste furono salvate grazie all'intervento di Dioniso che le mutò in colombe. Per Vanotti il legame tra il re Anio e gli Achei, noto già dalle *Ciprie* e da altri autori successivi, rispecchia la versione più arcaica del mito anteriore a quella troiana. Si veda CHIRASSI COLOMBO 1984, p. 178; VANOTTI 1995, pp. 153-154.



moglie Andromaca<sup>2230</sup>. Per questi motivi Enea aveva il desiderio di sbarcare e di incontrare il veggente per apprenderne la storia<sup>2231</sup>.

Giunto a terra Enea aveva incontrato per prima la sposa che fu una volta di Ettore da cui apprese la sua sorte dopo la caduta di Troia. Poi, Eleno, sacerdote di Apollo, era sceso dalle alte mura e aveva incontrato i suoi connazionali ai quali mostrava la piccola Troia, simile in tutto alla patria con un fiume chiamato Xanto e una nuova porta Scea<sup>2232</sup>.

Dopo due giorni in convivi ricchi di ospitalità Enea aveva domandato all'indovino di sapere quali altri pericoli avrebbe dovuto schivare nella sua navigazione e che cosa dovesse ancora compiere per superarli.

Uccisi ritualmente i giovenchi e invocata la pace degli dei, Eleno si era sciolto le bende sacre di Febo e aveva condotto per mano Enea all'altare. Allora fu colto dalla *trance* profetica e predisse lo sbarco in Italia soltanto dopo una lunga navigazione<sup>2233</sup>.

Enea avrebbe ricevuto un segno rivelatore dell'arrivo nella terra predestinatagli dagli dei. Dopo aver navigato un fiume remoto ed essere sbarcato, sotto gli elci del lido l'eroe avrebbe assistito infatti al parto e all'allattamento di trenta lattonzoli da parte di una scrofa bianca. Quello sarebbe stato il luogo dove costruire la sua nuova città. Lì sarebbero finite tutte le disgrazie e allora i Troiani avrebbero potuto consumare le mense. I numi gli avrebbero indicato la via e Febo, invocato, lo avrebbe assistito<sup>2234</sup>.

Inoltre, il profeta Eleno aveva consigliato all'eroe, innanzitutto, di navigare a largo dell'Italia meridionale perché era abitata da *malis Grais*. Una volta compiuto il suo cammino, egli avrebbe dovuto innalzare altari per sciogliere le promesse coprendosi il capo con il mantello purpureo, usanza da serbare anche da parte delle generazioni future. Per arrivare alla sua destinazione avrebbe dovuto evitare la costa orientale della Trinacria infestata dai terribili mostri di Scilla e Cariddi. Non doveva dimenticare però di adorare con devozione per prima la dea Giunone cui offrire anche supplici doni<sup>2235</sup>.

Approdato sulle coste campane Enea sarebbe dovuto andare a Cuma<sup>2236</sup> per incontrare l'*insanam vatem quae rupe sub ima / fata canit foliisque notas et nomina mandat*. Qui avrebbe dovuto

---

<sup>2230</sup> Nell'*Andromaca* di Euripide si preannunciava già a un futuro regno della donna con Eleno nella terra dei Molossi. EU., *Andr.* 1243-1252. Si veda VANOTTI 1995, pp. 160 ss.

<sup>2231</sup> VERG., *Aen.* 3, 290 ss.

<sup>2232</sup> VERG., *Aen.* 3, 300 ss.

<sup>2233</sup> VERG., *Aen.* 3, 369 ss.

<sup>2234</sup> VERG., *Aen.* 3, 389-395.

<sup>2235</sup> VERG., *Aen.* 3, 396 ss.

<sup>2236</sup> VERG., *Aen.* 3, 441-460.

spendere il tempo necessario senza inquietudine e senza ascoltare i rimproveri dei compagni che lo avrebbero invitato a forzare la rotta. Infatti, la Sibilla avrebbe illustrato a Enea le genti italiche e le future guerre da sostenere ma con la promessa di un viaggio sicuro.

Conclusa la profezia, Eleno salutò l'eroe troiano con l'incitamento «*ingentem factis fer ad aethera Troiam*»<sup>2237</sup>.

Dal testo di Dionigi di Alicarnasso<sup>2238</sup> si comprende che i Troiani arrivarono in Epiro seguendo due itinerari distinti e che Eleno non pronunciò esplicitamente una profezia<sup>2239</sup>.

Anchise, separato dal figlio, aveva navigato da Ambracia sotto costa per approdare a Butroto, mentre Enea, che guidava il gruppo degli uomini più valorosi, si era recato a piedi a Dodona, raggiunta dopo due giorni di marcia, per interrogare il dio.

Qui, presso il santuario di Giove, l'esule aveva incontrato i Troiani del seguito di Eleno. Una volta ottenuti i responsi sulla fondazione della sua colonia e offerti doni troiani, Enea si era ricongiunto alla flotta capeggiata dal padre dopo un viaggio di quattro giorni. Si accamparono dunque a Butroto, dov'era attestata la presenza troiana da una collina chiamata non a caso Troia. Da lì ripresero poi la navigazione.

Ciò nonostante già Agatocle di Cizico<sup>2240</sup> aveva scritto che Eleno aveva profetizzato a Enea la fondazione della sua colonia ma senza precisare dove, se a Troia o in un'altra città, sarebbe accaduto l'evento.

Al contrario Varrone<sup>2241</sup>, che non menziona l'indovino troiano, avrebbe ricondotto direttamente al santuario di Giove a Dodona la rivelazione relativa alle mense consumate nel luogo destinato a far sorgere la nuova Troia.

Virgilio riferisce l'incontro di Enea con la Sibilla nel VI libro dell'*Eneide* dopo il soggiorno cartaginese e il ritorno a Drepano per celebrare i giochi funebri in onore di Anchise.

Approdato ai lidi euboici di Cuma Enea aveva incontrato la Sibilla Deifobe, ministra di Febo e Trivia sui colli dominati dal tempio di Apollo<sup>2242</sup>.

Sulla soglia dell'antro dai cento aditi e dalle cento porte la profetessa colta dai primi segni dell'estasi premonitrice, gridò improvvisamente: «*Poscere fata tempus. Deus, ecce, deus*». Il suo volto era stravolto, i capelli scarmigliati e il petto affannato con il cuore pieno di rabbia. La voce

---

<sup>2237</sup> VERG., *Aen.* 3, 441-460.

<sup>2238</sup> D.H. 1, 51, 1-2.

<sup>2239</sup> Si veda VANOTTI 1995, pp. 162 s.

<sup>2240</sup> *FGRHIST* 472 F 5.

<sup>2241</sup> Secondo SERV., *Aen.* 3, 256. Si veda VANOTTI 1995, p. 163.

<sup>2242</sup> VERG., *Aen.* 6, 1 ss. e 34 ss.

non era più umana. Lo stato d'invasamento di Apollo cresceva e Deifobe invitava perciò l'eroe a invocare il dio con preghiere e a fare voti in suo favore<sup>2243</sup>.

Allora Enea aveva promesso un tempio di marmo a Febo e a Trivia non appena i Teucri si sarebbero insediati nel Lazio. Avrebbe affidato il santuario a ministri scelti fra la sua gente che avrebbero tutelato le *sortes* e gli *arcana fata* dell'oracolo. Però Aveva supplicato il dio di non affidare alle foglie, che volano via come uno svago dei veloci venti, il responso che ora chiedeva<sup>2244</sup>.

Poco dopo, mentre la Sibilla era ormai colma dell'impeto profetico, ecco aprirsi da sole le cento porte dell'antro che spandevano il vaticinio dello sbarco al regno di Lavinio ma anche di future guerre, causate ancora una volta da nozze straniere, contro un nuovo Achille nato già nel Lazio. Enea dovrà affrontare quindi i nuovi mali più ardito di quanto gli avesse permesso Fortuna<sup>2245</sup>.

Al celebre racconto virgiliano si affianca quello di Ovidio che ne parla nelle XIV libro delle *Metamorfosi*, dopo che i Troiani avevano schivato i pericoli di Scilla e Cariddi<sup>2246</sup>.

Approdato ai lidi cumani Enea si era recato nell'antro della *vivacis Sibyllae* per pregarla di farlo accedere all'Averno dove poter incontrare l'ombra del padre Anchise. Dopo un lungo silenzio con gli occhi bassi, la profetessa acconsente alla richiesta dell'eroe troiano grazie all'invasamento del dio Apollo. Per compiere l'impresa a Enea prescrive però di cogliere un ramo d'oro nel bosco di Persefone<sup>2247</sup>.

Per Ovidio la Sibilla non gli preannuncia dunque il destino suo e della sua stirpe. Si limita ad accompagnarlo all'incontro con Anchise, che gli rivelerà le future guerre da affrontare, e a raccontargli la propria storia.

Rispetto a loro Dionigi di Alicarnasso non menziona nessun incontro con la Sibilla cumana quando l'eroe tocca la costa campana<sup>2248</sup>. Tuttavia allude a una profezia pronunciata da una Sibilla che non identifica, ma la presenta secondo due tradizioni a lui note.

In particolare lo storico greco riporta che i Troiani erano sbarcati nel Lazio perché si compirono degli oracoli in quei luoghi e l'azione degli dei manifestò il volere divino più volte<sup>2249</sup>.

Una volta giunti a terra e allestito l'accampamento in una zona priva di fonti, ai Troiani, arsi dalla sete, capitò di vedere spuntare d'improvviso ruscelli d'acqua. Dopo aver compiuto il primo sacrificio in onore del dio dei ruscelli, i profughi iniziarono a ristorarsi. A un tratto qualcuno, un

---

<sup>2243</sup> VERG., *Aen.* 6, 45 ss.

<sup>2244</sup> VERG., *Aen.* 6, 56 ss.

<sup>2245</sup> VERG., *Aen.* 6, 77 ss.

<sup>2246</sup> OV., *Met.* 14, 101-157.

<sup>2247</sup> Come in VERG., *Aen.* 6, 125 ss.

<sup>2248</sup> D.H. 1, 53, 2-3.

<sup>2249</sup> D.H. 1, 55, 1 ss.

figlio di Enea o un suo compagno, aveva gridato che stavano divorando ormai anche le mense. I Troiani applaudirono a quelle parole.

Secondo Dionigi i profughi furono memori della profezia che, secondo alcuni, era stata rilasciata a loro ἐν Δωδώνη ο, secondo quanto scrivono altri, dalla Sibilla indigena ἐν ἐρυθρᾷ χέρσῳ τῆς Ἰδης<sup>2250</sup>. Questa profetessa aveva vaticinato di navigare verso occidente finché non fossero giunti nel luogo dove avrebbero mangiato le mense<sup>2251</sup>.

Infine menzionano contatti tra l'eroe e una Sibilla altri autori antichi. Per esempio Varrone<sup>2252</sup> attribuisce le profezie dei miracolosi eventi capitati a Enea a quella ionica di Eritre. Invece, sembra che in Nevio si ricollegli il vaticinio della Sibilla cimmerica alla sepoltura di Procida<sup>2253</sup>. A quest'ultima tradizione sembra richiamarsi Aurelio Vittore<sup>2254</sup>.

### *Cassandra e le Sibille nell'arte classica*

Si deve premettere fin d'ora che i nostri quattro affreschi pompeiani non conoscono in realtà nessun confronto iconografico diretto nell'arte greca o romana di ambito ufficiale. È noto però il

---

<sup>2250</sup> G. Vanotti osserva i diversi significati all'interno di quest'ultima espressione anche in relazione con due versioni tramandate dai codici *Chrisianus* 58 (con la lezione Ἐρυθραῖς) e *Urbinas* 105 (ἐν ἐρυθρᾷ). In particolare risulterebbe che nel primo caso vi sia il riferimento a una rinomata Sibilla, l'eritrea, sebbene la città di Eritre si trovi in Ionia ben distante dalla Troade. Secondo Vanotti suona strano che Dionigi, originario della Caria, abbia confuso le veggenti di due località così diverse e lontane. Inoltre, in questa regione si poteva consultare la profetessa detta troiana che abitava, secondo Pausania (10, 12, 4-5), a Marpeessos che il periegeta chiama proprio ἐρυθρά per le caratteristiche del terreno. Da ciò Vanotti ipotizza che l'espressione ἐν ἐρυθρᾷ χέρσῳ vada corretta con l'avverbio σχεσίῳ, già presente nei codici, e si potrebbe leggervi un riferimento, forse anche esplicito, a Marpeessos. In questo modo Dionigi si rifarebbe a una tradizione di matrice greca che ammetteva l'accoglimento da parte di Enea di un oracolo in patria già prima dell'inizio del suo esilio. VANOTTI 1995, pp. 201 s.

<sup>2251</sup> D.H. 1, 55, 4. La profezia riguardante le mense è attribuita da Virgilio a Celano e a Eleno. VERG., *Aen.* 3, 178 ss. Altri scrittori antichi alludono alla rivelazione della manducazione delle mense di un oracolo non meglio definito. LYK., *Alex.* 1250. Secondo Servio anche Varrone faceva riferimento a questo episodio richiamando l'oracolo di Dodona. SERV., *Aen.* 3, 256. In AUR. VICT., *Orig.* 11, 1 e 12, 1 e 3 si trasmettono due versioni secondo le quali sarebbe stato Anchise, ispirato da Venere, a dare questa rivelazione oppure l'oracolo apollineo di Delo. In sintonia con la prima è Nevio (fr. 13 a MOREL) che nel *Bellum Poenicum* dice «*Venerem libros futura continentes Anchis<a>e dedisse*». A questo riguardo si veda VANOTTI 1995, pp. 198 ss.

<sup>2252</sup> SERV., *Aen.* 6, 36.

<sup>2253</sup> NAEV., fr. 17-18 MOREL citato in LACT., *Inst.* 1, 6, 9.

<sup>2254</sup> AUR. VICT., *Orig.* 10, 1.

rilievo su una matrice di sigillata italica (fig. 312) proveniente da Pozzuoli e datata all'età augustea<sup>2255</sup>.

Infatti, in questo rilievo si vede una giovane donna con chitone e una corona d'alloro in atteggiamento profetico vicino a un cratere. A destra della veggente si trova una figura maschile con indosso soltanto un mantello e una lancia in mano, mentre la statua nuda di Apollo con asta, alla sinistra della donna, domina la scena su un alto piedistallo.

La prima volta che è stato associato a uno dei nostri quadri è per merito di Herrmann<sup>2256</sup> che vi aveva riconosciuto la stessa scena del vaticino di Cassandra visibile nella Casa della grata metallica.

Più tardi la matrice è stata citata da altri studiosi a corredo delle loro interpretazioni<sup>2257</sup>. Per esempio, a sostegno dell'ipotesi dell'urna oracolare usata per conservare le profezie Ch. Picard<sup>2258</sup> s'interrogava se nel gesto della profetessa visibile anche nel rilievo vi si dovesse intravedere la deposizione di una tavoletta nel cratere a sinistra. Nel 2006 V. M. Strocka<sup>2259</sup> non ha escluso che anche questa raffigurazione su terracotta mostri una scena dell'incontro di Enea con la Sibilla cumana secondo un atteggiamento campanilistico della bottega campana.

Oltre che a questo rilievo J. Davreux<sup>2260</sup> aveva individuato nel catalogo delle immagini concernenti Cassandra intenta a vaticinare ulteriori quattro documenti che si possono accostare, almeno in parte, a quest'ultimo esempio. Più di recente S. Mazzoldi<sup>2261</sup> ne ha aggiunti altri, per lo più corniole e paste vitree<sup>2262</sup>, riconoscendovi altre raffigurazioni di Cassandra intenta a professare da sola oppure scene d'incerta interpretazione.

---

<sup>2255</sup> È conservato nello Staatlichen Museum di Berlin (inv. TC 7112). Porta il marchio ATTICUS NAEVI ed è stato attribuito all'officina di *Atticus Naevius Hilarus*, in attività nell'età tiberiana secondo A. Oxè, mentre per Ph. Kenrick risale all'età augustea. CIL 10, 2; HERRMANN 1904-1931, p. 246, fig. 73; A. OXÈ, *Arretinische Reliefgefäße vom Rhein*, 1933, p. 110, tav. LXX; A. OXÈ, *Corpus vasorum arretinorum. A Catalogue of the Signatures, Shapes and Chronology of Italian Sigillata*, Bonn 1968 (*Antiquitas* 3, 4), p. 285, n° 1088; PAOLETTI 1994, p. 960, n° 29; PH. KENRICK, *Corpus vasorum arretinorum. A Catalogue of the Signatures, Shapes and Chronology of Italian Sigillata*, Bonn 2000<sup>2</sup> (*Antiquitas* 3, 41), pp. 32-33 e 297, n° 1234; STROCKA 2006, p. 189, nota 57, fig. 17.

<sup>2256</sup> HERRMANN 1904-1931, p. 247, tav. 180.

<sup>2257</sup> DAVREUX 1942, pp. 120 s., n° 42, fig. 25; AMANDRY 1950, p. 74, n° 23, tav. V, fig. 2; PAOLETTI 1994, p. 960, n° 29; MAZZOLDI 2001, p. 328, n° 22.

<sup>2258</sup> PICARD 1950, p. 64, fig. 7.

<sup>2259</sup> STROCKA 2006, pp. 289 s.

<sup>2260</sup> DAVREUX 1942, pp. 118 ss.

<sup>2261</sup> MAZZOLDI 2001, pp. 170 s. e 327 s.

<sup>2262</sup> Già presenti nel LIMC. PAOLETTI 1994, pp. 958-960 e 967, nn° 11; 13, 14 a-i; 15; 28 a-d; 29 e 196.

Innanzitutto è da menzionare la testimonianza dell'*Historia naturalis* di Plinio<sup>2263</sup> che ricorda nel tempio della Concordia a Roma un quadro con protagonista la sola Cassandra attribuito a un certo Théoros<sup>2264</sup>.

Un affresco del cubicolo (12) della *domus* pompeiana dei cinque scheletri (I sec. d.C., fig. 372 b), evanido già nell'Ottocento ma riprodotto in un disegno, mostrava forse la giovane figlia di Priamo colta dall'estasi profetica<sup>2265</sup>.

All'esterno del portico di un tempio dedicato ad Apollo, la cui statua assisa vicino a un tripode domina la scena su un alto piedistallo, una giovane donna con chitone, mantello e una fascetta tra i capelli solleva una corona d'alloro verso la statua del dio sedendosi su un basso blocco di pietra.

Alle sue spalle un uomo anziano barbato, avvolto in un ampio mantello e caratterizzato per un'espressione pensierosa, tiene un rametto d'alloro nella mano sinistra.

Dinanzi a queste due figure è stante, di tre quarti e di profilo destro, un uomo barbato dietro al quale si trova un cavallo con le briglie. Vestito di una tunica cinta che gli arriva fino alle ginocchia, di stivali, un mantello allacciato sulla spalla destra, che gli lascia scoperto il braccio e una fascetta tra i capelli, questo personaggio volge lo sguardo in alto verso il simulacro di Apollo e solleva la mano destra.

Anche in questo caso sono state diverse le interpretazioni succedutesi nel corso degli anni. Innanzitutto Schulz<sup>2266</sup> aveva interpretato per primo la scena ipotizzando Edipo che assiste al responso dell'oracolo delfico pronunciato dalla Pizia.

Sebbene con un altro schema compositivo, secondo Panofka<sup>2267</sup>, doveva mostrare un'altra raffigurazione del vaticinio di Cassandra a Priamo. Al contrario Rochette<sup>2268</sup> aveva proposto che l'uomo sceso da cavallo intento a ricevere la rivelazione oracolare fosse Agamennone, mentre G. Fiorelli<sup>2269</sup> vi aveva riconosciuto Ettore.

---

<sup>2263</sup> PLIN., *H. N.* 35, 144. PAOLETTI 1994, p. 957, n° 1.

<sup>2264</sup> Datato tra il III sec. e il IV sec. a.C., S. Toso ricorda che P. Corso, curatore di un'edizione italiana dell'opera di Plinio, riteneva che il quadro avrebbe fatto parte del bottino di Silla portato a Roma dopo l'assedio di Atene nella prima guerra mitridatica. TOSO 2000, p. 121. Per Davreux non si sarebbe trattato di un celebre episodio del mito e ritiene che l'autore sia Theon. DAVREUX 1942, p. 124, n° 46.

<sup>2265</sup> C. BONUCCI, *Scavi*, in *BdI* 1829, p. 146; DAVREUX 1942, p. 123, n° 45; SAMPAOLO 1993 c, p. 1043; MAZZOLDI 2001, p. 328, n° 20.

<sup>2266</sup> SCHULZ 1838, pp. 187-188.

<sup>2267</sup> PANOFKA 1842, c. 244.

<sup>2268</sup> ROCHETTE 1853, pp. 293 s.

<sup>2269</sup> FIORELLI 1862 a, p. 223.

Helbig<sup>2270</sup> aveva avanzato l'ipotesi della Sibilla cumana con Enea ma, poco dopo, A. Sogliano<sup>2271</sup>, che aveva incluso l'immagine fra quadri di soggetto indeterminato, era tornato a vedervi come protagonista Cassandra con un uomo non meglio identificato.

Infine Davreux<sup>2272</sup> aveva ricondotto anche questo affresco all'interpretazione degli altri analoghi. Assistita da un sacerdote del tempio Cassandra vaticina a Ettore la caduta di Troia.

Altro documento avvicinato ai nostri è la scena d'incerta interpretazione visibile su un vaso a figure rosse della collezione del conte Lamberg<sup>2273</sup>.

In questo esempio (fig. 313) la giovane veggente troiana, vestita di chitone e *himation* e con una benda che le cinge il capo, avanzerebbe verso il padre Priamo assiso e con una statuette di Atena, verosimilmente il Palladio, sulle ginocchia.

Per Davreux<sup>2274</sup> potrebbe significare il vaticinio di Cassandra riguardante il Palladio come garante dell'inespugnabilità della città finché fosse stato conservato dal padre.

Quest'ultima rappresentazione richiama alla mente la coppia di statue descritte da Christodoros nell'apparato decorativo del ginnasio di Zeuxippos a Costantinopoli<sup>2275</sup>.

Infatti, il poeta<sup>2276</sup> riferisce di un gruppo costituito da due statue raffiguranti Cassandra, invasata dalla lucida follia profetica, e il padre Priamo che, biasimato, ascolta la futura rovina della patria dalla sua bocca.

A termine di questa breve rassegna di raffigurazioni attribuite emerge, al di là della loro incertezza interpretativa, il numero alquanto limitato di attestazioni figurate (tre immagini più due testimonianze letterarie) che mostrano Cassandra in qualità di veggente che preannuncia la caduta di Troia nell'arte greca e romana.

---

<sup>2270</sup> HELBIG 1868, pp. 318-319, n° 1391.

<sup>2271</sup> SOGLIANO 1880, p. 129, n° 628. In RENAICH 1922, p. n° 216, n° 3 si parla invece di una generica scena del mito o della tragedia classica.

<sup>2272</sup> DAVREUX 1942, pp. 123-124, n° 45. Quest'ultima proposta è accolta con favore in SAMPAOLO 1993 c, p. 1043. L'affresco è compreso nel raggruppamento delle scene di profezia da parte di Cassandra in MAZZOLDI 2001, p. 328, n° 20. Per l'alloro che ne adorna le tempie e la veste sarebbe simile, secondo Paoletti, alla figura femminile di un affresco di Klagenfurt datato al 20 d.C. PAOLETTI 1994, p. 958, n° 13.

<sup>2273</sup> DE LABORDE 1813, p. 88, tav. LXXXIII; DAVREUX 1942, p. 125, n° 47;

<sup>2274</sup> *IBIDEM*, p. 125.

<sup>2275</sup> *IBIDEM*, p. 119, n° 40; PAOLETTI 1994, p. 959, n° 27; MAZZOLDI 2001, p. 171.

<sup>2276</sup> *Anth. Pal.*, 2, 189-191. Si veda il paragrafo sul frammento di *Flavia Solva. Supra*, pp. 157 ss.

### *Cassandra ritratta in qualità di profetessa di Apollo e in relazione con Paride*

Oltre che queste immagini in particolare da Davreux e Paoletti sono stati raccolti altri documenti che, ancora di dubbia lettura, simboleggerebbero per esempio l'appartenenza della giovane figlia di Priamo all'ambito religioso apollineo<sup>2277</sup>.

Questa specificità di Cassandra sarebbe descritta su alcune paste vitree, gemme e rilievi nei quali la sua figura, di profilo o seduta su una bassa roccia in atteggiamento meditativo, appare denotata da una corona e un rametto d'alloro oppure ritratta talvolta vicino a tripode o a un'urna.

Altri riproducono gli episodi successivi al suo vaticinio di rovina. La mostrano inerme oppure reagire violentemente per impedire il compimento degli eventi che porteranno all'inesorabile distruzione di Troia.

Tra questi ultimi due coppe attiche a figure rosse<sup>2278</sup> (inizi V sec. a.C.) la mostrano a seno scoperto e con un'espressione impaurita, quando i suoi cari accolgono di nuovo Paride fra loro (fig. 314) oppure in fuga dal fratello con lo sguardo rivolto indietro e le braccia protese come per tenerlo lontano.

Al contrario alcune urne funerarie (fig. 315) e teche di specchi di produzione etrusca (IV-I sec. a.C.) mettono in scena la sua aggressione con una bipenne contro il fratello, ritornato a Troia dopo l'allontanamento sul monte Ida voluto da Priamo.<sup>2279</sup>

Inoltre, su un cratere apulo (IV sec. a.C., fig. 316), che presenta il ritorno di Parida da Sparta in compagnia di Elena<sup>2280</sup>, Cassandra è ritratta ancora una volta con i suoi paramenti apollinei mentre è seduta su una roccia con il capo chino sulla spalla sinistra e tenuta da una figura femminile.

### *Cassandra e l'equus Troiae*

Infine, tra gli episodi che la rappresentano in preda all'estasi e reagire agli eventi forieri di distruzione è l'entrata in città del cavallo di legno abbandonato dai greci davanti a Troia.

Si conoscono dieci immagini con questo episodio e l'inutile opposizione di Cassandra all'ingresso del funesto simulacro entro le mura troiane<sup>2281</sup>. Particolarmente problematici per l'identificazione della veggente sono quattro affreschi (I sec. d.C.), provenienti tre da Pompei e uno

---

<sup>2277</sup> DAVREUX 1942, pp. 102 ss., nn° 1-17; PAOLETTI 1994, pp. 957 s., nn° 10-15.

<sup>2278</sup> *IBIDEM*, pp. 958 s., nn° 16-17.

<sup>2279</sup> DAVREUX 1942, pp. 108 ss., nn° 18-37; PAOLETTI 1994, p. 959, nn° 18-23.

<sup>2280</sup> DAVREUX 1942, pp. 118 ss., n° 39; PAOLETTI 1994, p. 959, n° 26.

<sup>2281</sup> Oltre che agli affreschi pompeiani qui esposti in sintesi, sono note in particolare le scene sulla *Tabula Iliaca Capitolina*, su uno specchio etrusco da Vulci (II sec. a.C.), una pasta vitrea, un coperchio per sarcofago (conservato a Oxford), uno scudo da parata in legno dipinto da Doura Europos (III sec. d.C.), un rilievo del Gandhara e un frammento di scisto. DAVREUX 1942, pp. 136 e 212, nn° 56-58 e 190, figg. 33, 35 e 113; SPARKES 1971, pp. 63 ss.; PAOLETTI 1994, p. 960, nn° 33, 36 e 39-42.



da Roma. Infatti, al di là della presenza del cavallo ligneo e di distinti schemi iconografici della raffigurazione del celebre episodio, non si può ammettere con sicurezza la presenza di Cassandra in tutte queste immagini.

Nell'esemplare romano<sup>2282</sup> (I sec. d.C.), che un tempo decorava il soffitto di una camera funeraria nell'Urbe, sembra molto probabile che sia la donna armata di bipenne che avanza verso il simulacro acheo trascinato da due gruppi di troiani.

Similmente in quello della Casa del Menandro<sup>2283</sup> (1 10,4) (fig. 317 b), che era associato nell'ala (4) alla scena della violenza subita da Cassandra per mano di Aiace e alla morte di Laocoonte (figg. 317 a, c), pare probabile identificarla nella giovane che cerca di raggiungere il simulacro, prossimo alla breccia aperta nelle mura troiane, ma che è fermata da un troiano.

Al contrario l'interpretazione degli altri due affreschi pompeiani, ora conservati al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, risulta più incerta. In generale, in entrambi si può riconoscere il cavallo portato dai Troiani dentro le mura, mentre in alto si trova una figura femminile con una fiaccola.

Nel quadro originario della Casa 9 7, 16<sup>2284</sup> (fig. 224 b) la donna identificata in Cassandra è ritratta all'esterno della città in corsa verso sinistra, cioè in direzione contraria dell'ingresso dello stratagemma degli Achei. Invece, nel secondo esempio<sup>2285</sup> (fig. 318) si ritiene che la profetessa di Apollo non sia quella figura che si erge sulle mura urbiche brandendo una torica, come sembrerebbe logico visto l'affresco appena descritto. Infatti, secondo B. A. Sparkes<sup>2286</sup> potrebbe essere una delle supplici ai piedi del simulacro di Atena, collocato in posizione antitetica rispetto al cavallo, in questo modo si sarebbe alluso alla ricerca d'asilo di Cassandra nel santuario della dea e alla violenza subita qui dalla giovane per mano di Aiace.

Infine si deve osservare che la raffigurazione di Cassandra con l'ascia liturgica, visibile nel quadro perduto di Roma ma anche nei documenti etruschi, richiama la figura femminile armata di bipenne su due crateri magnogreci a figure rosse<sup>2287</sup> (V-IV sec. a.C.).

---

<sup>2282</sup> DAVREUX 1942, p. 117, n° 33; SADURSKA 1986, p. 814, n° 10; PAOLETTI 1994, p. 960, n° 34.

<sup>2283</sup> SADURSKA 1986, p. 814, n° 9; SPARKES 1971, p. 67; LING 1990 a, p. 281, n° 62; in PAOLETTI 1994, p. 960, n° 35 si dice che la figura di Cassandra abbia anche in questo caso una bipenne, ma ne sembrerebbe in realtà priva.

<sup>2284</sup> SADURSKA 1986, p. 814, n° 7; PAOLETTI 1994, p. 960, n° 37.

<sup>2285</sup> SADURSKA 1986, p. 814, n° 8; PAOLETTI 1994, p. 960, n° 38.

<sup>2286</sup> SPARKES 1971, p. 66.

<sup>2287</sup> POSTRIOTI 2006, pp. 29 ss., figg. 1-2.

Su questi due esemplari (figg. 319-320) si osserva una giovane che si lancia contro il serpente che ha massacrato uno dei figli di Laocoonte e che si attorciglia intorno al simulacro di Apollo *portatore di alloro*.

Secondo G. Postrioti<sup>2288</sup> si potrebbe trattare in verità di Cassandra e non di Antiope, sposa del sacerdote troiano e correa dell'empietà all'origine del castigo divino che si abbatte sui Laocoontidi. Infatti, non si ha traccia del soccorso di Antiope in difesa dei suoi cari nelle fonti antiche e la bipenne sembra un attributo della giovane profetessa troiana per ritrarla in preda alla furia dell'estasi divina.

Allora, i vasi si rifarebbero a una tradizione mitologico-letteraria cui si riallacciava anche il *Laocoonte* di Sofocle. In tal senso Postrioti ipotizza che Cassandra avesse una posizione chiave nella tragedia per rendere l'atroce morte del sacerdote di Apollo maggiormente presaga di funesti esiti. La giovane si era opposta all'ingresso della *machina fatalis* avvertendone l'insita minaccia e forse avrebbe cercato di abbatterla proprio come aveva provato per primo Laocoonte<sup>2289</sup>.

#### *La violenza di Aiace su Cassandra nel santuario di Atena*<sup>2290</sup>

La rappresentazione di Cassandra più cospicua di testimonianze nell'arte classica è la violenza che la giovane aveva subito da parte di Aiace Oileo nel santuario di Atena<sup>2291</sup> riprodotta, soprattutto, sulla ceramica attica tra il VI e il V sec. a.C.<sup>2292</sup>

---

<sup>2288</sup> POSTRIOTI 2006, pp. 36 ss.

<sup>2289</sup> *IBIDEM*, p. 40.

<sup>2290</sup> Di seguito si presenta in breve l'iconografia nell'ambito della produzione vascolare attica del VI-V sec. a.C., ma essa ebbe grande diffusione dall'età arcaica, come dimostrano alcune lamine argive di bronzo destinate a decorare degli scudi scoperte a Olimpia (fig. 335). PAOLETTI 1994, p. 961, nn° 48-55. In età classica le raffigurazioni di Cassandra inseguita e violata da Aiace nel santuario di Atena sono inserite all'interno delle *Ilioupersis* (lato settentrionale) del Partenone ad Atene, del tempio di Era (lato occidentale) ad Argo e di Asclepio (lato orientale) a Epidauro. *IBIDEM*, p. 963, nn° 133 a-c. Infine anche nell'arte italica, etrusca e romana tra il V e il I sec. a.C.: la pittura della tomba François (ultimo terzo IV sec. a.C., fig. 320) o la *Tabula Iliaca Capitolina* (I sec. d.C.) oppure l'elmo gladiatorio da Pompei (fig. 323) con scene d'*Ilioupersis* già citata in riferimento alla fuga di Enea. DAVREUX 1942, pp. 169 e 188 s., nn° 110 e 160; CANCIANI 1981 a, p. 389, n° 127; PAOLETTI 19894, pp. 964 ss., nn° 157, 164 e 189; MAZZOLDI 2001, p. 326, nn° 107, 110 e 112.

<sup>2291</sup> Sulla tradizione letteraria di questo episodio si veda soprattutto MAZZOLDI 1997, pp. 7 ss.; MAZZOLDI 2001, pp. 31 ss.

<sup>2292</sup> DAVREUX, 1942, pp. 139-211, nn° 62-189; TOUCHEFEU 1981, pp. 339-349, nn° 16-104 e 108; PAOLETTI 1994, pp. 961-963, nn° 56-131, MAZZOLDI 2001, pp. 321 ss., nn° 1-112. Si noti che non mancano

A riguardo delle raffigurazioni vascolari è importante ricordare che M. Mangold<sup>2293</sup> ha classificato i sessantasette vasi attici a figure nere e rosse con la scena della violenza di Aiace su Cassandra in tre gruppi in base all'organizzazione scenica e, soprattutto, la raffigurazione dei personaggi.

Il primo<sup>2294</sup>, costituito da più di due terzi delle immagini a F. N. e datato tra il 570 e il 500 a.C. (figg. 324-325), evidenzia come la profetessa abbia avuto poco interesse agli occhi del pittore e della committenza.

Appunto, Cassandra è raffigurata nuda, con mantello oppure anche completamente vestita ma soprattutto di più piccole dimensioni del reale e in relazione al suo aggressore. Corre verso destra per sfuggire a questi o è già in ginocchio ai piedi di una grande statua di Atena *Promachos*, o della dea stessa. Questa è posta di profilo sinistro, protende minacciosa lo scudo e la lancia. Aiace, raffigurato in qualità di oplita, si staglia nel campo scenico a sinistra soprattutto in contrapposizione all'immagine della dea.

Il secondo<sup>2295</sup>, che consta una decina di vasi datati tra il 510 e il 479 a.C. (figg. 326-328), presenta soprattutto una maggiore cura per la figura di Cassandra preannunciando in questo modo anche il terzo tipo. Infatti si osserva che la veggente è ora rappresentata con le stesse proporzioni degli altri personaggi e in alcuni esempi è afferrata con entrambe le mani da Aiace. Inoltre la figura di Atena assume sempre di più l'aspetto e le dimensioni di un simulacro posto sopra a un podio.

Nell'ultimo gruppo<sup>2296</sup> del V sec. a.C. appare definitiva la trasformazione dell'immagine della dea in uno ξόανον (figg. 329 e 331). Infatti, vista frontalmente, si eleva su un piedistallo e ha dimensioni più ridotte. In contemporanea Cassandra, caratterizzata da un aspetto più adulto, assume il ruolo di protagonista, mentre Aiace continua la sua azione violenta. La giovane appare nuda o mezzo vestita, mentre l'eroe l'afferra per i capelli per strapparla via dalla protezione dalla statua cultuale di Atena.

In generale è fondamentale per la comprensione dell'evoluzione della figura di Cassandra in questo episodio mitologico sulla ceramica attica l'analisi di S. Mazzoldi. La studiosa italiana rileva un percorso parallelo tra letteratura e arte nella percezione dell'empietà di Aiace presso i Greci vissuti tra il VI sec. e il III sec. a.C.<sup>2297</sup>

---

le rappresentazioni parodistiche nella ceramica attica e magnogreca del V-IV sec. a.C. DAVREUX, 1942, pp. 190 s., n° 163; TOUCHEFEU 1981, pp. 348, nn° 105-107; PAOLETTI 1994, p. 964, nn° 149-150 e 153-154.

<sup>2293</sup> Sintesi degli studi precedenti su questa iconografia in MANGOLD 2000, pp. 34 s.

<sup>2294</sup> *IBIDEM*, pp. 36 e 39 ss.

<sup>2295</sup> *IBIDEM*, pp. 36 e 46 ss.

<sup>2296</sup> *IBIDEM*, pp. 36 e 52 ss.

<sup>2297</sup> *IBIDEM*, pp. 7 ss. analoghe conclusioni riprese in VERONESE 2006, pp. 74 ss.

Infatti, in relazione soprattutto con il primo gruppo di età arcaica, il sacrilegio di Aiace è concepito essenzialmente non tanto sulla giovane vergine, il cui stupro non rientrava probabilmente negli interessi dei poeti di quel tempo, ma piuttosto contro Atena e il suo santuario che avevano dato asilo alla supplice. Questa è la colpa più grave di cui si macchia l'eroe acheo, vale a dire aver privato Cassandra del diritto di asilo del santuario e dalla dea tutelare<sup>2298</sup>.

Invece, la crescente importanza acquisita dalla rappresentazione di Cassandra e, al contempo, la minore partecipazione e in alcuni la completa assenza del simulacro di Atena segnalano nel secondo e, soprattutto, nel terzo gruppo del V sec. a.C. come la profetessa fosse diventata l'unica e vera protagonista.

In questo modo gli artisti riproducono l'intervento della dea non più contro Aiace ma neanche più in difesa della giovane, ritratta ora con cura e dettaglio. Atena mostra un volto ieratico e nel complesso appare inoffensiva sebbene sia ancora armata e alzi una lancia.

Allora sembra certo che dall'età classica i Greci abbiano individuato sempre di più nello stupro della giovane profetessa troiana nel tempio di Atena il crimine di Aiace, così come da Callimaco è trasmesso questo episodio<sup>2299</sup>.

Come sottolinea invece F. Veronese<sup>2300</sup>, emerge nel corso del tempo una differente disposizione di fronte a uno stesso avvenimento che è stato caricato di due problemi di carattere morale ed esistenziale. Il primo è rappresentato dall'eterno conflitto tra l'Uomo e la Divinità (primo gruppo), mentre il secondo è incentrato intorno al rapporto tra Uomo e Donna (secondo e terzo gruppo) o, forse meglio ancora, tra l'uomo adulto e la fanciulla *παρθένος*, il maschio e la giovane in età di matrimonio.

Infatti, nella raffigurazione in cui Cassandra è protesa e abbraccia con le mani la statua di Atena, mentre Aiace l'afferra per i capelli per strapparla via dal simulacro Veronese<sup>2301</sup> vi legge il rifiuto della giovane di sposarsi. In questo modo lo schema figurato trova un chiaro richiamo nelle parole pronunciate da Alessandra-Cassandra di Licofrone, venerata dalle vergini in Daunia<sup>2302</sup>.

---

<sup>2298</sup> MAZZOLDI 1997, pp. 18 s.

<sup>2299</sup> *IBIDEM*, pp. 19 s.

<sup>2300</sup> VERONESE 2006, pp. 74 e 82 ss.

<sup>2301</sup> *IBIDEM*, pp. 85 ss.

<sup>2302</sup> Su questo culto si veda anche MAZZOLDI 2001, p. 61. Mazzoldi ricorda come diverse fonti antiche riferiscano di un altro rituale legato all'oltraggio di Cassandra. I Locresi, che vantavano di discendere da Aiace, erano soliti inviare fanciulle vergini al santuario di Atena *Ilias* in Troade per espiare la colpa del loro capostipite. Le giovani avrebbero dovuto portare i capelli tagliati ma non indossare calzari e sopravveste. Una volta sbarcate di notte, sarebbero state inquisite da parte dei Troiani armati, come all'interno di un rituale che ricalcava la persecuzione di Aiace nei confronti di Cassandra. Se riuscivano a raggiungere il

Nel poema alessandrino<sup>2303</sup> la profetessa, che ha spiegato in prima persona la sua volontà di restare nubile dapprima rifiutando le nozze con Apollo e poi cercando di sfuggire all'abuso di Aiace, consigliava alcuni espedienti alle fanciulle che desideravano sottrarsi al matrimonio con sposi dall'aspetto orrido e di lignaggio indegno.

Dopo essersi abbigliate come le Erinni ed essersi spalmate erbe magiche sulle guance, le vergini dovevano abbracciare il suo simulacro come lei stessa aveva fatto, seppure inutilmente, con quello di Atena.

Secondo Veronese<sup>2304</sup> sembra ricollegarsi emblematicamente a questo ammaestramento un'anfora a F. R. del pittore dell'Etiopie (metà V sec. a.C., fig. 330). Infatti, nella scena figurata su di essa riportata vi si può osservare l'oltraggio di Aiace nei confronti di Cassandra cui si aggiunge, però, anche un ulteriore personaggio. Una figura femminile quasi invisibile, poiché è alle spalle del simulacro di Atena, si stringe con entrambe le braccia alle gambe della dea.

Nell'arte romana questo episodio della mitologia greca è documentato da trentacinque esemplari<sup>2305</sup> della glittica soprattutto tra il II sec. a.C. e I sec. d.C. In un articolo di S. Toso si evidenzia come Cassandra sia raffigurata non più tanto aggrappata al simulacro della sua dea tutelare, ma piuttosto al Palladio (figg. 333 a-d) e raramente (in circa un terzo delle immagini) sia afferrata da Aiace<sup>2306</sup> (figg. 332 a-c).

In generale nello studio dell'archeologa italiana<sup>2307</sup> emerge una serie di sovrapposizioni iconografiche all'origine della figura della giovane profetessa. infatti, Cassandra appare simile ora a

---

tempio e, quindi, a mettersi in salvo, le fanciulle avrebbero servito il santuario fino alla morte. Al contrario, se fossero state catturate e uccise dai loro inseguitori, i loro corpi non avrebbero ricevuto sepoltura ma sarebbero stati bruciati con legna di alberi infruttiferi e, infine, le loro ceneri sarebbero state sparse in mare. Si veda più in dettaglio MAZZOLDI 2001, pp. 52 ss. Sempre presso i Locresi esisteva probabilmente un'altra tradizione letteraria e religiosa che prevedeva però la riabilitazione di Aiace. In tal senso andrebbe letta la notizia raccontata da Pausania (3, 19, 11-13) tra gli altri secondo cui l'eroe era apparso a capo dell'esercito locrese nella battaglia del Sagra contro i Crotoniati. Questi si erano macchiati del suo stesso oltraggio nella distruzione di Siris uccidendo cinquanta giovani rifugiatisi nel tempio di Atena e abbracciati alla statua della dea, e anche quella del suo sacerdote, allo stesso modo di Cassandra a Troia. Si veda L. CERCHIAI, M. MENICETTI, *Aiace e Cassandra nella tradizione locrese*, in L. BREGLIA, A. MOLETI, M. L. NAPOLITANO (edd.), *Ethne, Identità e tradizioni: la "terza" Grecia e l'Occidente*, 1, (*Diabaseis*, 3), Pisa 2011, pp. 373-381.

<sup>2303</sup> LYK. 1131-1140.

<sup>2304</sup> VERONESE 2006, pp. 87 ss.

<sup>2305</sup> Catalogo in TOSO 2000, pp. 127 ss.

<sup>2306</sup> In realtà in quattro paste vitree e su una corniola la profetessa siede con atteggiamento meditativo davanti al Palladio. Classificazione per scena e schema iconografico *IBIDEM*, pp. 109 ss.

<sup>2307</sup> *IBIDEM*, pp. 121 ss.

una menade (lineamenti e torsione del corpo), poi a una Sibilla (l'alloro apollineo, l'ambientazione all'ingresso del tempio dell'aggressione e la mano portata al mento in segno di meditazione) e, infine, in qualità di «portatrice di vittoria» (ancora l'alloro ma anche l'aspetto sposato evidenziato dal capo chino).

In questa stratigrafia iconografica si comprende, dunque, l'innovativa associazione di Cassandra con il Palladio, in luogo della statua di Atena, rispetto alla tradizione iconografica della scena. In realtà, secondo Toso, il simulacro troiano avrebbe ricoperto un ruolo significativo nel riconoscimento iconografico della giovane e dell'episodio in sintonia con l'ideologia romana del I sec. a.C., apice dell'affermazione di gran parte delle gemme. In preda al rapimento profetico che la rendeva simile a una baccante, Cassandra aveva preannunciato come la Sibilla, sua collega nel ministero ad Apollo, a Enea, salvatore del Palladio<sup>2308</sup>, la gloria della nuova Troia manifestatasi attraverso Roma, sorta sotto gli auspici del dio di Delfi dopo la vendetta di Atena per il crimine da lei subito dall'acheo Aiace<sup>2309</sup>.

Infine si vuole segnalare l'unico affresco romano<sup>2310</sup> con l'empietà di Aiace nei confronti di Cassandra (fig. 317 c). Questo quadro della Casa del Menandro a Pompei è stato di recente studiato da M. Cadario che ne ha spiegato esegesi e significato all'interno dell'apparato decorativo della *domus* incentrato sulla fine di Troia<sup>2311</sup>.

L'episodio è coniugato alla cattura di Elena da parte di Menelao<sup>2312</sup> avvenuta in quell'ultima notte di Troia. Le due protagoniste femminili sono caratterizzate da una parziale nudità mentre sono afferrate dai loro due aggressori per alludere ai due distinti destini toccati a loro in sorte, vale a dire il perdono dello sposo e la violenza del guerriero nemico<sup>2313</sup>.

A loro si aggiunge, innovando in pratica la raffigurazione e di conseguenza anche i due avvenimenti, la presenza di Priamo. Questi, in una posizione centrale a guisa di cerniera tra le due vicende che lo chiamano in causa per i vincoli parentali con entrambe, supplica indulgenza per

---

<sup>2308</sup> Si ricordino le monete di Cesare (fig. 19 b) che mostrano l'eroe troiano in fuga con il padre assiso sulla spalla sinistra e il Palladio nella mano destra.

<sup>2309</sup> TOSO 2000, pp. 120 s. e 124 ss.

<sup>2310</sup> DAVREUX 1942, pp. 109 s.; PAOLETTI 1994, p. 966, n° 190.

<sup>2311</sup> CADARIO 2006, pp. 77 ss.

<sup>2312</sup> Secondo un'invalsa tradizione artistica già documentata nel V sec. a.C. attraverso le metope del Partenone e che giunge, per esempio, fino alle coppe omeriche o al celebre elmo gladiatorio pompeiano con scene di *Ilioupersis* già citato a proposito della fuga di Enea. *IBIDEM*, pp. 79 ss.

<sup>2313</sup> *IBIDEM*, p. 80.

Cassandra e in questo modo richiama su di sé l'attenzione degli osservatori personificando la caduta della sua città<sup>2314</sup>.

Come già accennato in precedenza il quadro non è isolato nell'ambiente della Casa del Menandro. Infatti, collocato all'interno dell'ala (4), era associato, secondo un programma che doveva mettere in risalto l'ambizione culturale del padrone di casa<sup>2315</sup>, ad altri due affreschi quali la morte di Laocoonte e l'entrata del cavallo di legno a Troia cui si oppone Cassandra (fig. 317 a-b).

M. Cadario<sup>2316</sup> evidenzia che dietro a questa combinazione si palesa il desiderio di creare una lettura unitaria e continua e, allo stesso tempo, aperta delle raffigurazioni. Ciò avrebbe corrisposto a un preciso e complesso piano del committente che offriva così ai suoi ospiti una comprensione cronologica e d'insieme dei miti ma anche immediata e isolata. In questo modo ci si poteva accostare a ogni singola scena per cogliervi i possibili significati indipendenti dalle altre senza escludere le eventuali interdipendenze mitologiche e ideologiche.

#### *La morte di Cassandra*

L'ultima importante serie di raffigurazioni con Cassandra protagonista è la morte della giovane per mano di Clitennestra. Questo episodio è ritratto in sette esemplari<sup>2317</sup>: una lamina di bronzo da Argo della metà del VII sec. a.C., due vasi attici a F. R. del V sec. a.C., una coppa omerica del III-II sec. a.C. e tre teche di specchi etruschi del II sec. a.C., nel momento del suo omicidio compiuto da Clitennestra, sposa di Agamennone.

Nella lamina bronzea (fig. 321), in un cratere a colonne a F. R. (fig. 336) e nella coppa omerica, in qualità di profetessa, Cassandra è rivolta verso la sua assassina che la colpisce al capo oppure le conficca una spada nel fianco. Si noti che nella coppa omerica la giovane è sul corpo di Agamennone esanime, mentre è tenuta per i capelli da Clitennestra che sta vibrando il colpo mortale.

Invece una coppa attica (fig. 337) e le teche etrusche mostrano Cassandra supplice, prostrata e inginocchiata, anche vicino a un altare, oppure anche che si getta sul corpo di Agamennone, mentre la regina brandisce un'ascia per ucciderla.

---

<sup>2314</sup> CADARIO 2006, p. 82.

<sup>2315</sup> *IBIDEM*, p. 62.

<sup>2316</sup> *IBIDEM*, pp. 82-85.

<sup>2317</sup> A questi si dovrebbe anche aggiungere la testimonianza di Filostrato di una pittura parietale. PAOLETTI 1994, p. 967, nn° 199-204.

### *Le immagini della Sibilla*<sup>2318</sup>

La premessa del paragrafo sulle immagini di Cassandra vale anche per quelle della Sibilla. Infatti, la consultazione soprattutto della voce *Sibyllae* nel *LIMC* rivela con chiarezza l'inesistenza di una scena simile alle nostre.

Sono conosciute soprattutto numerose raffigurazioni che mostrano la veggente da sola su monete greche e romane, di busto, di profilo o a figura intera (figg. 338 a-b)<sup>2319</sup>

Il suo ritratto sui conii può assomigliare in modo limitato alla figura femminile degli affreschi pompeiani. Porta i capelli raccolti sulla nuca e il capo coronato d'alloro o dalla tenia (fig. 338 b). Inoltre nella numismatica romana è rappresentata spesso assisa su un basso seggio o su un blocco di roccia<sup>2320</sup> (figg. 339 a-b) ed è accompagnata in alcuni casi dalla scritta illustrativa ΘΕΑ ΣΙΒΥΛΛΑ<sup>2321</sup> (fig. 338 b).

Questi ultimi esemplari della Sibilla assisa sembrano relazionarsi con il gruppo marmoreo di Roma (II-I sec. a.C., fig. 340) che mostrava la profetessa assisa e in atteggiamento ispirato vicino a un piccolo tripode<sup>2322</sup>. Il suo ufficio di vaticinante è sottolineato invece da un rotolo tenuto nella mano come in una statuetta perduta da Tivoli<sup>2323</sup>.

Infine, si conoscono alcune immagini che la rappresentano al cospetto di Apollo e in compagnia di un personaggio maschile oppure anche di Artemide, Atena e Latona<sup>2324</sup>.

Assieme soltanto al dio di cui è ministra appare in un affresco ercolanese<sup>2325</sup> (fig. 343). È seduta mentre regge in mano un rametto d'alloro e, piegando il capo sul petto, assume un'espressione

---

<sup>2318</sup> Oltre che la voce a cura di Caccamo Caltabiano nel volume VII del *LIMC*, si segnala anche il volume *La Sibylle. De l'Antiquité à nos jours* di M. Galley (Paris 2010) sulle tradizioni mitologiche e letterarie della Sibilla con un'ampia galleria di immagini non solo dell'età classica ma anche delle epoche successive. A questi si aggiunge il breve catalogo in AMANDRY 1950, pp. 66 ss.

<sup>2319</sup> CACCAMO CALTABIANO 1994, pp. 754 s., nn° 1-11.

<sup>2320</sup> *IBIDEM*, p. 754, nn° 14-19.

<sup>2321</sup> *IBIDEM*, p. 755, nn° 15 e 17 (Sibilla di Eritre, Herophile). Alla monetazione greca e romana si deve aggiungere quella giudaica che mostra la vaticinante ebraica con la figura di Noè, un'arca con una coppia di persone e, in alto, una colomba con il ramoscello. *IBIDEM*, p. 756, nn° 30-34.

<sup>2322</sup> *IBIDEM*, p. 755, n° 21.

<sup>2323</sup> *IBIDEM*, p. 756, n° 23.

<sup>2324</sup> Caccamo Caltabiano ricorda nel catalogo del *LIMC* la presenza di una Sibilla anche nella scena dell'adorazione di Gesù bambino da parte dei Magi nel mosaico (prima metà del V sec. d.C.) dell'arco di S. Maria Maggiore a Roma. Veste abiti di foggia orientale e siede a destra di Gesù, mentre la Madonna è a sinistra. *IBIDEM*, p. 756, n° 35. G. BIASIOTTI, *L'arco trionfale di S. Maria Maggiore in Roma*, in *BdA VIII*, 1914, pp. 78 ss.



assorta o affaticata. Apollo è in piedi alla sua sinistra appoggiato con il gomito destro a una bassa colonna.

Invece in un rilievo del portico meridionale del *Sebasteion* ad *Aphrodisias* la Sibilla di Cuma apparirebbe, secondo M. Galley<sup>2326</sup> e T. Gesztelyi<sup>2327</sup>, tra la statua di Apollo assiso e un eroe da identificarsi in Enea<sup>2328</sup> (fig. 344).

Questi è vestito di una corta tunica e mantello e sembra avere il capo cinto d'alloro. È stante con la mano destra, ora mutila, sul petto. La profetessa, riconoscibile per gli abiti e gli attributi liturgici, lo guarda indicandogli con la destra il tripode posto sullo sfondo. Apollo con il busto scoperto dalla veste che gli avvolge i fianchi e la spalla sinistra è seduto di tre quarti su un seggio sopraelevato guarda dritto davanti a sé verso destra.

Secondo Gesztelyi Enea sarebbe accompagnato al cospetto di Apollo dalla Sibilla cumana. Infatti, ipotizza l'appartenenza di questa rappresentazione al termine della seconda triade di rilievi a decorazione del lato meridionale del *Sebasteion* eseguita secondo la narrazione dell'*Eneide*<sup>2329</sup>.

Sulla c.d. «base di Sorrento»<sup>2330</sup> (età augustea o tiberiana, fig. 342) la Pizia siede ai piedi di Latona accompagnata da Artemide e Apollo. Ha il busto scoperto ed è denotata da un aspetto spossato. In secondo piano s'intravede il tripode apollineo.

Infine si devono menzionare le illustrazioni del codice *Vergilius Vaticanus* (cod. vat. lat. 3225) del IV-V sec. d.C. che mostrano la Sibilla cumana in compagnia di Enea nel corso delle diverse tappe che portano l'eroe a discendere negli Inferi e a incontrare il padre Anchise<sup>2331</sup>.

---

<sup>2325</sup> HELBIG 1868, p. 55, n° 203; REINACH 1922, p. 29, fig. 3; CACCAMO CALTABIANO 1994, p. 756, n° 26; GALLEY 2010, p. 46, fig. 29.

<sup>2326</sup> L'identificazione dei personaggi sarebbe comprovata secondo la studiosa francese, che non menziona nessun riferimento bibliografico ad eccezione di quello fotografico, dalle iscrizioni nel bassorilievo. GALLEY 2010, pp. 59 s., fig. 37.

<sup>2327</sup> GESZTELYI 2012, pp. 135 s.

<sup>2328</sup> Tuttavia si noti che in SMITH 1990, pp. 95 ss., fig. 10, prima pubblicazione del rilievo si parla genericamente di raffigurazione di Apollo con tripode e di una sacerdotessa accompagnata da un eroe coronato.

<sup>2329</sup> Questo settore figurato è aperto dalle tre Grazie, richiamo alla dea Venere-Afrodite patrona della città e madre di Enea ma anche simbolo della futura prosperità romana. Al centro mostra una scena di sacrificio a Giove, garante della salvezza dell'eroe e dei Troiani dalla distruzione della patria e della nuova fondazione nel Lazio. Al rito, su cui vola l'Aquila simbolo del dio e dell'Impero, parteciperebbe un giovane identificato in Ascanio. GESZTELYI 2012, pp. 134 s. Tuttavia lo stato di conservazione del secondo rilievo non consente una chiara identificazione dei protagonisti.

<sup>2330</sup> CACCAMO CALTABIANO 1994, p. 756, n° 29; GALLEY 2010, p. 38, fig. 23.

In generale appare vestita di una lunga veste smanicata e di mantello, mentre la sua testa è cinta da una corona di alloro. Enea è simile a soldato portando corazza e *paludamentum* (fig. 345).

In relazione con il rilievo del *Sebasteion*, come sostenuto già da Gesztelyi<sup>2332</sup>, e forse anche con i nostri affreschi assume particolare significato la *pittura* 31 del *Vergilius Vaticanus* (fig. 346). In questa immagine davanti alla scalinata d'accesso del tempio di Apollo, di cui s'intravede il simulacro attraverso l'ingresso, la Sibilla con un rametto d'alloro precede Enea, scortato dal fedele compagno Acate che, secondo Virgilio<sup>2333</sup>, l'aveva preceduto alla salita del monte sacro.

#### *Lo schema compositivo dei quattro affreschi pompeiani*

I tre degli affreschi pompeiani (Casa della grata metallica, dell'Accademia della musica e al 9 7, 16) attribuiti di recente da M. V. Strocka al mito di Enea presentano un comune schema centrale della scena.

In particolare secondo Herrmann<sup>2334</sup> l'esemplare dell'Accademia è organizzato in conformità a una struttura piramidale dei personaggi che l'accomuna a quello della Grata metallica. Così per E. De Albentis<sup>2335</sup>, che parla di un'impostazione a «nicchia», è stata conferita maggiore evidenza al personaggio centrale, posto su un livello superiore arretrato, rispetto a quelli inferiori e laterali.

Infatti, si può notare che la raffigurazione è organizzata con la disposizione dei personaggi come se si trovassero ai vertici di un immaginario triangolo (figg. 347 a-b). In quello superiore la profetessa si erge dalla scalinata dell'ingresso di un *temenos* di Apollo, in quelli inferiori i tre personaggi maschili assistono al vaticinio.

In questo modo sulla donna sarebbe stata convogliata l'attenzione dell'osservatore non solo per la sua posizione centrale e sopraelevata rispetto agli altri, ma anche per la concentrazione dei simboli cultuali che la circondano. A sinistra è un'idria su un tavolo indicata dalla sacerdotessa con la mano destra, mentre sopra la spalla sinistra della donna si erge un tripode su un basso muro

---

<sup>2331</sup> WRIGHT 1993, pp. 49 ss.; CACCAMO CALTABIANO 1994, pp. 756 s, nn° 35-42; CANCIANI 1981 a, p. 392, nn° 190-197; DE WIT 1959, pp. 98 ss., nn° 31-38, tavv. 18-22. Su un rilievo d'argento di Lanx (Inghilterra) dello stesso periodo del *codex* si vede una scena, forse ambientata a Delo, in cui una Sibilla, con il capo velato e seduta su un seggio, pronuncia il suo vaticinio rivolta ad Apollo di fronte a lei su di una *tholos*. A sinistra sono altre figure da identificarsi nelle dee Atena, Artemide e Latona. CACCAMO CALTABIANO 1994, p. 756, n° 28.

<sup>2332</sup> GESZTELYI 2012, p. 135.

<sup>2333</sup> VERG., *Aen.* 6, 34 s.

<sup>2334</sup> HERRMANN 1904-1931, p. 245

<sup>2335</sup> DE ALBENTIS 1983, p. 256. La datazione del modello originario si ricaverrebbe dalla resa prospettica dell'affresco dell'Accademia che rimanderebbe al III sec. a.C. DE ALBENTIS 1983, pp. 256 s.

perimetrale<sup>2336</sup>. Infine sullo sfondo della scena s'intravede come una quinta il santuario di cui la profetessa è titolare dei culti con colonne, muri perimetrali e decorazioni votive.

Inoltre, nell'affresco della Grata metallica (fig. 347 a) sembra che gli sguardi e gli attributi dei personaggi individuino ulteriori rapporti interni. Innanzitutto, com'è stato riconosciuto già in passato, la connessione principale sembra quello di destra tra la profetessa e l'uomo ai piedi della scalinata. La vaticinante presiede al rito e pronuncia la sentenza dell'oracolo sollevando di poco il capo, mentre l'astante la fissa per prestarle attenzione e per riceverne le parole. Anche il fanciullo dell'angolo sinistro alza lo sguardo per scrutare nella stessa direzione della profetessa, mentre l'anziano assiso abbassa il capo. Tuttavia questi tiene un ramo d'alloro che lo ricollega alla ministrante e al contesto culturale.

Dall'osservazione della riproduzione fotografica di quest'ultimo quadro è chiaro però il tentativo di organizzare la rappresentazione secondo la prospettiva e la disposizione dei personaggi su più piani<sup>2337</sup>.

In particolare si osservano di scorcio le pareti perimetrali del tempio, il tavolo accanto alla profetessa e la scalinata, di cui possiamo vedere il lato sinistro e cui sono appoggiati uno scudo e un elmo.

Allora, in realtà, il personaggio maschile ai piedi della scalinata, reso visibile di tre quarti, è pressoché in asse con la veggente, ritratta in posizione frontale, mentre il gruppo dell'anziano assiso e del fanciullo che gli si stringe al fianco è di lato all'accesso gradinato e contrapposto all'uomo.

Stando a quanto è descritto dal disegno dell'Accademia (fig. 346 b) sembra invece che in questo caso vi fossero relazioni più schematiche tra le figure. Queste sono poste proprio nei vertici di un triangolo e con gli sguardi e i loro attributi traccerebbero il perimetro della figura geometrica.

Nella sua cerimonia la profetessa sembra volgersi verso l'uomo ai piedi della scalinata come per illustrargli la sentenza oracolare e questi ricambia lo sguardo accogliendo il vaticinio. A lui sembra guardare il bambino a differenza della figura assisa che, seppure anche in questo caso tenga chino il capo, si può riallacciare alla profetessa e al contesto culturale grazie al ramo d'alloro che potrebbe tenere in mano.

In generale, al di là della fedeltà della riproduzione dell'Accademia, sembra che lo schema alla base della realizzazione della scena di profezia a un uomo in presenza di un uomo anziano<sup>2338</sup> e di un bambino prevedesse la disposizione prospettica dei personaggi nei tre angoli di un triangolo

---

<sup>2336</sup> Il tripode nell'esemplare dell'Accademia è da riferirsi verosimilmente a lei, sebbene sia stato riprodotto dal disegnatore dell'Ottocento in asse con l'uomo in basso.

<sup>2337</sup> Si potrebbe immaginare che la tecnica prospettica sia stata adottata anche nell'esemplare dell'Accademia senza che sia stata colta dal disegnatore ottocentesco.

<sup>2338</sup> Come sostenuto da STROCKA 2006, p. 285.

immaginario. Ammessa la posizione centrale e a una quota più alta di un personaggio rispetto agli altri, si rileva l'altro più intimo ma non meno evidente idea di organizzare su due piani la scena.

Il primo, quello superiore, è quello sacro dominato dalla sacerdotessa isolata tra gli strumenti liturgici dell'oracolo apollineo; il secondo, inferiore, la sfera umana che attende la sentenza del dio interpellato attraverso la sua profetessa. In quest'ultimo livello si vedono tre distinti atteggiamenti descritti con le pose e negli sguardi dei tre uomini.

Al contrario l'affresco della Casa dei cinque scheletri (fig. 347 c) si distingue dagli altri non solo per la resa delle figure, che appaiono accurate nella loro definizione, ma anche per un più sicuro e chiaro uso della tecnica prospettica. Infatti, i personaggi sono disposti su due linee parallele che convergono, con un andamento obliquo, al centro dove domina il tavolo con il vaso e le foglie d'alloro.

Il rapporto tra le figure non è descritto soltanto dalla loro disposizione contrapposta ma anche in questo caso dai loro sguardi che, però, sono rivolti tutti in direzione della profetessa. Tuttavia, come negli altri due affreschi, la giovane donna non li contraccambia ma solleva il capo per contemplare una statuetta di Apollo collocata in alto.

Ciò nonostante, anche nell'affresco della Casa dei cinque scheletri la centralità di quest'ultima figura nella rappresentazione non è sottolineata soltanto dall'attenzione che riceve dal gruppo di uomini, ma anche dalla concentrazione dei simboli apollinei che la circondano. A sinistra è il tavolo con l'anfora, due bende sacre e le foglie d'alloro, mentre in alto, dietro di lei, è in asse con la sua testa il tripode. Infine, in alto sul muro perimetrale a destra, la statua di Apollo nudo e stante ispira la sua azione liturgica.

Sebbene i personaggi della scena non siano disposti su più livelli, anche in questo esempio s'individuano dunque due piani, paralleli, sui quali si svolge la rappresentazione. Uno è per la veggente, l'altro per gli uomini che interrogano l'oracolo.

#### *La scena di vaticinio e i quattro protagonisti*

#### *La sacerdotessa e i suoi strumenti liturgici*

Nonostante l'apparente semplicità degli affreschi, le differenti interpretazioni proposte in passato fanno comprendere quanto sia problematico l'identificazione del tema che raffigurano. Infatti, la scena nel suo complesso e soprattutto i protagonisti non sono inequivocabili a causa della loro caratterizzazione attribuibile a più episodi e personaggi del mito.

In generale è chiaro che si sia di fronte a un contesto liturgico apollineo in cui si muove una giovane sacerdotessa. Questa presiede a un rito oracolare, come si comprende dalla presenza di diversi oggetti o attributi, il tripode e l'alloro, che richiamano il dio di Delfi, e dal suo atteggiamento ispirato.

Luciano di Samosata<sup>2339</sup> ricorda che tre elementi erano indispensabili alla mantica apollinea, il tripode, l'acqua di una fonte e l'alloro. Se due di questi sono distintamente visibili nei nostri affreschi, il terzo è alluso probabilmente dall'idria sul tavolo accanto o alle spalle della donna. Tuttavia la sacerdotessa è stata interpretata in vari modi al fine di comprenderne il ruolo nella cerimonia oracolare.

In particolare esistono principalmente due posizioni opposte che vertono intorno a una maggiore o minore attiva funzione del vaso nel rito e, quindi, in relazione anche con la sacerdotessa.

Così secondo Th. Panofka<sup>2340</sup> il recipiente sarebbe stato utilizzato per l'estrazione dei ciottoli denominati θραΐ, come le tre ninfe delle sorgenti del monte Parnaso, Cassalia, Cassotis e Delfusa. Nella sua interpretazione Cassandra officia il rito all'accesso del santuario troiano di Apollo davanti ai suoi familiari più stretti, il padre, assiso su un basso seggio, e i fratelli Troilo, accanto a Priamo, ed Ettore.

In modo analogo Amandry<sup>2341</sup>, che pone l'accento sul movimento della mano destra e lo sguardo in direzione opposta della profetessa, ritiene che il recipiente sia usato per la pratica divinatoria dell'estrazione di tavolette.

Diversamente da questa prima ipotesi Ch. Picard<sup>2342</sup> ipotizza che il vaso sia un'urna oracolare per la conservazione delle profezie della veggente troiana. A sostegno di questa possibilità afferma che la conservazione delle sentenze oracolari fosse in uso nella Grecia settentrionale e forse anche nell'antica Misia, un tempo sede del regno di Priamo, come ricordato da due decreti del santuario di Apollo *Coropaios* a Magnete in Tessaglia (II sec. a.C.) che prescrivono la deposizione dei *pinakia* con il responso divino all'interno di vasi.

Tuttavia, a riguardo della seconda proposta interpretativa sull'idria, per Rochette<sup>2343</sup> la veggente è vicino a una generica anfora per l'acqua cultuale cui si aggiunge, ai piedi del tavolo, un altro recipiente, un *kados* o una *situla*, per le lustrazioni oracolari. Secondo Davreux l'idria sul tavolo servirebbe al contrario per i riti d'idromanzia e in modo analogo sembra intenderla anche Robert<sup>2344</sup> secondo cui «*auf einem Tisch neben ihr steht der Krug mit dem heiligen Wasser*».

---

<sup>2339</sup> LUCIANUS, *Bis Acc.* 1. Come citato in AMANDRY 1950, p. 126.

<sup>2340</sup> PANOFKA 1848, p. 242.

<sup>2341</sup> L'artista avrebbe modellato i gesti di Cassandra, gli oggetti cultuali e il rito basandosi sulle usanze in voga al suo tempo. AMANDRY 1950, pp. 74-75.

<sup>2342</sup> PICARD 1950, pp. 65 s.

<sup>2343</sup> ROCHETTE 1853, p. 291.

<sup>2344</sup> ROBERT 1887, p. 455. Sulla stessa linea anche Herrmann. HERRMANN 1904-1931, p. 245.

Particolarmente interessanti risultano, però, le osservazioni di De Albentiis<sup>2345</sup> che si pongono in contrapposizione ad alcune riguardanti la prima ipotesi.

Innanzitutto, in risposta a Panofka, la connessione tra i ciottoli rotolanti θριαί, da cui deriverebbe parte della preveggenza della Sibilla, e le tre sorelle ninfe del Parnasso, che li avrebbero introdotti nell'oracolo apollineo, non era altro che un *aition* ellenistico con la funzione di fornire un'alta spiegazione del nome dei bussolotti<sup>2346</sup>. Tuttavia, l'estrazione delle θριαί non dovette occupare un ruolo di rilievo nei vaticini del santuario delfico e, in generale, non godeva di grande reputazione. Infatti, a riprova di questa considerazione, De Albentiis cita un proverbio tramandato da Stefano di Bisanzio<sup>2347</sup> secondo cui l'uso delle pietruzze per predire il futuro era molto diffuso ma soltanto in pochi erano veri indovini.

In secondo luogo De Albentiis rigetta anche l'ipotesi di Picard. Infatti riscontra che la tesi di quest'ultimo sia del tutto arbitraria e priva di ogni riferimento bibliografico dando, tra l'altro, eccessivo valore a pratiche invalse in un santuario di campagna, di scarsa rinomanza e in tempi successivi a quelli immaginabili per il modello di riferimento dei quadri pompeiani<sup>2348</sup>.

Allora, De Albentiis<sup>2349</sup> ipotizza che l'inventore dell'originale dei nostri esemplari volesse alludere con il tipo specifico di vaso, un'*hydria*, rappresentato sul tavolo al centro del rituale e della scena, a uno degli elementi cardini dell'oracolo di Delfi e dell'invasamento della Pizia, l'acqua. Infatti, l'idria, che non era in uso nelle liturgie delfiche, avrebbe richiamato la sorgente Cassotis che, secondo il racconto di Pausania<sup>2350</sup>, donava alle donne la chiaroveggenza.

Infine, più di recente Strocka<sup>2351</sup> esclude l'ipotesi dell'estrazione delle *sortes* da un'*hydria* officiata da una Sibilla, forse quella di Marpeossos, davanti a Enea accompagnato da Anchise e Ascanio. Questa usanza è da porsi in relazione con il grande interesse per gli oracoli nel I sec. d.C. e, soprattutto, con i libri sibillini che parlavano del futuro di Roma come echeggiato nella letteratura contemporanea.

Al di là della sua funzione si deve osservare che l'idria, come il tripode, le bende e l'alloro, sembra appartenere alla descrizione di una liturgia che apparentemente non facilita un preciso riconoscimento della sacerdotessa.

---

<sup>2345</sup> DE ALBENTIIIS 1983, pp. 251 s.

<sup>2346</sup> Si veda anche AMANDRY 1950, pp. 27 ss.

<sup>2347</sup> SUDA, s.v. θριαί.

<sup>2348</sup> DE ALBENTIIIS 1983, pp. 253 s.

<sup>2349</sup> *IBIDEM*, p. 254.

<sup>2350</sup> PAUS., 10, 24, 7.

<sup>2351</sup> STROCKA 2006, p. 288.

Appunto, che questa sia Cassandra o una delle numerose sibille del mondo antico è, allo stato attuale, pressoché impossibile da stabilire anche attraverso un'oggettiva analisi della sua figura e delle altre che assistono al rito.

Infatti, è plausibile che la giovane troiana o una sibilla siano state descritte nell'atto di prevedere il futuro in modo alquanto somigliante e associate agli stessi simboli a causa della loro comune appartenenza alla sfera di Apollo. Per questo si può ipotizzare che gli attributi riconoscibili nei nostri affreschi si prestano a essere accostati all'una quanto all'altra figura.

Nondimeno proprio il fatto che l'avvenimento raffigurato sia inscenato non solo in un ambiente cultuale, come all'ingresso di un santuario di Apollo, ma anche nel corso di uno specifico rito, estrazione di bussolotti oracolari o pronuncia di una profezia per ispirazione divina, dovrebbe forse far propendere per il riconoscimento di una veggente del dio delfico.

A favore di questo argomento potrebbero deporre il rilievo del *Sebasteion* di *Aphrodisias* (fig. 344) e l'immagine del codice vaticano con le illustrazioni dell'*Eneide* (figg. 345-346). Entrambe mostrano la Pizia, davanti alla statua di Apollo o all'ingresso del tempio, mentre accompagna un eroe identificabile con certezza, almeno nel secondo caso, in Enea.

A proposito dello scenario e dell'identificazione della giovane si potrebbe obiettare però che si tratti in ogni modo della figlia di Priamo. Infatti, l'ambiente sarebbe servito proprio a richiamare Cassandra che, secondo alcuni, aveva ricevuto in dono dal dio la preveggenza, assieme al fratello Eleno, mentre dormiva nel tempio di Apollo *Thymbraios*<sup>2352</sup> e che teneva le ζαθέους κληῖδας dell'edificio sacro<sup>2353</sup> allo stesso modo di una Sibilla.

In questa ottica potrebbe ritornare in gioco allora anche l'ipotesi del riconoscimento di Eleno, qualora s'intravedano nella figura centrale le fattezze di un uomo anziché di una donna sulla falsariga dell'interpretazione di Schulz<sup>2354</sup> e Fiorelli<sup>2355</sup>.

Al di là dei suddetti motivi notati a riguardo degli attributi che fanno rientrare anche lui nella cerchia apollinea, anche il tipo di rito, se fosse un'estrazione di *sortes*, potrebbe meglio confarsi forse alle sue prerogative divinatorie che a quelle della sorella. Per l'appunto Cicerone<sup>2356</sup> ricorda che Eleno prevedeva il futuro *auguriis*, invece Cassandra *mentis incitatione et permotione divina*.

---

<sup>2352</sup> ANTIKLEIDES *FGRH* 140 F 17.

<sup>2353</sup> EU., *Tr.* 256 s.

<sup>2354</sup> SCHULTZ 1838, p. 183.

<sup>2355</sup> FIORELLI 1862 a, p. 220.

<sup>2356</sup> CIC., *Div.* 1, 89.

In ogni modo si deve considerare quest'ultima come una semplice congettura<sup>2357</sup>. Infatti, dall'osservazione dei quadri dell'Accademia e della Grata metallica sembra che si debba continuare a vedere nella figura in alto al centro una giovane donna per la descrizione fattane dall'artista e dall'abbigliamento<sup>2358</sup>.

---

<sup>2357</sup> Un'altra potrebbe essere immaginata sulla base delle osservazione di Amandry a proposito del ruolo dell'alloro nei riti oracolari delfici. Infatti, oltre che nell'affumicamento con la farina d'orzo, nella masticazione delle sue foglie per favorire l'ispirazione della Pizia e lo scuotimento delle fronde, Amandry ricorda l'eventualità per cui le foglie stesse fossero usate nell'estrazione a sorte sulla falsa riga di quanto riferisce il grammatico Polluce (II sec. a.C.) sui rituali ateniesi. La divinazione mediante l'estrazione di *sortes* avveniva ad Atene non solo usando fave, *ostraka*, gettoni e cubi bianchi o neri ma anche foglie. A quest'ultima testimonianza Amandry aggiunge la prescrizione dell'impiego liturgico di ventinove foglie di palma con i nomi degli dei secondo un papiro del III sec. d.C., mentre un altro suggerisce quelle d'alloro. Infine, anche le notizie che a Dafne, dove i Seleucidi avevano fondato un oracolo di Apollo, i sacerdoti traevano i vaticini da una fonte chiamata Castalia e che Adriano aveva intinto una foglia d'alloro nell'acqua sorgiva così da ottenere la sentenza divina scritta. Tuttavia, la possibilità che l'alloro con le sue foglie fosse usato in modo diretto nei riti oracolari è da dimostrare. Si veda AMANDRY 1950, pp. 126 ss. e 132 ss. Sulla scorta di queste notizie si potrebbe vedere un particolare legame tra l'idria e il ramo d'alloro come sul tavolo dell'immagine della Casa dei cinque scheletri. Però potrebbe trattarsi soltanto di un elemento illustrativo per descrivere lo scenario liturgico, come fa pensare anche il rametto tenuto dall'anziano assiso.

<sup>2358</sup> Inoltre, nell'unico documento che lo mostrerebbe, un cratere a volute apulo (330 a.C.) con la scena di saluto e di partenza di Ettore, Eleno ha sì gli stessi attributi apollinei di Cassandra, corona e ramo d'alloro, ma veste una tunica manicata e un mantello. Ulteriori raffigurazioni del veggente troiano sono offerte dalla letteratura, Pausania e Christodoros. Il periegeta racconta che Eleno assieme all'immagine di Ulisse costituiva un gruppo bronzeo di un complesso statuario eseguito da Lykios, figlio di Mirone, dono degli abitanti di Apollonia per il santuario di Olimpia (PAUS. 5, 22, 2-3). Inoltre, era ritratto, vestito di un mantello purpureo e in atteggiamento meditativo, sotto la figura di Elena assisa nella pittura di Polignoto della Lesche dei Cnidi a Delfi (PAUS. 10, 25, 5). Christodoros cita la statua dell'indovino, incollerito e con una coppa per libagioni nella mano destra, nella galleria di Troiani che ornava le terme di Zeuxippos a Costantinopoli (*Anth. Pal.* 2, 155-159). A queste testimonianze si aggiunge poi la *Tabula Iliaca Capitolina* che lo mostra in tre diverse situazioni. La prima, ricalcata sul libro 15 dell'*Iliade*, come guerriero accanto a Enea, Kleitos ed Ettore oppure sulla tomba del fratello con Andromaca, Astianatte e Cassandra o in un incontro con Ulisse alla presenza di Ecuba, Polisseno e Andromaca. Infine s'intravede la figura di Eleno anche in due immagini di dubbia interpretazione dubbia su un'urna funeraria di Volterra (II-I sec. a.C.) e sul celebre altare del Belvedere. Si veda N. ICARD-GIANOLIO, s.v. *Helenos*, in *LIMC* VIII, 1997, pp. 613-164. A proposito dell'immagine di Anio è noto solo un rilievo di marmo bianco di Delo (II-I sec. a.C., fig. 346). Barbato e a torso nudo è steso su una *kline* rivolto verso sinistra mentre tende in avanti una patera verso una figura femminile. Con il capo cinto da una benda e avvolta in un'ampia veste, questa è sotto un albero da cui



A riguardo dell'identificazione di una Sibilla, magari la profetessa di Marpepos come aveva ipotizzato Robert<sup>2359</sup> alla fine dell'Ottocento e ripresa da Strocka<sup>2360</sup> alcuni anni fa, non si può portare nessun argomento iconografico a favore o contro.

In particolare Strocka sostiene che questi affreschi, come altre immagini pompeiane, proporrebbero Enea in nuove scene della sua leggenda secondo un modello iconografico elaborato nel V sec. a.C. in ambito greco secondo i canoni dell'eroe idealizzato.

A quest'argomentazione ne consegue che gli altri personaggi di fianco al figlio di Venere sono Anchise e Ascanio in abiti troiani. Inoltre, la presenza del suo anziano padre proverebbe l'ipotesi dell'identificazione della Sibilla Erofila di Marpepos che aveva pronunciato la profezia sul destino di Enea alla partenza dei Troiani per l'Esperia secondo Tibullo<sup>2361</sup> e Dionigi d'Alicarnasso<sup>2362</sup>.

La tesi di Strocka come quella di Robert prende le mosse dallo studio filologico di E. Maas<sup>2363</sup> sull'elegia 2,5 di Tibullo. In questo componimento, che racconta la profezia della futura grandezza di Roma all'origine della partenza di Enea, Maas aveva interpretato i versi 19-20 («*Haec dedit Aeneae sortes, postquam ille parentem dicitur et raptos sustinuisse Lares*») secondo un valore di perfetto e, per questo, aveva inteso che l'avvenimento avesse preceduto la partenza dalla Troade secondo una scansione temporale e spaziale. Inoltre, a sostegno di questa ipotesi induce l'incredulità dell'eroe sulla futura Roma alimentata dalla visione delle fiamme che avvolgevano Troia quando prendeva il largo dalla costa manifestata nei versi successivi<sup>2364</sup> («*Nec fore credebat Romam, cum maestus ab alto Iliuon ardentem respiceretque deos*»).

Inoltre, Maas<sup>2365</sup> immaginava che la Sibilla troiana dovesse essere, sulla base di Demetrio di Skepsis che la voleva ricondurre alla sua terra d'origine, nativa di Marpepos e doveva chiamarsi, come quella di Eretria, Erofile. Sebbene portasse lo stesso nome frutto degli sdoppiamenti che la

---

scende un serpente. Sotto la *kline* un uomo, di piccole dimensioni e nudo, fa avanzare un ariete verso destra. Si veda PH. BRUNEAU, s.v. *Anios*, in *LIMC* I, 1981, pp. 793-794. Il confronto con queste poche raffigurazioni sembra escludere un qualche relazione iconografica con la figura degli affreschi pompeiani.

<sup>2359</sup> ROBERT 1887, p. 457.

<sup>2360</sup> STROCKA 2006, p. 289.

<sup>2361</sup> TIB. 2, 5.

<sup>2362</sup> D.H. 1, 55, 4.

<sup>2363</sup> MAAS 1883, pp. 323-325.

<sup>2364</sup> *IBIDEM*, pp. 326 s.

<sup>2365</sup> *IBIDEM*, pp. 327 ss.

Sibilla di Eretria aveva subito nel corso dei tempi trasmettendole, l'epiteto *Eretria* è da ricondursi però all'appellativo Ἐρυθρή del villaggio di Marpeessos, dove aveva la sua sede agli esordi<sup>2366</sup>.

Eppure la rassegna generale di immagini presentata nel breve paragrafo della tradizione iconografica della Sibilla fa emergere, a differenza di Cassandra, una complessiva somiglianza della nostra figura con quelle già note.

Elementi particolarmente simili sembrano il tipo di concitura dei capelli, documentata soprattutto dai profili della numismatica, e il tipo di abbigliamento, nella statuaria, nel rilievo e nelle illustrazioni del *Vergilius Vaticanus*.

Oltre che a questi due elementi sembra convincere a livello iconografico l'associazione particolarmente marcata della sacerdotessa con il tripode<sup>2367</sup>. Infatti, questo elemento liturgico è posto nel campo di dominio della figura femminile, in alto dietro alla sua testa o sopra la spalla sinistra, così da stabilire un forte legame scenico in modo paragonabile all'*hydria* e all'alloro<sup>2368</sup>.

A favore di questa, per molti versi, scontata osservazione si esprime l'inesistenza di un qualsiasi motivo, al di là di un richiamo al dio Apollo, per alludere attraverso il sacro braciere delfico a Cassandra. Infatti, in precedenza non si è insistito a caso, e tanto meno per ragioni riempitive, sull'elencazione generale delle scene più rilevanti della giovane veggente troiana.

Si ricorderà che Cassandra appare di rado associata al tripode, per esempio in una scena su un cratere a volute apulo<sup>2369</sup> (ultimo terzo del IV sec. a.C.) e alcune cornaline d'età augustea di dubbia interpretazione<sup>2370</sup>.

Nel vaso, la cui decorazione è incentrata sull'episodio della partenza di Ettore per il duello finale con Achille, Cassandra è seduta vicino a una colonna sormontata da un tripode e tiene un rametto d'alloro nella mano sinistra mentre si abbandona nelle braccia di Ecabe (fig. 316).

Nella cornalina augustea (fig. 349) una figura di sesso non meglio precisato, in cui comunque si potrebbe vedervi Cassandra o una Sibilla, china il capo appoggiandovi una mano con un'espressione prostrata davanti a un tripode.

---

<sup>2366</sup> La questione dell'identificazione della Sibilla in quest'elegia tibulliana è particolarmente dibattuta. Sintesi delle ipotesi in RIPOSATI 1987, pp. 143 ss. Secondo Riposati «*Sibilla Cumana e Troiana sono due denominazioni di unica Sibilla, l'antica Eritrea, la quale, trasferitesi a Cuma, dopo la distruzione di Troia, fu quella che vendette a Tarquinio i Libri Sibillini*». *IBIDEM*, p. 150.

<sup>2367</sup> Sulla natura e il ruolo di quest'attributo apollineo nei riti oracoli si veda AMANDRY 1950, pp. 140 ss.

<sup>2368</sup> Si ricordi l'immagine di una coppa vulcense conservata a Berlino in cui una figura femminile, forse la Pizia o Themis, siede sul vaso tripode tenendo nella sinistra una *phiale* e nella sinistra un rametto d'alloro mentre un uomo in piedi attende l'oracolo. *IBIDEM*, pp. 66 s., n° 2, tav. I, fig. 2; pp. 140 e 144 s.

<sup>2369</sup> PAOLETTI 1994, p. 960, n° 32.

<sup>2370</sup> DAVREUX 1942, pp. 103 ss., nn° 4-6 e 9; PAOLETTI 1994, p. 958, n° 11.

Tuttavia, prescindendo da questo aspetto probabilmente determinato dall'esiguità di documenti in nostro possesso, non si trova nelle fonti letterarie nessun ragione per cui Cassandra abbia rivolto il suo ammonimento della caduta di Troia in primo luogo e in modo così diretto al fratello Ettore e non, come ci si dovrebbe aspettare, a uno dei genitori<sup>2371</sup> o anche entrambi.

A questo punto ci si potrebbe interrogare se non si tratti in realtà di un espediente artistico per alludere a più episodi dell'*Ilioupersis* in un'unica tavola pittorica. Così si assisterebbe, innanzitutto, al vaticinio di Cassandra e, in secondo luogo, attraverso il ritratto del giovane Paride con una mela nella mano sinistra si evocherebbe il suo ruolo nella caduta di Troia con il ratto di Elena dopo il concorso della bella bellezza delle tre dee. Infine, a questi due si aggiungerebbe la difesa della patria da parte di Ettore che fu, fino alla fine, lo strenuo baluardo di Troia. In tal senso, allora, troverebbero un significato lo scudo e l'elmo appoggiati nel lato sinistro della scala d'accesso al tempio.

Però questa spiegazione potrebbe essere seducente e interessante la definizione iconografica dei personaggi maschili non si confà soltanto a loro, come si comprende dagli studi precedenti.

Infatti, in ogni analisi precedente si è intravvisto in loro, in particolare nell'anziano assiso, nel giovane che gli sta accanto e nel gruppo di uomini alle loro spalle nell'affresco della Casa dei cinque scheletri, Troiani poiché indossano vesti e copricapi di foggia frigia<sup>2372</sup>.

Come si è già accennato, sono prevalse due linee di pensiero a riguardo la loro identificazione. Così il vegliardo che siede su un basso seggio e impugna verosimilmente uno scettro con posa solenne e il giovane che sta al suo fianco sarebbero Anchise e Ascanio al cospetto di una Sibilla oppure a il re-sacerdote di Delo Anio o Eleno per Laglandiere<sup>2373</sup>, Schutz<sup>2374</sup>, Fiorelli<sup>2375</sup>, Robert<sup>2376</sup> e, per ultimo, Strocka<sup>2377</sup>. Invece per Panofka<sup>2378</sup>, Rochette<sup>2379</sup>, Sogliano<sup>2380</sup>, Herrmann<sup>2381</sup>, Davreux<sup>2382</sup> e

---

<sup>2371</sup> Si ricordi che Davreux ha immaginato che nell'affresco dell'Accademia sia davanti a Cassandra ai piedi della scalinata il Priamo, dai tratti giovanili, mentre la madre Ecuba è assisa con il fratello Paride. DAVREUX 1942, p. 1942. Si contrappone in modo netto De Albentis che fa osservare l'incoerenza tra l'età di Cassandra e del padre che appaiono entrambi coetanei.

<sup>2372</sup> Maggiore attenzione a questo aspetto soprattutto in ROCHETTE 1853, pp. 291 s.; ROBERT 1887, pp. 455 s.; HERRMANN 1904-1931, pp. 245 e 247; DAVREUX 1942, pp. 121 s.; STROCKA 2006, p. 287.

<sup>2373</sup> DE LAGLANDIERE 1823, p. 25.

<sup>2374</sup> SCHULZ 1838, p. 183.

<sup>2375</sup> FIORELLI 1862 a, p. 220.

<sup>2376</sup> ROBERT 1887, p. 456.

<sup>2377</sup> STROCKA 2006, p. 286.

<sup>2378</sup> PANOFKA 1942, cc. 241 ss.

<sup>2379</sup> ROCHETTE 1853, pp. 291 s.

<sup>2380</sup> SOGLIANO 1873, cc. 433 ss.; SOGLIANO 1880, pp. 105 s.

De Albentis<sup>2383</sup> si tratta di Priamo con uno dei suoi figli minori, Paride o Troilo, davanti a Cassandra.

Ne consegue che il giovane eroe che sta ai piedi della scala d'accesso al santuario, oppure vicino al tavolo liturgico, sia stato identificato dal primo gruppo di studiosi in Enea, che ascolta la missione destinatagli dagli dei da un vaticinante, e dal secondo in Ettore, il giovane fratello della profetessa.

*Priamo o Anchise, Paride o Ascanio*

La caratterizzazione di Priamo<sup>2384</sup> può risultare molto affine a quella di Anchise nell'aspetto di uomo anziano barbato, ma se ne differenzia per la sua dignità regale rimarcata dalla sua posizione seduta e da un bastone da passeggio oppure uno scettro in mano.

Ni LIMC J. Neils<sup>2385</sup> ricorda che il berretto frigio sia un suo attributo caratteristico (figg. 353-354) ma si deve anche evidenziare che, proprio secondo la descrizione e dalle immagini offerte dalla stessa studiosa, il sovrano di Troia può anche esserne sprovvisto in talune rappresentazioni<sup>2386</sup> (figg. 350-352).

In generale nell'arte antica Anchise<sup>2387</sup> può apparire con un aspetto simile a Priamo soprattutto per l'abbigliamento e la caratterizzazione fisica. Tuttavia, nel suo caso non si può sostenere che il berretto frigio sia un indumento tipico e distintivo. Infatti, nelle sue rare raffigurazioni greche e romane conosciute, è ritratto con il capo scoperto o velato e mai assiso su un seggio ma sulla spalla del figlio oppure in piedi con un bastone da cammino (figg. 2-8, 17-22, 24, 27c, 30-33, 36-41 ecc.).

Al contrario, com'è noto, l'abbigliamento e il berretto frigio sono indumenti di Alessandro-Paride<sup>2388</sup> (figg. 88 b e 356-359) e soprattutto di Ascanio<sup>2389</sup> (per esempio figg. 26, 30-31, 33 a, 36),

---

<sup>2381</sup> HERRMANN 1904-1931, pp. 247 s.

<sup>2382</sup> DAVREUX 1942, pp. 120 ss.

<sup>2383</sup> DE ALBENTIS 1983, pp. 254 s.

<sup>2384</sup> Gli episodi nei quali appare più di frequente nell'arte greca, soprattutto raffigurazioni della ceramica attica del V sec. a.C., sono il riscatto del corpo di Ettore presso la tenda di Achille e la sua morte per mano di Neottolema spesso inserita all'interno di *Ilioupersis*. Di frequente è ritratto in compagnia della sua sposa, Ecuba, oppure dagli altri componenti della famiglia. Si veda NEILS 1994 a, pp. 520 s.

<sup>2385</sup> *IBIDEM*, p. 521.

<sup>2386</sup> Si ricordi che esistono documenti d'incerta interpretazione. NEILS 1994 a, pp. 509-512, 514-515 e 517-518, nn° 9-11, 20, 24, 26, 33, 60-63 74, 76, 98-102; 104, 110, 112 e 114.

<sup>2387</sup> Si veda CANCIANI 1981 b, pp. 762 ss.

<sup>2388</sup> Per la definizione della sua iconografia si veda HAMPE, KRAUSKOPF 1981, pp. 521 ss.

<sup>2389</sup> PARIBENI 1984, pp. 860 ss.

così da non permettere una chiara distinzione tra i due nella definizione del giovane affianco all'anziano seduto.

Nei nostri affreschi sarebbe decisivo nell'identificazione quel pomo rosso nella mano di questa figura di giovane nell'affresco della grata metallica che, individuato da Sogliano<sup>2390</sup> e accolto da altri studiosi<sup>2391</sup>, sarebbe attribuibile soltanto a Paride.

Ciò nonostante l'osservazione dell'immagine, come l'assenza di questo eventuale attributo negli altri due esempi, lascia molti dubbi<sup>2392</sup>. Forse potrebbe aiutare chiedersi per quale motivo Ascanio debba tenere in mano una sfera e come questo elemento possa qualificare ulteriormente la sua identità nella partecipazione a questa scena<sup>2393</sup>.

Al di là del loro aspetto, questi due personaggi mostrano attenzione per il rito e la profezia soprattutto nel quadro della Casa dei cinque scheletri. Il loro sguardo è fisso verso la sacerdotessa che indica la statuetta di Apollo che domina l'ambiente. Al contrario negli altri due esempi sembrano denotati da due distinti atteggiamenti contrari ma anche in relazione al precedente quadro. Infatti, in questi ultimi l'anziano china il capo, mentre il ragazzo guarda in alto verso la sacerdotessa (Casa della grata metallica) oppure verso l'eroe (Accademia della musica).

Rispondere alla domanda se queste differenze possono avere un significato nel descrivere un personaggio piuttosto che un altro porta a discorsi molto simili a quelli fatti finora.

Allora si potrebbe interpretare l'aspetto dell'anziano secondo tre possibili stati d'animo di fronte al rito. È apertamente partecipe e pienamente coinvolto nel primo esempio, mentre negli altri due sembra disinteressato alle parole della sacerdotessa, o forse addirittura escluso dalla dinamica della scena, oppure gravato dal futuro che si sta profilando nella loro visita al santuario apollineo.

Invece il giovane è partecipe mostrandosi attento soprattutto alla profezia in tutte e tre le immagini nelle quali almeno in una sembra voler entrare in empatia con l'eroe guardandolo fisso. In questo modo forse si è voluto descrivere un preciso rapporto tra i due, verosimilmente familiare.

Anche sotto questa lente non sembra di poter distinguere Priamo da Anchise o Paride da Ascanio. Infatti, entrambe le figure delle due coppie possono assumere quell'atteggiamento per esprimere preoccupazione o esclusione dagli eventi futuri oppure relazione o interdipendenza con la figura dell'eroe all'ingresso del santuario.

---

<sup>2390</sup> SOGLIANO 1973, p. 433.

<sup>2391</sup> Da ultimo DE ALBENTIS 1983, p. 254.

<sup>2392</sup> STROCKA 2006, p. 285.

<sup>2393</sup> Si può immaginare forse a un gioco per bambini ma varrebbe per qualunque figura di ragazzo.

### *Ettore o Enea*

L'eroe vestito di una clamide rossa e con una lancia ai piedi della scala d'accesso al santuario<sup>2394</sup> sembra avere su di sé tutto il peso della profezia e da lui sembra dipendere il futuro che è preannunciato dalla profetessa. La sua denominazione può essere Ettore o Enea perché entrambi gli eroi hanno svolto un ruolo centrale tra il passato e il futuro di Troia, rappresentati dall'anziano e dal giovane.

In generale, a eccezione della lancia e del mantello, l'eroe non mostra nessun altro attributo specifico appearing così notevolmente anonimo.

Nel confronto con le sue immagini<sup>2395</sup> nell'arte greca e romana Ettore è ritratto nel duello fatale con Achille soprattutto come un guerriero. Infatti indossa la sua armatura e l'elmo donatogli da Apollo.

Fino al V sec. a.C., soprattutto sulla ceramica attica (figg. 361-363), era caratterizzato da un viso ornato di barba che, rendendo il suo aspetto più maturo rispetto alla sua reale età secondo il mito e a differenza delle raffigurazioni della ceramica dell'Italia meridionale, ne esaltava il suo stato sociale. Al posto di questo espediente figurato Ettore portava vesti lunghe e, dettaglio più significativo per i nostri quadri, una lancia tenuta come uno scettro. Al contrario non è connotato di frequente dalla nudità propria degli eroi.

Per questo si potrebbe concludere da questa breve sintesi che il nostro personaggio si discosti profondamente da Ettore per l'aspetto fisico e gli attributi assegnatogli dall'artista creatore del prototipo all'origine degli affreschi.

Invece, l'ipotesi che si tratti di Enea è sostenuta con argomenti ulteriormente analizzabili soltanto da M. V. Strocka<sup>2396</sup>. Si potrebbe trattare del capostipite del popolo romano perché, come già ricordato, è stata realizzata la sua figura nella prima età imperiale in conformità a un codice artistico risalente al V sec. a.C. secondo il canone dell'eroe idealizzato<sup>2397</sup>.

---

<sup>2394</sup> Si ricordi che è stato identificato anche nel giovane Priamo. Si veda ancora la nota 199. DAVREUX 1942, p. 122. Nel suo caso come in quello di Ettore senza una precisa spiegazione iconografica. In particolare la presenza di quest'ultimo, proposta più di frequente, sembra che sia ammessa più che altro come un sostegno al riconoscimento delle altre due proprio in Priamo e Paride nei nostri tre affreschi.

<sup>2395</sup> Si veda TOUCHEFEU 1988, pp. 496 s.

<sup>2396</sup> STROCKA 2006, p. 384.

<sup>2397</sup> A conferma del suo riconoscimento M. V. Strocka menziona il rilievo di *Flavia Solva* (II-III sec. d.C.) l'ipotetica scena di addio di Enea alla sua sposa Creusa che, com'è si è visto in precedenza, è da considerarsi verosimile. *IBIDEM*, pp. 307 ss.

Infatti, una simile raffigurazione di Enea sarebbe documentata su un'anfora apula<sup>2398</sup> del IV sec. a.C., sui frammenti di un cratere a calice<sup>2399</sup> della metà del V secolo a.C. (figg. 106 a-c) oppure nella metopa del Partenone (fig. 12 a) con la sua fuga da Troia<sup>2400</sup>.

In tal senso l'elmo e lo scudo appoggiati sul fianco della scalinata della Grata metallica possono acquisire forse un ulteriore particolare significato, che tralascia il valore guerresco di Enea.

L'eroe deve abbandonare la sua panoplia perché non può più combattere per la patria. La sua missione è salvare l'anziano padre e il giovane figlio dalla distruzione di Troia e partire dalla città per fondarne una nuova che dominerà il mondo.

In questo modo, con un mantello e con un'asta (e una spada nell'affresco dei cinque scheletri), sarebbe rappresentato Enea in tutti gli episodi che lo mostrerebbero come errante per i lidi mediterranei e negli episodi bellici nel Lazio.

Allora in questo modo il capostipite dei Romani era rappresentato, per esempio, nel quadro pompeiano della Casa del Laocoonte al cospetto di Polifemo<sup>2401</sup>, in quelli della Casa di Sirico o in quella del Ristorante interpretabili forse nella sua introduzione a Didone<sup>2402</sup> oppure nell'affresco della consegna delle armi da parte di Venere<sup>2403</sup>.

Sotto questa lente sembra si debba comprendervi anche l'atteggiamento assunto dall'eroe nei confronti della sacerdotessa e in relazione delle altre due figure. Infatti, oltre a essere verosimilmente il primo destinatario del messaggio oracolare, sembra voler esprimere con il suo piede poggiato sul primo gradino della scalinata o attraverso la posizione avanzata rispetto all'anziano seduto e al giovane, il suo recarsi al tempio o, ancora meglio, il bisogno di conoscere il proprio destino.

Se così fosse, non avrebbe alcun significato la presunta relazione tra lui e la veggente se quest'ultima fosse Cassandra che vaticina alla sua famiglia. Similmente Priamo o Ettore non si erano recati al santuario di Apollo in cui la giovane prestava il suo servizio.

Tuttavia, non si vede il motivo per cui la spiegazione di Strocka, un modello del V sec. a.C. per realizzare l'idealizzazione dell'eroe, non possa essere adottata, per esempio, anche per Ettore.

Seppure ramente, anch'egli è ritratto nudo talvolta nell'arte vascolare attica (figg. 361-362), con mantello e poche armi quando è in lotta con Achille. Di certo una possibile obiezione è l'aspetto maturo conferitogli dalla barba anche quando è ritratto così soccombente nel suo ultimo duello.

---

<sup>2398</sup> CANCIANI 1981 a, p. 382, n° 3.

<sup>2399</sup> *IBIDEM*, p. 382, n° 13.

<sup>2400</sup> *IBIDEM*, p. 390, n° 156.

<sup>2401</sup> *Supra*, pp. 193 ss.

<sup>2402</sup> *Supra*, pp. 256 ss.

<sup>2403</sup> *Infra*, pp. 601 ss.

Tuttavia su anfora del pittore Euthymides (ca. 510 a.C., fig. 360) appare come un giovane mentre indossa il corpetto per la battaglia assistito da Priamo, Ecuba e Andromaca. E allo stesso modo è ritratto nell'addio ad Andromeca su un'*oinochoe* a F. R. (430 a.C.) o alla sua famiglia su uno *stamnos* a F. R. del pittore Kleophon (440-430 a.C., fig. 102).

### *Le case, gli spazi e le gallerie di dipinti*

Sebbene la decorazione pittorica delle dimore pompeiane originarie dei quattro affreschi sia lacunosa, si potrebbe comprendere la scena e i soggetti rappresentati delle nostre immagini attraverso una nuova loro collazione nelle gallerie degli ambienti di provenienza.

Innanzitutto, si deve notare come tutti i primi tre affreschi erano ubicati in un triclinio e due sicuramente nella parete di fondo. Il quarto, quello di cui si conserva soltanto il disegno di un brandello dell'affresco originario, era nella parete di fondo del cubicolo di una *domus* portata alla luce alla fine dell'Ottocento soltanto nella sua parte anteriore.

### *La Casa della grata metallica (1, 2, 28)*

Il primo affresco era collocato al centro della parete di fondo, a est, del triclinio della Casa della grata metallica<sup>2404</sup> (1, 2, 28, fig. 364). Costruita nel II sec. a.C., cui risalgono le colonne ioniche in tufo dell'impluvio (fig. 365) e il pianetto in stucco con lunetta bianca del cubicolo (c), l'abitazione conserva ancora tracce della prima fase decorativa del I stile pompeiano nello stesso cubicolo (c) come in quello (e).

L'ingresso (a), l'atrio (b) e il tablinio (d) sono stati affrescati secondo il IV stile con una ripartizione delle pareti con parte superiore bianca, una zona mediana a pannelli rossi intervallati da stretti compartimenti neri e uno zoccolo. Durante i lavori che hanno decorato la casa con il IV stile pompeiano sono state stuccate anche le colonne dell'impluvio fino a 1,75 m.

Agli spazi della parte posteriore dell'abitazione si può accedere dal tablinio (d) o dal corridoio (f), collegato anch'esso all'atrio (b), attraversando un'area di passaggio che sembra da doversi specificare nella descrizione della casa e che denominiamo (w). Da qui è possibile passare dunque a ovest, al vano (l), a nord al peristilio con triclinio estivo (h), verso l'angolo nord-orientale alla cucina (k) e a est al triclinio (i).

Dal pavimento del vano occidentale<sup>2405</sup> (l), decorato a riquadri rossi, si scende per una cataratta che conduce a una cantina sottostante al triclinio estivo ubicato nel peristilio (h). Questo, che si sviluppa a una quota superiore rispetto all'atrio (b), è realizzato con colonne in *opus listatum* e

---

<sup>2404</sup> DE VOS 1990 a, pp. 58 ss. Sullo stipite sinistro della *caupona* al numero 29 si leggeva l'iscrizione elettorale dipinta in favore del cittadino residente in 1 6, 15, mentre quello sull'altro (CIL 4, 3379) promuoveva un membro dei *Poppidii* domicialiti nella Casa del Citarista (1, 4, 5. 25). *IBIDEM*, p. 60.

<sup>2405</sup> *IBIDEM*, p. 60.



intonacate. Lo spazio conviviale è dotato di un bancone con nicchie e un tavolo circolare in tufo con un foro al centro per i getti d'acqua<sup>2406</sup>.

Il triclinio (i), che si apre vicino all'imbocco del corridoio (f) sul passaggio (w), era decorato secondo il terzo stile. Il quadro del vaticinio di Cassandra o della profezia della Sibilla di Marpeossos a Enea campeggiava a est, al centro della parete di fondo (fig. 366).

Nello zoccolo si trovava una decorazione «a croci», mentre nella parte superiore stava un fregio nero ripartito in settori rossi. In questi comparivano, con proporzioni ridotte, figure di sacrificanti, oggetti cultuali, animali tra i quali uccelli con ciliegie, amorini e Psiche in scena di caccia di cervi. In corrispondenza dei comparti, nella parte inferiore erano altri neri a ovale rosso tra riquadri laterali rossi, organizzati con due linee bianche continue che includono una verde e un motivo a puntini negli angoli<sup>2407</sup>.

Nella parete meridionale stava un altro affresco, ora quasi del tutto evanido, con soggetto un paesaggio idillico-sacrale animato da un tempietto, una statuetta di Priapo itifallico e pastori che portano al pascolo i loro greggi<sup>2408</sup>.

#### *Casa dell'Accademia di musica (6 3, 7)*

Per la descrizione della casa si veda la sintesi proposta nel paragrafo sugli affreschi di Didone abbandonata<sup>2409</sup>.

#### *Casa dei cinque scheletri (6 10, 2)*

La *domus*<sup>2410</sup>, che deriva il suo nome dal ritrovamento degli scheletri di cinque donne adornate di gioielli al momento della fuga dalla casa in seguito all'eruzione del Vesuvio, è ubicata nell'*insula* 10 della *regio* VI, dove occupa il lato nord con una pianta allungata (fig. 368).

Si deve ricordare che non si conoscono le fasi e le tecniche edilizie della casa che è stata di nuovo interrata.

La facciata ha uno zoccolo decorato con motivo geometrico in cui si alternano riquadri a decorazione vegetale<sup>2411</sup>. Entrati nel vestibolo<sup>2412</sup> (1) il pavimento è in cocchiopesto con inserti di tessere bianche (II stile), mentre le pareti sono a comparti neri nella parte centrale con intervalli di pannelli rossi. Questa spartizione decorativa della parete è sostituita nel passaggio alle *fauces* da un

---

<sup>2406</sup> DE VOS 1990 a, p. 60.

<sup>2407</sup> *IBIDEM*, pp. 59 e 62.

<sup>2408</sup> DE VOS 1990 a, pp. 59; 62.

<sup>2409</sup> *Supra*, pp. 456 ss.

<sup>2410</sup> SAMPAOLO 1993 c, pp. 1029 s.

<sup>2411</sup> *IBIDEM*, pp. 1031 ss.

<sup>2412</sup> *IBIDEM*, p. 1033.

alto zoccolo nero e comparti rossi al centro ai quali si aggiunge un'area bianca nel settore superiore del muro.

L'atrio<sup>2413</sup> (2) (fig. 369) dalla forma allungata ha un *impluvium* marmoreo modanato (età augustea; fig. 370) al centro. Il pavimento era in cocciopesto con grosse tessere bianche disposte per angolo (II stile pompeiano). Infine le sue pareti erano scandite da uno zoccolo rosso e da pannelli centrali con festoni.

Da qui si accede innanzitutto al cubicolo<sup>2414</sup> (3) (fig. 371) che, limitrofo all'ingresso, presenta un pavimento in cocciopesto con motivi geometrici con tessere bianche e pitture di III stile pompeiano, zoccolo nero, pannelli rossi ai lati e uno centrale giallo nella parete occidentale.

In asse con l'atrio (2) era a est il tablino (4) oppure il corridoio (7). Il tablino<sup>2415</sup> (4) conserva un rivestimento pavimentale in cocciopesto con inserti bianchi, secondo un motivo non definibile, cui erano state aggiunte scaglie di marmi policromi in un secondo tempo. La decorazione parietale non è più descrivibile a causa dei danni subiti, sebbene sulla parete meridionale si riconosca ancora un riquadro giallo con bordi di tappeto al centro.

Infine, da nord si affacciava sull'atrio anche il triclinio<sup>2416</sup> (6) decorato secondo il tardo II stile o il III stile pompeiano. Stando al disegno della parete settentrionale al centro si trovavano pannelli neri divisi da sottili candelabri o colonnette, dalle quali pendevano corone con perle alle loro estremità.

Su una delle sue pareti (fig. 373) aveva posto il nostro terzo esemplare<sup>2417</sup> affiancato dalla scena di seduzione di Elena da parte di Paride e dal ritorno di Ulisse a Itaca<sup>2418</sup>.

Dal corridoio (7) o dal tablino (4) si passa alla parte posteriore che si articola nel settore orientale della casa in una serie di ambienti (9-13) di ridotte dimensioni. Questi si susseguono uno dopo l'altro a nord aprendosi verso sud.

Il secondo della serie è il cubicolo (12) che presentava un quadro con Perseo e Andromeda e un altro con Cassandra in preda all'estasi profetica. Entrambi sono conosciuti soltanto attraverso due disegni (figg. 372 a-b).

Infine dirimpetto a questi vani è l'ambiente (8), aperto verso ovest e di maggiori dimensioni.

---

<sup>2413</sup> SAMPAOLO 1993 c, p. 1034.

<sup>2414</sup> *IBIDEM*, pp. 1035 s.

<sup>2415</sup> *IBIDEM*, pp. 1036 s.

<sup>2416</sup> *IBIDEM*, pp. 1038 ss.

<sup>2417</sup> *IBIDEM*, pp. 1029 ss.

<sup>2418</sup> *IBIDEM*, pp. 1038 ss., figg. 17-19.

### *Casa 9 7, 16*

Per la descrizione della casa si veda la sintesi proposta nel paragrafo sugli affreschi delle nozze di Enea e Didone (*supra*, p. 399).

#### *Spazi, associazioni figurate e il loro significato*

Dall'esposizione delle case d'appartenenza è emerso che, a dispetto dei numerosi danni subiti, l'ambiente originario dei nostri quadri abbia conservato tali tracce degli altri affreschi circostanti in tre dei casi (Casa della grata metallica, dei cinque scheletri e 9 7, 16) fino al momento della scoperta così da permettere, forse almeno con la descrizione o la riproduzione grafica, la conoscenza del loro soggetto. Allora, anche nel caso dell'Accademia conosciuto parzialmente, si potrebbe provare non solo di ricostruire un ipotetico programma, che abbia sovrinteso alla creazione della scena figurata in quegli spazi o le loro possibili letture degli ospiti, ma anche di ipotizzare l'identificazione più verosimile delle rappresentazioni mostrate dai nostri esemplari, come fatto in precedenza per gli affreschi relativi a Didone.

#### *Alla fine di un doppio percorso: i triclini della Casa della grata metallica e dell'Accademia della musica scenari di profezia*

Nel triclinio (i) della Casa della grata metallica (fig. 366) si poteva vedere l'immagine di vaticinio al gruppo di tre Troiani sulla parete di fondo (ovest) accostata a un paesaggio idillico sacrale con le immagini cultuali di Diana e Priapo presso le quali alcuni pastori portano al pascolo le greggi (sud). Di fronte a questo si trovava un altro paesaggio non meglio definito.

In questo modo lo spazio del convivio domestico dell'abitazione sembra quasi connaturarsi, nel suo complesso, come un sacello privato grazie al tema religioso di fondo, che accomuna almeno due quadri e che verosimilmente potrebbe essere stato alluso anche nel terzo.

I due delle pareti laterali farebbero quasi da ali al nostro al centro e si sarebbe distinti per la raffigurazione di un paesaggio del tutto aperto e con poche tracce della presenza umana limitate alle statue di culto o a pochi uomini. Inoltre, questi due si potrebbero differenziare ulteriormente magari per i richiami a distinte divinità della natura e dei boschi e, forse in relazione con Apollo, come fa immaginare la presenza in quello meridionale delle statue di Diana, sua sorella gemella, e Priapo.

Entrambi, come un'ideale prosecuzione del suo paesaggio circostante, si sarebbero allacciati magari all'affresco centrale con la profezia inscenata in un contesto antropico non chiuso ma alle soglie di un santuario di Apollo. Qui, a differenza di quello della parete sud, in cui i pastori sono l'unica presenza umana dinanzi ai simulacri divini, spicca una sacerdotessa come mediatrice tra il mondo umano e gli dei. Sono assenti ritratti del dio patrono dell'edificio, che è alluso soltanto con i suoi attributi delfici: il tripode, l'alloro e l'idria.

In questo caso non si hanno aggiuntivi elementi che permettano una maggiore o migliore comprensione dei personaggi e della scena del nostro affresco. Eppure si può notare la verosimile appartenenza a un programma pittorico incentrato sul tema religioso. Sia un vaticinio di Cassandra che una profezia di una Sibilla a Ettore o a Enea avrebbe potuto essere l'apice scenico della stanza.

In generale, in assenza di maggiori dettagli concernenti gli altri due, sembra che il nostro affresco dominasse la scena del triclinio della *domus* grazie alla sua posizione centrale nella parete di fondo dell'ambiente e il genere di soggetto ascrivibile alla rappresentazione mitologica.

Questo punto della casa pare porsi, forse proprio per la sua ideale natura sacra, quasi come alla fine di un doppio percorso interno<sup>2419</sup> (fig. 367). Uno (linea rossa) sarebbe stato più ufficiale passando per gli spazi pubblici e di rappresentanza dall'ingresso (a), l'atrio (b), il tablino (d) e il tramezzo (w) fino all'area privata nella parte posteriore della casa dov'è il triclinio (i). Un altro (linea blu), più riservato o informale, fa saltare il passaggio dal tablino (d) con il tragitto interno nel corridoio (f) che sbuca nel tramezzo (w) o accanto all'accesso del triclinio (i).

Il triclinio (i) della Casa della grata metallica sembra rispondere a un preciso piano decorativo con relazioni concettuali che richiamano il tempo di Augusto cui va riferita l'elaborazione generale del III stile pompeiano. Infatti, questo scenario domestico, in cui si coniuga il paesaggio e la religione evoca quell'età di pace bucolica scevra di corruzione e animata da puri sentimenti devozionali verso gli dei che era stata vagheggiata dai poeti del circolo di Mecenate, Virgilio ma anche Orazio, e idealizzata a livello politico da Augusto<sup>2420</sup>.

In questo senso si potrebbe anche ipotizzare che il nostro quadro non intendesse raffigurare, in realtà, un preciso avvenimento del mito ma soltanto un sentimento di fede verso la veggente e, soprattutto di Apollo, da parte di un guerriero in cui si poteva identificare un cittadino desideroso di conoscere il proprio destino e dei propri cari.

Si può compiere un doppio cammino simile per raggiungere anche il triclinio (14) dove sulla parete meridionale stava l'affresco della Casa dell'Accademia della musica (fig. 288).

Dopo aver attraversato l'atrio (2), il tablino (8) e il giardino (13), secondo un cammino per le stanze di rappresentanza (linea rossa), oppure dall'atrio si va a destra per l'andito (7), secondo un itinerario da ritenersi forse più privato (linea blu), si arrivava ad ammirare la scena di profezia ancora una volta in un ambiente interno posto nella seconda parte della casa<sup>2421</sup>.

---

<sup>2419</sup> L'alta accessibilità del triclinio (i) sembra confermata anche dai dati di Cv e RA e dalla loro combinazione. Per questo è un ambiente centrale nella vita dell'abitazione. Si veda le tabelle 22 e 23 sulla fruibilità della casa. *Infra*, pp. 912-913.

<sup>2420</sup> ZANKER 1989, pp. 297 ss.

<sup>2421</sup> Nonostante la sua appartenenza al quartiere privato della *domus*, anche il triclinio (14) dell'Accademia è caratterizzato da alti valori di fruibilità determinati di certo dalla doppia possibilità

Tuttavia, le somiglianze tra le due stanze sembrano limitarsi a questa comune ubicazione intima della casa e dello spazio di appartenenza cui si accede secondo un doppio percorso.

Infatti, in questo caso il quadro, posto anche qui sulla parete di fondo (sud), è associato a un altro con soggetto mitologico, cioè l'abbandono di Didone da parte di Enea in origine sulla parete meridionale<sup>2422</sup>, così da far immagine in questo ambiente una diversa decorazione per differenti messaggi e letture.

Com'è stato osservato in precedenza nel capitolo relativo agli affreschi relativi all'episodio africano del mito di Enea, i due quadri presentano alcuni punti di contatto che ora si spongono in sintesi.

Innanzitutto, entrambi sono accomunati dalla posizione centrale della donna, circondata o in forte rapporto con gli altri personaggi al fianco. Tuttavia, l'aspetto esteriore le definisce nei loro ruoli: la sacerdotessa si erge austera nel corso della sua cerimonia, l'altra siede affranta e disperata mentre l'amante fugge via. Inoltre, anche Didone potrebbe essere rappresentata mentre pronuncia la sua maledizione sui Troiani.

Nel nostro caso il presagio è pronunciato sulla soglia del tempio di Apollo a un gruppo di tre uomini, tra i quali risalta la figura di un guerriero. Questi sembra il destinatario del messaggio divino. A seconda che sia interpretato in Ettore o Enea, l'eroe poteva essere consapevole o meno del peso delle parole pronunciate dalla sacerdotessa<sup>2423</sup>.

Nel secondo le acri parole di vendetta sono recitate nel palazzo reale di Cartagine, davanti a un gruppo di ancelle, tra le quali si può immaginare Anna, la sorella di Didone, e la personificazione dell'Africa. L'eroe troiano non è ritratto in modo esplicito, ma è alluso con la nave che solca il mare sullo sfondo. Pur non avendo richiesto alla donna una previsione del suo futuro, la subisce ignaro, poiché n'è la causa. Didone lo maledice e con lui tutta la sua stirpe che patirà le guerre puniche.

A ciò si ricollega il modo con cui le due donne giungono alla predizione che ha due distinte nature. Infatti, la sacerdotessa è ispirata dal dio Apollo nella sua azione liturgica e preannuncia un destino di rovina o di un lungo esilio che sfocerà poi nella grandezza imperiale di Roma. Invece, la

---

d'accesso al suo interno. Si veda le tabelle 18 e 19 relative al Cv, RA e ai due dati combinati tra loro. *Infra*, pp. 904-905. Anche in questo caso il vano sembra avere un ruolo di primo piano nella vita sociale dei proprietari.

<sup>2422</sup> *Supra*, pp. 468 ss.

<sup>2423</sup> A differenza di Ettore e dei suoi familiari, che erano informati dell'avvertimento di Cassandra e che non adempiono alle prescrizioni che la giovane diede a loro perché non credevano possibile la caduta di Troia, Enea accoglie con incredulità i messaggi divini che riceve dai numerosi oracoli dei suoi approdi e vi presta fede soltanto quando questi si compiono come nel caso della «manducazione delle mense».

regina, tradita e inganna, è in preda a un'afflizione rabbiosa e così pronuncia il suo voto di disgrazia per l'eroe e la sua gente.

Tutto ciò si svolge in due ambientazioni differenti, un santuario apollineo e la reggia regale collocati sul piano geografico e su quello ideale in due luoghi ben distinti, la Troade (o forse l'Italia) e l'Africa.

Se queste due regioni sono state legate a livello tematico nel programma figurato del triclinio (14) dell'Accademia, Enea sembra l'unico personaggio possibile che può aver fatto da nesso tra di loro.

Infine, in entrambi gli affreschi, compreso il primo interpretato come il vaticinio di Cassandra, si potrebbe alludere al viaggio per mare. Nell'abbandono di Didone appare manifesto con la nave di Enea che fugge via dalla costa africana sullo sfondo del quadro, ma nel nostro potrebbe essere comprensibile soltanto nelle prospettive future all'avvertimento della sacerdotessa troiana.

Infatti, in senso contrario come il viaggio verso Sparta compiuto da Paride per rapire Elena, causa della rovina di Troia. Oppure, se si accetta l'identificazione in Enea con il padre e il figlio al cospetto della Sibilla di Marpepos, in chiave più positiva come l'esilio per mare necessario per raggiungere l'Occidente dove fondare la nuova patria secondo i disegni divini, presente verosimilmente nelle parole della pizia e, comunque, nelle azioni intraprese dall'eroe.

Per questi motivi, e pur ignorando il terzo quadro che campeggiava sul lato orientale del triclinio (14) dell'Accademia, sembra che la stanza offrisse, a differenza di quello della Grata metallica, un tema pittorico incentrato sulla profezia di una donna sul futuro rovinoso o di grandezza del popolo troiano.

Se questo vaticinio riguardasse direttamente e soltanto Enea non si può sostenere con sicurezza. Come congetturato in precedenza, se così fosse stato, la galleria del vano sarebbe incentrata forse sugli episodi di divinazione relativi soltanto al destino dell'eroe e si presentava il confronto di due donne da lui amate secondo la versione virgiliana del suo mito, Didone e Creusa.

Entrambe in relazione al quadro con la Sibilla di Marpepos avrebbero potuto rappresentare in modo diverso l'amore che si piega agli alti disegni divini, ma anche due tipi femminili ben distinti, la sposa e l'amante.

Oppure, in linea con il tema centrale della stanza dato dalla scena di profezia, anche di preveggenze: una dettata dal puro amore coniugale che ha il suo apice nel ricordare di preservare il loro *communis amor*, Ascanio; un'altra che, ispirata dalla rabbia per la delusione amorosa, chiama le Dite vendicatrici a difesa del suo orgoglio ferito.

Inoltre, in questo modo si sarebbe alluso a due distinte divinità, Venere, la nuora di Creusa, e Giunone, nemica dei disegni favorevoli a Enea.

L'amore di Didone era in fondo anche il frutto dell'accordo tra le due che desideravano consentire all'eroe il riposo oppure intralciargli la missione verso l'Occidente. E in questo brano della leggenda Ascanio ebbe un ruolo centrale. Infatti, Venere aveva ordinato a Eros di prendere le fattezze del bambino per far sorgere nel cuore della regina l'amore per il figlio<sup>2424</sup>.

Al di là di questo tentativo di ricostruzione del terzo quadro mancante del triclinio (14), l'ambiente potrebbe essere stato affrescato con una serie di quadri del tutto o in parte eterogenei che avrebbe mostrato, quindi, scene di profezia differenti per miti e soggetti.

In tal senso non avrebbe stonato, anche in certa misura per i suddetti motivi evidenziati nel confronto tra i due quadri, un pannello con il vaticinio di Cassandra, la profetessa troiana per eccellenza che preannuncia la caduta di Troia da cui prendono le mosse anche della leggenda di Enea.

Inoltre, l'affresco della regina cartaginese in lacrime per la partenza dell'eroe è incentrato soprattutto sul dolore della donna e, in teoria, avrebbe richiesto come ipotetico *pendant* magari un'altra celebre eroina in lacrime per l'improvviso abbandono del suo amato e che medita sulla morte sua o la vendetta.

Allora, grazie a tutte queste e ad altre relazioni figurate e letterarie alle origini degli affreschi e della decorazione del triclinio, gli ospiti della sala da pranzo, immersi nel clima conviviale, si sarebbero potuti sbizzarrire in giochi d'eruzione letteraria e artistica dando prova del loro grado culturale o, più semplicemente, avrebbero ritrovato aspetti, sentimenti oppure pensieri più aderenti al loro vissuto e alla quotidianità umana attraverso l'immedesimazione negli eroi di quelle immagini.

Così, i piani del mito e della vita di ogni giorno si sarebbe confusi tra loro entrando in relazione e superando la più diretta e manifesta visione dei quadri anche se concepiti in una narrazione coerente e lineare.

Pertanto, anche con l'analisi del secondo ambiente abbellito con uno dei quadri di profezia non sembrano emergere elementi decisivi per un'interpretazione della scena di vaticinio. Questo sembra accadere purtroppo anche negli altri due casi restanti.

---

<sup>2424</sup> *Supra*, p. 250.

*Un singolo percorso: in un triclinio o in un cubicolo a lato dell'atrio della Casa dei cinque scheletri e della domus 9 7, 16*

A differenza dei primi due esempi i successivi sono all'interno di un vano laterale rispetto all'atrio e da quest'ultimo sono entrambi facilmente raggiungibili senza passaggi intermedi<sup>2425</sup> (figg. 228 e 374).

Non si conosce la precisa posizione dell'esemplare della Casa dei cinque scheletri. Tuttavia sembra verosimile che anch'esso occupasse la parete di fondo del triclinio (6), posta a nord (fig. 373).

Infatti, il confronto dell'ubicazione degli altri due quadri noti di questo ambiente, l'incontro di Ulisse e Penelope<sup>2426</sup> e la seduzione di Elena da parte di Paride<sup>2427</sup>, mostra come questi occupassero una parete laterale.

Così, la scena dell'eroe di Itaca campeggia sul muro settentrionale del cortile del *macellum* pompeiano<sup>2428</sup> (7, 9, 4-12) oppure, sebbene non più conservato, in quello meridionale dell'atrio (b) della Casa *L. Iucundus*<sup>2429</sup> (5 1, 23.26).

L'esemplare con la coppia di amanti sembra documentare un'analogia situazione in almeno due casi pompeiani<sup>2430</sup>.

Infatti, la scena appare sulla parete meridionale nel cubicolo (c) della Casa del *sacerdos Amandus* (1 7, 7)<sup>2431</sup> e in quella settentrionale del cubicolo (e) della Casa di Giasone (9 5, 18)<sup>2432</sup>,

---

<sup>2425</sup> Non sono stati calcolati i valori di *Cv* e *RA* del cubicolo (c) della Casa 9 7, 16 vista la parziale conoscenza della planimetria dell'abitazione. I dati ottenuti invece per la Casa dei cinque scheletri (tabelle 24 e 25 sulla fruibilità della *domus*, pp. 922 s.) sembrano rivelare che il triclinio (6), adiacente all'atrio, avesse un'accessibilità simile a quello degli altri ambienti posti nella parte posteriore. Da ciò si potrebbe ricavare che avesse ruolo non particolarmente specifico o rilevante nella vita domestica degli abitanti. Tuttavia, la qualità e le tematiche dei suoi affreschi ci possono indurre a pensare che vi si fosse prestata una particolare attenzione nella sua decorazione. Infatti, questo spazio era destinato a ospitare a pranzo visitatori e amici di riguardo.

<sup>2426</sup> MACTOUX 1975, pp. 145 s., n° 1; HAUSMANN 1994, p. 294, n° 36.

<sup>2427</sup> ZEVİ 1960-1961, p. 42.

<sup>2428</sup> TOUCHEFEU-MEYNIER 1992, p. 967, n° 218; HAUSMANN 1994, p. 294, n° 37; V. SAMPAOLO, *s.v.* *Macellum. VII 9,7*, in *PPM VII*, 1997, pp. 336-339, figg. 12-15.

<sup>2429</sup> HAUSMANN 1994, p. 294, n° 38; M. DE VOS, *s.v.* *V 1, 23.26. Casa di L. Iucundus e casa annessa V 1*, 23, in *PPM III*, 1991, pp. 574-620.

<sup>2430</sup> Sono noti anche un ulteriore affresco di Pompei e uno di Ercolano ma sono entrambi andati perduti. ZEVİ 1960-1961, p. 42; KAHIL 1988, p. 526, nn° 144-145.

<sup>2431</sup> ZEVİ 1960-1961, p. 42; KAHIL 1988, p. 526, n° 143; SAMPAOLO 1990, pp. 586 s. e 607 ss., figg. 28-31.



entrambe laterali rispettivamente all'atrio (l) e al vano (b) da cui è possibile entrare nella stanza. Invece, nel caso della Casa degli Amorini dorati (6 16, 7)<sup>2433</sup>, l'affresco di Paride ed Elena era sulla parete occidentale del tablino (e), vale a dire di fronte all'ingresso dall'atrio (b) oppure di lato rispetto all'accesso sul grande peristilio domestico (f).

Al di là della reale collocazione del nostro quadro nel suo ambiente si deve evidenziare che, a differenza degli altri, presenta uno schema compositivo del tutto differente come vigià osservato. I personaggi occupano essenzialmente i lati del campo figurato e sono rivolti da sinistra verso destra accordando alla scena, seppure statica, un senso di movimento interno che è comune agli altri affreschi di questo spazio.

Infatti, Ulisse siede al centro della scena rivolto verso sinistra ma guarda verso destra, dov'è in piedi Penelope. Simile a lei è Elena che, a sinistra, ammira Paride seduto di profilo a destra.

Allora, nel loro insieme, gli affreschi mitologici del triclinio (6) della Casa dei cinque scheletri suggerivano la corretta prospettiva visuale di lettura delle loro scene e, allo stesso tempo, conferivano un senso dinamico della decorazione parietale figurata.

La coerenza compositiva dei quadri del convivio della *domus* non si conclude con gli schemi di base delle tre immagini.

Innanzitutto si deve notare che tutte e tre le immagini sembrano ambientate all'interno di uno spazio chiuso colonnato ma dotato di un'apertura verso l'esterno in secondo piano. Nel nostro quadro la finestra presenta una forma rettangolare in alto dell'ambiente, mentre negli altri due è uno scorcio quadrangolare posto al centro della rappresentazione. In questo modo i personaggi principali sono disposti come davanti a una scenografia di cui occupano i punti più favorevoli per la definizione delle scene.

In generale si può dire che ogni quadro presenta essenzialmente un binomio costituito da una donna e da un uomo: in quelli che stavano ipoteticamente nelle pareti laterali, una coppia di sposi e di amanti; al centro, nel nostro, il duo della profetessa con un interrogante che, se interpretato in Cassandra vaticinante la fine di Troia agli uomini della sua famiglia, potrebbe trattarsi inoltre della combinazione familiare sorella-fratello.

In questo schema un non casuale significato sembra avere la postura delle figure nella dinamica della quadreria del triclinio. In tutti e tre la protagonista femminile è in piedi a lato, mentre in due quello maschile è seduto al centro o al lato. Infatti, nel nostro caso alla donna stante a destra corrisponde un uomo in piedi al centro. A questi si associa un altro assiso a sinistra con un bambino che gli si appoggia al fianco, mentre altri uomini sono in piedi alle loro spalle.

---

<sup>2432</sup> ZEVİ 1960-1961, p. 40; SAMPAOLO 1999, pp. 670 s. e 681 s., figg. 16-17.

<sup>2433</sup> ZEVİ 1960-1961, p. 42; SEILER 1994, pp. 714 s. e 736 ss., figg. 40-42.

In quello posto forse a nord Ulisse a piedi nudi siede al centro mentre attende, oppure ha appena terminato, la lavanda da parte della vecchia nutrice Euriclea<sup>2434</sup>. In quello meridionale Paride potrebbe presentarsi nel suo *status* regale di principe straniero oppure potrebbe alludere, attraverso la posa rilassata e seducente, all'ospitalità di Elena di cui aveva approfittato in assenza di Menelao.

Anche nel nostro esemplare uno dei tre uomini presenti costantemente nella scena, Priamo o Anchise, siede a sinistra volendo significare il suo rango regale sottolineato dalle vesti preziose e dallo scettro.

Infine, a riguardo della posizione seduta di un protagonista maschile si noti che in due casi si tratta di un uomo dall'aspetto maturo e di un capo di popolo, mentre nel terzo di un giovane principe erede del trono paterno. Entrambi possono direttamente essere legati con il terzo ma, a seconda che si riconoscano in Priamo o in Anchise, si pongono a livello diverso rispetto a Odisseo. Infatti, quest'ultimo è ritratto prima di fare giustizia del suo palazzo con la gara dell'arco<sup>2435</sup> e il massacro dei Proci<sup>2436</sup>, mentre Priamo assiste al vaticinio della fine del suo regno e della sua famiglia, a differenza di Anchise che è rassicurato della continuazione della sua stirpe destinata a fondare un nuovo regno.

In quest'organizzazione scenica hanno un ruolo rilevante anche i rapporti di sguardi tra le diverse figure. Per almeno due casi si potrebbe dire quasi che sono le donne a guardare gli uomini. Nel riconoscimento di Ulisse è appunto Penelope a fissare l'eroe che, come se fosse stato scoperto di sorpresa, si volta incrociando lo sguardo con lei<sup>2437</sup>. Invece, nella seduzione di Elena, la Tindaride ammira con intensità, ma anche con qualche titubanza, il suo pretendente che l'ammalia con le sue ricche vesti orientali. A sua volta è ricambiata dal suo corteggiatore mostrandosi in tutta la sua bellezza portando le mani dietro la schiena.

Così non succede nel nostro nel quale i rapporti sembrano ribaltati. Infatti, sono gli uomini che dirigono lo sguardo verso la veggente che, a sua volta, alza gli occhi verso la statua del dio Apollo alle sue spalle per convogliarvi la loro attenzione.

Inoltre, le eroine sembrano portare un abbigliamento simile, sobrio e casto, a differenza degli eroi che si caratterizzano per ricchi abiti frigi (i Troiani del nostro esemplare o anche Paride).

---

<sup>2434</sup> HOM., *Od.* 19, 386 ss.

<sup>2435</sup> HOM., *Od.* 19, 576 ss.; 21, 53 ss. e 358 ss.

<sup>2436</sup> HOM., *Od.* 22. Sulle immagini di quest'episodio nell'arte O. TOUCHEFEU-MEYNER, *s.v. Mnesteres II*, in *LIMC VI*, 1992, pp. 631-634; CAMPOREALE 1992, p. 877, nn° 141-142.

<sup>2437</sup> Tuttavia, si noti che il vero e proprio riconoscimento dell'eroe avviene soltanto alla fine dell'*Odissea*, quando cioè Odisseo avrà sterminato i pretendenti. HOM., *Od.* 23, 85 ss. e 173 ss. Per ulteriori confronti figurati oltre che a quelli già citati nella pittura pompeiana, CAMPOREALE 1992, pp. 976 s., nn° 126-139; TOUCHEFEU-MEYNIER 1992, p. 966, nn° 217 e 219-220; HAUSMMAN 1994, pp. 234-235, nn° 31-35 e 40-41.

Oppure soltanto un mantello, come nel caso di Enea per sottolinearne l'aspetto valoroso, e i cenci di mendicante<sup>2438</sup> sotto i quali Odisseo, comunque con pileo<sup>2439</sup>, si celava al ritorno della sua reggia<sup>2440</sup>.

Da ultimo in tutti e i tre quadri appaiono figure secondarie che occupano lo sfondo o i lati. Nel nostro un gruppo di guerrieri, mentre negli altri, oltre che a quelle identificabili soprattutto in ancelle o serve di Penelope o di Elena alle quali si deve aggiungere però almeno due figure chiave per la descrizione della scena.

Eros con un rotolo svolto si accosta alla sposa di Menelao richiamando il ruolo di Afrodite nella unione dei due giovani. Invece accanto a Ulisse è verosimilmente la vecchia nutrice Euriclea che lo riconoscerà per prima grazie alla cicatrice sul piede<sup>2441</sup>.

Come si può immaginare facilmente, i tre quadri mostrano forti legami tematici che si possono racchiudere nella loro generale appartenenza ai miti sulla fine di Troia e al destino degli eroi achei.

Più nel dettaglio sembrano emergere significati più specifici all'interno di ognuno tali da far entrare in comunicazione i singoli personaggi, le coppie e gli avvenimenti rappresentati gli uni con gli altri conferendo alla stanza una lettura originale e sfaccettata.

Innanzitutto, gli affreschi delle due celebri coppie Ulisse-Penelope e Paride-Elena possono alludere a due distinti comportamenti assunti da loro nel mito.

Ulisse, l'ultimo eroe greco tornato in patria dalla guerra di Troia, si cela al suo arrivo a Itaca a ognuno<sup>2442</sup>, anche alla moglie, per conoscere la situazione del suo palazzo e scoprire se la sposa gli era stata fedele fino a poter fare strage dei pretendenti che assediavano il talamo.

Al contrario Paride è approdato a Sparta ed è ospite di Elena, in assenza di Menelao partito per Creta<sup>2443</sup>, per sedurla e portarla via come premio di Afrodite per il responso del giudizio sulla bellezza delle tre dee gli aveva promesso la più bella delle mortali<sup>2444</sup>. Così crea i presupposti del conflitto con gli Achei e della caduta di Troia, com'era stato profetizzato dalla sorella Cassandra.

---

<sup>2438</sup> Grazie alla trasformazione operatagli dalla dea Atena. HOM., *Od.* 13, 429 ss.

<sup>2439</sup> TOUCHEFEU-MEYNIER 1992, p. 967.

<sup>2440</sup> Significativa l'analisi della descrizione degli indumenti di Odisseo e del loro valore socio-culturale in P. GIAMMELLARO, *Coperto di misere vesti. Forme del vestire e codici di comportamento nel racconto omerico di Odisseo mendicante*, in S. BOTTA (ed.), *Abiti, corpi, identità: significati e valenze profonde del vestire*, Firenze 2009, pp. 75-86.

<sup>2441</sup> Oppure, più improbabile, Eurinome incaricata di sistemare la sedia a Ulisse per il lavaggio dei piedi. HOM., *Od.* 19, 97 ss.

<sup>2442</sup> Per primo il porcaro HOM., *Od.* 13, 454 ss.

<sup>2443</sup> APOLLOD., *Epit.* 3, 2-3.

<sup>2444</sup> HOM., *Il.* 3, 154 ss.; APOLLOD., *Epit.* 3, 2.

Inoltre, i due uomini si possono comprendere per il loro *status* sociale, cioè il legittimo re della sua terra e il principe del casato di Priamo che un giorno avrebbe potuto ereditarne il regno se gli dei non avessero deciso la fine di Troia. A loro corrispondono ancora la legittima moglie che in assenza del marito ha retto le sorti della sua isola, mentre dall'altra ve n'è una che lascerà il suo dovere di consorte per trovare in un altro casato un ruolo provvisorio, incostante<sup>2445</sup> e in qualche modo subalterno.

Inoltre, l'analisi più dettagliata della figura femminile protagonista dei due quadri fa emergere un significato più corrispondente alla sensibilità della committenza romana del I sec. d.C.

Infatti, Penelope è la donna che ha atteso per vent'anni il marito rimanendogli fedele nonostante la schiera di pretendenti ingannati con la messa in scena di stratagemmi degni della *metis* del suo sposo. In questo senso era stata celebrata dalla poesia augustea<sup>2446</sup> come la moglie esemplare, virtuosa, devota e pudica che, come rileva M.-M. Mactoux<sup>2447</sup>, incarnava i valori etici dell'età dell'oro.

A lei si contrappone Elena, la più bella delle mortali, emblema di sposa adultera che abbandona il marito e la figlia<sup>2448</sup> per scappare con il suo amante via dalla casa nuziale. In più, secondo Omero<sup>2449</sup>, è la traditrice che aiutò a intrufolarsi nella città Odisseo, riconosciuto sebbene camuffato da mendicante anche in quell'occasione. E con questa particolare natura è raccontata da Virgilio<sup>2450</sup> nel viaggio di Enea negli Inferi attraverso l'anima di Deifobo, compagno di Elena dopo la morte di Paride.

Allora, sembra che la decorazione parietale sia stata creata tenendo conto della possibile contrapposizione di significato delle due coppie a Roma nel I sec. d.C. in sintonia con la politica augustea sul matrimonio e i costumi morali<sup>2451</sup>.

Da un lato si doveva pensare alla condotta virtuosa di Penelope cui corrisponde quello dello stesso Ulisse, che non ha mai scordato la sposa nonostante le lusinghe delle numerose donne

---

<sup>2445</sup> Infatti, lasciato Menelao, Elena parte con Paride ma, una volta morto il suo amante durante la guerra, si unisce con Deifobo che, a sua volta, è ucciso dal suo legittimo sposo nell'ultima notte di Troia. VERG., *Aen.* 6, 511 ss.

<sup>2446</sup> MACTOUX 1975, pp. 128 ss.

<sup>2447</sup> *IBIDEM*, p. 130.

<sup>2448</sup> Hermione, HOM., *Od.* 4, 12-14; E., *Or.*, 107-112.

<sup>2449</sup> HOM., *Od.* 4, 260-290.

<sup>2450</sup> Nella notte della caduta di Troia Elena aveva chiamato i Greci con una fiaccola dall'alto della rocca e aveva fatto entrare nella sua stanza nuziale Menelao che uccise durante il sonno Deifobo ubriaco e disarmato per i festeggiamenti della fine della guerra. VERG., *Aen.* 6, 511 ss.

<sup>2451</sup> ZANKER 1989, pp. 169 ss.

incontrate nel suo viaggio di ritorno a Itaca. Dall'altro a quella fedifraga e immorale incarnata da Elena che si fa sedurre da un principe straniero, Paride, e abbandona il suo sposo quando questi è lontano dal palazzo e dal talamo nuziale.

Sotto questa lente si può interpretare anche l'atteggiamento di Odisseo davanti alla sua sposa in relazione a quanto accaduto a Menelao ma anche al fratello di quest'ultimo, Agamennone, ucciso dalla sposa Clitennestra con la complicità dell'amante Egisto. Infatti, celandosi sotto il suo travestimento può accertare che la moglie gli è rimasta devota durante la sua ventennale assenza.

Sull'altro lato della stanza risponde a questo comportamento quello più aperto e sicuro di sé manifestato da Paride che si mostra in tutta la sua bellezza, pari a quella di Elena, e ricchezza per sedurre e vincere ogni resistenza dell'amante.

Questi rapporti interni ed esterni ai due quadri delle coppie del triclinio descrivono due differenti processi di comunicazione manifestati dal modo di presentarsi e dai rapporti degli sguardi dei protagonisti.

In ogni caso sembra quasi una competizione di ingegno o di seduzione nella quale nessuno dei contendenti sembra voler cedere per primo.

È stato osservato da F. Dingremont Ephe<sup>2452</sup> che la Penelope cantata da Omero più che da vittima passiva del viaggio senza fine di Ulisse e degli avvenimenti che le capitano nel suo palazzo si comporta quasi da manipolatrice, se non addirittura, da seduttrice che fa proprio dell'astuzia, ispirata da Atena e Afrodite<sup>2453</sup>, la sua arma per sottrarsi ai corteggiatori, prendere tempo fino al ritorno di Odisseo e, quindi, rimanere fedele allo sposo ma allo stesso tempo farsi desiderare e rendersi preziosa. Di questa sua peculiarità n'è cosciente tanto da paragonare la sua condotta a quella di altre due donne achee, Elena e Clitennestra. Anche Antinoo, il primo dei pretendenti, ne comprende la natura superiore fino a percepirla come foriera di sventure.

Infatti, al di là della tela intessuta durante il giorno e disfatta nella notte, l'identificazione del marito nel mendicante accolto nella reggia e l'invenzione della gara dell'arco per decidere chi dovesse prendere il posto di Ulisse al suo fianco segnano il culmine della sua strategia di seduzione nei confronti dei pretendenti ma soprattutto di difesa e di fedeltà<sup>2454</sup>.

Penelope escogita, giustifica e pianifica le sue mosse che risultano costanti e coerenti fino a divenire anch'esse, attraverso le sue idee, intrecciate come una tela che deve dare continuità alla sua stirpe e al suo matrimonio differenziandosi da Elena.

La spartana (ma in fondo anche lo stesso Paride) è caratterizzata da un'intelligenza che non è in grado di articolare una trama d'azioni, o una tattica, a lei favorevole che si sviluppi nel tempo. Il

---

<sup>2452</sup> DINGREMONT EPHE 2012, pp. 12 ss.

<sup>2453</sup> *IBIDEM*, pp. 21 ss.

<sup>2454</sup> *IBIDEM*, pp. 24 ss.

suo agire appare sempre limitato al contingente facendola percepire, quindi, quasi un fantoccio nelle mani di Afrodite. Infatti la dea ne può disporre a suo piacimento per attuare i suoi disegni in coerenza con la volontà di Zeus di alleggerire il mondo dal peso degli uomini<sup>2455</sup>.

In tal senso si ricordi che secondo Dingremont Ephe<sup>2456</sup>, al di là della seduzione attraverso la bellezza delle sue forme fisiche, Elena si distinguesse da Penelope più che altro per l'arte di ingannare. Somministra droghe ai suoi ospiti per alterare le loro menti e per portarvi sollievo dalle sofferenze del cuore. Oppure è capace di imitare in modo subdolo le voci delle spose dei guerrieri achei girando intorno al cavallo ligneo in cui questi si nascondevano nell'ultima notte di Troia.

Quindi, come già accennato, è proprio il riconoscimento di Ulisse un elemento di paragone tra la diversità delle menti delle due donne. Per Penelope è quasi il culmine della sua astuzia, un premio alla sua strategia del temporeggiamento ottenuto attraverso una nuova gara di accortezza con Odisseo in persona. Invece, per Elena, che aveva scoperto in Ulisse il mendicante che entrava a Troia alla vigilia della fine della città, è una mera identificazione senza particolari sviluppi immediati per lei e che non potrà governare.

In entrambi i casi l'individuazione del figlio di Laerte e signore di Itaca segnerà la fine dei suoi nemici, i Proci e Troia. Tuttavia nel primo è un'individuazione positiva per colei che attendeva il suo sposo e la liberazione della casa, invece nel secondo può essere interpretato come un segno negativo che porterà il ritorno di Elena al suo legittimo marito<sup>2457</sup>.

Con questa chiave di lettura sembra che si possa dare un'interpretazione non solo delle figure femminili ma anche dei loro compagni e delle scene nel loro complesso. Un'interpretazione che costringe a interrogarci allora come si relazioni con loro il quadro della profezia.

Se lo si considera come il vaticinio del destino di Enea, potrebbe risultare forse limitato e anche estraneo ai due. Al contrario, accogliendo l'interpretazione della profezia di Cassandra sarebbe più in sintonia con entrambi.

Infatti, con la rivelazione della giovane si potrebbe allacciare numerosi contatti letterari che vanno al di là del quadro dei due amanti.

---

<sup>2455</sup> DINGREMONT EPHE 2012, pp. 15 ss. Si veda anche P. A. PEROTTI, *La doppia Elena*, in *Rudiae* 16-17, 2, 2004-2005, pp. 395-415.

<sup>2456</sup> DINGREMONT EPHE 2012, p. 17.

<sup>2457</sup> In questo intreccio di attitudini e comportamenti è bene ricordare che Ulisse era stato uno dei pretendenti di Elena. HES., *Fr.* 198. MERKELBACH, WEST; APOLLOD., *Bibl.* 3, 10, 8; HYG., *F.* 81. Era stato proprio lui a consigliare a Tindaro di sacrificare un cavallo e far salire poi sulla pelle della vittima i pretendenti per un giuramento. Dovevano promettere solennemente che avrebbero evitato una contesa quando Elena avesse scelto lo sposo e che avrebbero prestato soccorso al legittimo sposo se la giovane gli fosse stata sottratta. EU., *IA* 49-71; APOLLOD., *Bibl.* 3, 10, 9; PAUS. 3, 20, 9.

La giovane, considerata la più bella delle figlie di Priamo<sup>2458</sup>, aveva ricevuto la sua prerogativa di profetizzare senza essere creduta dagli ascoltatori da parte di Apollo a causa del rifiuto di congiungersi con il dio preferendo preservare la sua castità<sup>2459</sup>. Rifiutate le nozze con altri pretendenti<sup>2460</sup> fino a diventare, una volta caduta la rocca troiana nelle mani degli Achei, la schiava, o la concubina, di Agamennone, cui ha dato due figli<sup>2461</sup>, morirà sotto i colpi Clitennesta al ritorno del figlio di Atreo a Micene<sup>2462</sup>.

Così con il ricordo dell'antefatto per cui aveva ricevuto il dono della profezia ma senza essere creduta e della tragica fine che subì al termine della guerra, Cassandra sarebbe entrata in dialogo con ambedue le immagini interpretate come opposti prototipi di comportamento femminile. Infatti, avrebbe potuto rappresentare la giovane che rimane casta nonostante le lusinghe di un dio che le conferisce per punizione il dono della funerea veggenza della sua stirpe senza essere creduta.

Inoltre, si sarebbe potuto instaurare un ulteriore *trait d'union* ricordando proprio il nesso tra Cassandra e Clitennestra.

La colpa di Elena risiedeva nella sua bellezza superiore a quella delle altre donne donatele da Afrodite come espediente per affascinare i pretendenti che l'avrebbero indotta a commettere adulterio. Questa sua particolare disposizione l'accomunava alla sposa del fratello di Menelao. Infatti, Clitennestra era sua sorella, nata da Leda e dal suo padre putativo Tindaro, poiché la dea desiderava punire il loro genitore per aver compiuto sacrifici in onore di tutti gli dei tranne che a lei<sup>2463</sup>. In questo senso si poteva creare, poi, un altro legame tra i quadri della profezia e dei due amanti ma anche con quello di Penelope.

L'immagine della profetessa avrebbe potuto ricordare il suo destino e quello di Agamennone<sup>2464</sup> che, incontrato da Ulisse nella sua discesa agli Inferi, aveva ammonito il compagno di guardarsi dalla moglie e di assicurarsi che gli sia stata fedele prima di rivelarsi a lei.

Inoltre, Elena e Cassandra potevano essere accomunate dalla loro innocenza nelle vicende che contrapposero Achei e Troiani apparendo come strumenti degli dei in lotta. A loro volta, però, si contrappongono in particolare per il differente grado di consapevolezza del loro ruolo nel mito. L'una doveva essere invasata dal dio Apollo per annunciare i disastri per la patria, l'altra era conscia dell'abbandono del legittimo sposo dopo la persuasione della dea Afrodite.

---

<sup>2458</sup> HOM., *Il.* 13, 365; 24, 699.

<sup>2459</sup> A., A. 1203 ss.; LYKOPHR. 348; APOLLOD., *Bibl.* 3, 12, 5; VERG., *Aen.* 2, 247.

<sup>2460</sup> HOM., *Il.* 13, 363-369; VERG., *Aen.* 2, 341-346.

<sup>2461</sup> PAUS. 2, 16, 6-7.

<sup>2462</sup> HOM., *Od.* 11, 419-426; PL., *P.* 11, 33; A., A.; APOLLOD. *Epitome* 6, 23; HYG., *F.* 117.

<sup>2463</sup> HES., *fr.* 176; STESICH., *fr.* 233.

<sup>2464</sup> HOM., *Od.* 11, 421 ss.

Ulteriori nessi tematici possono essere rintracciati attraverso gli dei sotto i quali le figure dei quadri operano. La vaticinante è guidata esplicitamente da Apollo come palesano i vari simboli del dio di Delfi, ma anche è da porsi in relazione ad Atena, poiché nel suo santuario aveva cercato rifugio invano da Aiace. Così ritroviamo un'ideale legame con la dea protettrice di Ulisse e Penelope ma anche nemica di Afrodite, che parteggia soprattutto per Paride ed Elena.

Se i suoi ascoltatori sono Ettore, Priamo e Paride è senza particolari problemi interpretativi il richiamo mitologico con le due raffigurazioni con cui faceva *pendant*. Avrebbe costituito un'eterogenea composizione di scene del mito degli eroi della guerra di Troia: il preannuncio della caduta del regno di Priamo, il *casus belli* con la seduzione della sposa di uno dei capi Achei e l'episodio della lavanda dei piedi e il riconoscimento di Ulisse alla fine del suo *nostos*, il più celebre dei ritorni degli eroi in patria.

Tuttavia, se quelli che assistono a una profezia sono Enea con Anchise e Ascanio, il quadro non sarebbe stato meno ricco di spunti e riferimenti interni. Innanzitutto l'episodio si potrebbe porre prima della guerra di Troia se si ammettesse l'eventuale preannuncio di Cassandra agli Eneadi del loro destino futuro secondo una tradizione non trasmessa dalle fonti ma allusa da Virgilio.

In questo senso, anche conservando l'ipotesi del vaticinio di una Sibilla a Enea prima della partenza per l'Occidente, al di là del legame che gli Eneadi possono allacciare soprattutto con Elena e Paride attraverso la sposa e la madre Venere, si potrebbe immaginare un richiamo alla lunga navigazione che dovranno intraprendere per giungere a quella che era la loro vera e originaria patria.

Ciò avrebbe permesso di instaurare, in seguito, una chiara relazione con il quadro di Ulisse di ritorno dalla sua peregrinazione a Itaca. In fondo, secondo la tradizione il viaggio di Enea verso l'Esperia era una sorta di ritorno alla terra degli avi originari dell'Italia genitrice.

L'altro con i due innamorati avrebbe rappresentato semplicemente la causa prima della distruzione di Troia senza la quale non sarebbe stato possibile l'avverarsi della profezia del grandioso destino di Enea.

In questo scenario si potrebbe intravedere ancora una nuova posizione di un eroe di fronte ai disegni divini. Nella versione virgiliana del suo mito Enea diventava cosciente del compito cui era predestinato attraverso la consultazione di oracoli e veggenti oppure con l'intervento diretto degli dei e dei Penati, che nel corso delle sue peregrinazione incontrava o gli apparivano nel sonno.

In questo modo si sarebbe potuto dare un tutt'altro accento, magari legato alla sensibilità religiosa, alla complessiva visione cui della quadreria del triclinio della Casa dei cinque scheletri.

Di fatto vi si sarebbe potuto scorgere i diversi atteggiamenti e le complicate situazioni di eroi come in parte consapevoli strumenti degli dei (Paride ed Elena), devoti e diligenti a eseguire le indicazioni divine pronunciate da una sacerdotessa (Enea con Anchise e Ascanio davanti alla Sibilla



forse di Marpepos o di un'altra località) o miscredenti (Ettore con Priamo e Paride di fronte a Cassandra), oppure di eroi ispirati dagli dei per compiere le loro imprese (Ulisse e Penelope).

A ciò si aggiungono le conseguenze di queste condotte, il crollo di un regno con lo sterminio del suo popolo e la cattività per le sue donne, la costruzione di un impero destinato governare il mondo e la prosecuzione della propria storia.

Eppure, nonostante le varie possibili e verosimili letture del triclinio, non è possibile dire anche in questo caso quale sia l'interpretazione più sicura del nostro quadro.

Infine vale lo stesso pure per l'ultimo esemplare conosciuto solo nella sua parte destra e limitata alla figura dell'eroe ai piedi della scala d'accesso del santuario nella Casa 9 7, 16.

Ubicato nella parete di fondo rivolta a sud del cubicolo (c) (fig. 227), a destra rispetto all'ingresso della *domus*, era abbinato a due affreschi, anch'essi perduti ma riprodotti in un disegno. Entrambi non sono di sicura interpretazione ma, almeno in un caso, sembra verosimilmente scorgervi un'ulteriore scena del mito di Enea.

In particolare, sulla parete occidentale è una coppia di amanti seduti in cui si dovrebbe riconoscere l'eroe e Didone. Di fronte a questo, un guerriero ammira un elmo al cospetto di una figura femminile con un ventaglio a forma di foglia a destra e a un'altra con due giavellotti in secondo piano. Altre parti di una panoplia, uno scudo e gambali, sono visibili accanto all'uomo. Due sono le possibili interpretazioni dell'affresco: un eroe, Achille o Enea, ammira le armi donategli da una dea, la loro madre Teti o Venere.

In pratica questo cubicolo proporrrebbe un allestimento pittorico composito, forse incentrato sulla figura di Enea, con temi in accordo con gli interessi della committenza romana del I sec. d.C.: le armi, gli amori e le profezie del mito greco e romano.

In ogni caso, anche in quest'abitazione pompeiana, tutte e tre le raffigurazioni hanno un'organizzazione spaziale simile. Infatti, davanti a una quinta scenica, scandita da muri bassi e colonne, i personaggi tendono a occupare il centro del campo figurato e sono disposti secondo una certa consapevolezza della prospettiva.

In base agli altri due affreschi della Grata metallica e dell'Accademia della musica si può immaginare che anche questo esemplare dovesse contare quattro figure all'ingresso di un santuario apollineo: la veggente in posizione frontale al centro sulla scalinata d'accesso e i tre uomini di profilo o di tre quarti ai piedi dei gradini. Qui dovevano essere uno stante davanti alla sacerdotessa e due, un anziano assiso e un bambino al suo fianco, a sinistra.

La frontalità delle figure della consegna delle armi doveva accomunarle con la veggente, mentre la posizione laterale o di tre quarti della coppia d'amanti alle figure maschili, soprattutto all'anziano assiso a sinistra, che ricevono l'oracolo.

Tra l'altro si noti che la nostra scena mostra un'ambientazione, cioè un contesto religioso, coerente con il tema rappresentato, una profezia, a differenze delle altre a prescindere dalla loro corretta comprensione.

Infatti, nell'affresco della coppia di amanti i due protagonisti, interpretati come Enea e Didone, siedono in uno spazio che si può definire domestico e non agreste, come ci si potrebbe aspettare nell'unione dei due eroi secondo la narrazione virgiliana. Il loro sedile è squadrato e ricoperto di un drappo e lo sfondo dell'ambiente è scandito da muri, due colonne, ghirlande e altre decorazioni che, disegnando scorci prospettici, dilatano la scena.

Simile è l'ordito scenico della consegna delle armi. Anche qui l'elemento scenografico è costituito da pareti e colonne di scorcio e decorate da ghirlande e bende. Così non è possibile riconoscervi la tenda di Achille nel campo acheo oppure il bosco in un'ansa del fiume di Cere dove il piè veloce ed Enea avevano ricevuto le armature dalle loro madri.

Al di là di questi aspetti formali non si può trovare un elemento che faciliti una lettura d'insieme dei tre quadri. In generale si può sostenere la loro appartenenza a un ciclo pittorico incentrato sulla saga romano-troiana.

Se si accordasse a tutti gli affreschi le interpretazioni secondo le quali ritrarrebbero momenti distinti della leggenda di Enea, saremmo di fronte a una quadreria coerente legata assieme dal desiderio di mostrare alcuni episodi del mito all'origine della fondazione di Roma.

In pratica nel segno dell'antenato si sarebbe coniugato distinti messaggi e temi sulle pareti questo piccolo ambiente della *domus*. Si sarebbe proposto forse la fede negli oracoli divini che l'avrebbero guidato durante il viaggio verso l'Italia (parete di fronte all'ingresso), il celebre episodio amoroso che l'aveva distratto dalla sua missione e il dono della panoplia di Vulcano fattogli da Venere per affrontare la guerra contro i Rutuli di Turno e preannuncio della grandezza di Roma (ai lati).

Tuttavia, come si è accennato, anche gli altri due quadri presentano alcune incertezze interpretative. Non far escludere che il vano fosse stato decorato con quadri appartenenti a leggende diverse tra loro e, quindi, si fosse realizzata una galleria eterogenea, cioè con raffigurazioni di episodi del mito slegati che indurrebbero a scorgervi una concezione più composita.

Se il quadro sulla parete di fondo avesse mostrato la profezia di Cassandra sulla caduta di Troia a Ettore e a Priamo alla presenza del piccolo Paride, avrebbe potuto costituire in parte un quadro estraneo alla saga di Enea rappresentando soltanto l'avvio di quello che avrebbe portato alle travagliate vicende dell'eroe.

Malgrado ciò, a questo episodio si collegherebbe abbastanza agevolmente il quadro con l'eroe che ammira l'elmo assistito da una dea interpretato come Achille con le armi donategli da Teti.

Infatti, entrambi gli episodi s'inserirebbero a pieno titolo nella saga troiana richiamando gli inizi delle sventure di Troia e il ritorno in battaglia dell'eroe che aveva conquistato l'immortalità proprio sotto le mura della rocca. In questo modo si potrebbe individuare un programma pittorico coerente o un preciso interesse per il tema troiano.

Inoltre, in quest'ottica potrebbe inserirsi senza particolari difficoltà la scena della coppia di amanti con Enea protagonista. Così il tema amoroso, particolarmente apprezzato negli affreschi pompeiani, si affianca a quello profetico ed eroico con un celebre episodio tornato popolare di certo in età augustea grazie a Virgilio.

In tutti e tre i quadri si sarebbe richiamato in modo indiretto la distruzione, la gloria e la morte della guerra. La profezia di Cassandra è il segnale inascoltato per l'imminente fine di Troia in cui un ruolo di primo piano sarà svolto da Achille. Il re dei Mirmidoni, desideroso di tornare in battaglia per vendicare la morte dell'amato Patroclo, riceve in dono dalla madre una terribile panoplia forgiata per l'occasione da Efesto. Così armato, scende in campo contro Ettore che soccombe sotto la sua asta di faggio<sup>2465</sup>. Troia è l'agone ideale per Achille per conseguire la gloria perenne tra gli uomini grazie al suo valore guerresco.

Non lo è invece per Enea che, destinato lasciare la patria secondo gli alti disegni celesti come rivela Poseidone<sup>2466</sup>, giungerà dopo una lunga navigazione a Cartagine, dove farà sosta e ne conoscerà la regina, Didone. L'amore sbocciato tra i due eroi è destinato a rimanere irrealizzabile poiché è soltanto il frutto di un provvisorio armistizio tra Giunone e Afrodite. Rappresenterà agli occhi dei Romani il preannuncio della futura ostilità tra Roma e Cartagine sfociata nelle guerre puniche del III-II sec. a.C.<sup>2467</sup>

### *Conclusioni*

L'analisi dei quattro affreschi pompeiani che riproducono la scena di profezia assieme agli altri che decoravano i loro spazi domestici di appartenenza sembra confondere le idee più che aiutare la loro comprensione.

Infatti, a livello tematico, sia il vaticinio di Cassandra ai suoi cari sia la predizione della Sibilla (di Marpepos) a Enea possono accordarsi con gli altri spingendo a trovare i loro possibili legami, o le loro interdipendenze, utili a comprendere le motivazioni del programma decorativo del vano.

Tuttavia, nelle nostre immagini si sono rintracciati elementi e motivi che fanno propendere più per una tesi che per un'altra.

---

<sup>2465</sup> HOM., *Il.* 22, 325 ss.

<sup>2466</sup> HOM., *Il.* 20, 300 ss.

<sup>2467</sup> *Supra*, p. 252.

Innanzitutto si è osservato che la profetessa è impegnata quasi a presiedere una liturgia finalizzata a conoscere il responso oracolare del dio Apollo. In particolare si è segnalato il suo speciale legame, oltre che con il tripode e il simulacro divino, con l'idria sul tavolo al suo fianco. A ciò si deve aggiungere che in nessun affresco si può descrivere la giovane come colta dall'estasi profetica che la fa delirare proferendo parole oscure e l'affatica all'estremo fino a farle perdere i sensi<sup>2468</sup>.

Per questi motivi l'intermediaria tra l'oracolo di Apollo e gli eroi appare simile più a una Sibilla, responsabile degli uffici di un santuario, come descritto nella quinta scenica dei quadri, che a Cassandra.

Identificare la profetessa in quella di Marpeossos, come fa Strocka<sup>2469</sup>, sembra soltanto una conseguenza del riconoscimento degli altri personaggi negli Eneadi. Il pittore si sarebbe rifatto a una tradizione letteraria che esclude l'arrivo di Anchise in Italia sebbene possano essere esistite nel III-II sec. a.C. testimonianze<sup>2470</sup> secondo le quali anch'egli approdò in Campania.

Allora, se si prediligesse la variante dell'arrivo dell'anziano padre di Enea in Italia, come per il frammento di matrice da Pozzuoli, si potrebbe ammettere agevolmente l'incontro dei Troiani con la Sibilla cumana ma in qualche modo anche con la stessa Marpeossos.

Infatti, si ricorderà che la Sibilla di Marpeossos era denominata Erete e che quella troiana abitava proprio a Marpeossos<sup>2471</sup>, cioè si era creata una sorta di mescolanza delle identità delle due veggenti oppure erano state poste in una forte connessione che aveva portato quindi a identificarle l'una nell'altra. Se corretto, ciò significherebbe che la Sibilla di Marpeossos era quella di Troia come sostenuto da Maas<sup>2472</sup> nell'Ottocento. Dopo la guerra quest'ultima si trasferì a Cuma introducendo l'oracolo di Apollo dove un tempo era quello sacro a Hera<sup>2473</sup>.

---

<sup>2468</sup> *Supra*, pp. 539 ss.

<sup>2469</sup> STROCKA 2006, p. 288.

<sup>2470</sup> CATO *apud* SERV., *Aen.* 1, 570; 3, 711. Ma anche in D.H. 1, 64, 5.

<sup>2471</sup> PAUS. 10, 12, 4-5.

<sup>2472</sup> MAAS 1883, pp. 327 ss.

<sup>2473</sup> L'attestazione più antica della Sibilla a Cuma è fornita dallo Pseudo-Aristotele (*De mirab. auscult.* 95) che a sua volta dipende da Timeo. FLORES 1986, p. 130. Eforo (IV sec. a.C.) aveva posto in relazione l'oracolo di Cuma, oltre che con la *Nekyia* omerica, con un santuario che si articolava attraverso corridoi sotterranei e sacerdoti che, detti cimmeri, un tempo ne amministravano le funzioni religiose. Tra queste ultime interpretavano l'oracolo che si pronunciava attraverso l'estrazione di *sortes*. In realtà lo storico greco originario della Cuma eolica riferisce dell'epoca in cui nel centro campano si trovava un oracolo di Hera sostituito poi da uno sacro ad Apollo e vaticinato da una Sibilla che pronunciava le profezie invasata dal dio. STR. 5, 5, 244-245. FLORES 1986, pp. 128 s. A queste testimonianze E. Flores aggiunge quella di Flegonte di Tralles (prima metà del I sec. d.C.) che data l'esistenza dell'oracolo apollineo di Cuma all'VIII sec. a.C.,

In pratica saremmo di fronte a un'identità tra la prima e l'ultima profetessa<sup>2474</sup> incontrata eventualmente dall'eroe per apprendere il proprio destino all'inizio oppure alla fine della sua peregrinazione per mare verso la terra degli avi. Questo processo d'identificazione ammissibile attraverso le tradizioni letterarie potrebbe essere stato presente al pittore come al committente. E questa identità potrebbe essere stata oggetto delle eventuali conversazioni tra gli ospiti della casa distesi sulle *klinai* delle sale da pranzo dove campeggiano tre dei nostri quadri.

Inoltre, è interessante ricordare che secondo lo studio di E. Flores<sup>2475</sup> la Sibilla cumana, definita *cymmeria*<sup>2476</sup> da Nevio nel III sec. a.C. e poi *cumana* da Varrone<sup>2477</sup> nel I sec. a.C. quando ormai l'onometnico arcaico era privo di significato per i Romani così da suonare obsoleto e incomprensibile, fu caricata di un patrimonio di credenze nel corso dei secoli. Raccolto per la prima volta e reso canonico nella letteratura romana proprio dal poeta del *Bellum Poenicum*, dovette persistere nel tempo così da essere rintracciabile probabilmente ancora in Virgilio.

Infatti, il Vate, che impiega la traslitterazione greca *Cumaea*<sup>2478</sup> per indicare la Sibilla, ne preserverebbe la prerogativa oracolare, forse presente in Nevio, di pronunciare la sentenza dopo l'invasamento del dio senza affidarla alla trascrizione sulle foglie che, se fossero state preda del vento, sarebbe state incomprensibili<sup>2479</sup>.

In questo quadro allora, oltre che l'identità delle sibille di Marpeessos, Troia e Cuma, si otterrebbe un'ulteriore plausibile spiegazione per le foglie sparse sul tavolo liturgico accanto alla profetessa nel quadro della Casa dei cinque scheletri.

Si sarebbe mostrato forse il sorteggio delle *sortes* affidato alle foglie d'alloro oppure simbolizzerebbero la paura di Enea e, più in generale, di tutti i richiedenti di un responso oracolare di non riuscire a comprendere la sentenza divina perché scritta su foglie che il vento ne avrebbe potuto disperdere facilmente e mischiarne le parole.

---

cioè quando doveva essere ancora attivo quello di Hera, e gli attribuisce l'uso di foglie d'olivo in luogo della profezia a voce. FLORES 1986, pp. 130 e 134.

<sup>2474</sup> RIPOSATI 1987, p. 150.

<sup>2475</sup> FLORES 1986, p. 130.

<sup>2476</sup> Nevio avrebbe attinto a una parola in uso in quel contesto linguistico dove si parlavano contemporaneamente greco, osco e latino quando questa aveva perduto il suo originario e potrebbe aver suonato ormai come esotica. In pratica la Sibilla aveva la sua sede a Cuma dove si trovava l'*oppidum Cimmerium* (PLIN., *H.N.* 3, 5, 61; AUR. VICT., *Orig.* 10, 1), cioè un territorio montuoso e chiuso tra Baia e Cuma, caratterizzato da un clima freddo e popolato dai Cimmeri (FEST. 43 M). *IBIDEM*, pp. 131 s.

<sup>2477</sup> Secondo LACT., *Inst.* 1, 6, 9.

<sup>2478</sup> VERG., *Aen.* 6, 98.

<sup>2479</sup> FLORES 1986, pp. 132 ss.

Così si ricaverebbe indirettamente da questi elementi liturgici propri della Sibilla cumana anche una datazione del modello pittorico all'origine dei quattro affreschi pompeiani. Questo sarebbe da collocarsi a partire dal III sec. a.C., quando cioè si hanno le prime testimonianze letterarie che parlano dell'arrivo di Enea in Italia assieme al padre Anchise e al figlio Ascanio e del suo incontro con la veggente campana.

Tuttavia, una possibile obiezione all'identificazione di una qualsiasi Sibilla potrebbe concentrarsi soprattutto sull'attribuzione dei suoi strumenti liturgici alla figura di Cassandra.

In fondo la profetessa troiana si poteva intendere anche sotto queste sembianze. Così la si sarebbe rappresentata impegnata in un cerimoniale sacro, più familiare e comune a un pubblico che non credeva probabilmente all'invasamento divino ma aveva più fiducia nei riti e nella lettura dei segni premonitori.

Tuttavia ciò avrebbe snaturato la figura di Cassandra in qualità di profetessa cui non prestare fede e avrebbe inficiato di conseguenza anche l'interpretazione stessa dell'immagine.

Altra possibile confutazione potrebbe essere che il vaticinio non avvenga all'accesso di un tempio oracolare di Apollo ma piuttosto in un ambiente aperto del palazzo reale di Troia destinato al culto apollineo. In questo modo si spiegherebbe la presenza sia di Priamo assiso sia dei due figli, protagonisti a loro insaputa della caduta di Troia, Ettore e forse Paride.

Eppure si ha l'impressione che l'eroe stante ai piedi della breve scalinata d'accesso si sia presentato, verosimilmente con l'anziano e il giovane, nel luogo sacro per consultarne l'oracolo per apprendere il proprio destino.

Dalle fonti letterarie sembra che Priamo non si sia recato al tempio di Apollo dove Cassandra profetizza la caduta di Troia. In secondo luogo, seguendo il mito, non si comprende la posizione di primo piano dell'ipotetico Ettore, salvo che si non ammetta all'origine delle nostre immagini una versione pittorica autonoma o dipendente da fonti letterarie andate perdute. Nel primo caso si potrebbe immaginare il desiderio di associarlo al vaticinio della fine del regno paterno per causa del fratello minore. Allora, in una simile rappresentazione si sarebbe evocato il suo ruolo come principale protettore di Troia destinato a morire per mano del più valoroso eroe acheo, Achille.

Il bambino accanto all'anziano re risulta però troppo giovane per identificarlo in Paride. Infatti, questi dovrebbe essere soltanto di poco più giovane dei suoi fratelli. L'idea che sia Troilo, l'ultimo dei figli di Priamo, potrebbe accordarsi alla profezia della caduta di Troia<sup>2480</sup>. Eppure anche questi non doveva essere in tenera età all'epoca della contesa tant'è che fu il primo eroe ucciso da Achille.

---

<sup>2480</sup> DAVREUX 1942, pp. 120 ss. Troilo era figlio di Ecuba che, a causa della sua bellezza, era creduto il figlio del dio Apollo. Nonostante ciò Priamo lo considerava alla pari degli altri suoi figli. Un oracolo aveva preannunciato la presa di Troia se Troilo non avesse compiuto vent'anni. Perciò Atena aveva incoraggiato Achille a trovare il giovane prima possibile nella guerra di Troia. Così, mentre Troilo portava i cavalli ad

Certo, quest'ultimo argomento si potrebbe coniugare con la presenza dell'ipotetico Ettore ma sfumerebbe l'ipotesi del vaticinio della distruzione di Troia. Infatti, questo sarebbe facile da riconoscersi non solo grazie alla presenza di Cassandra e Priamo ma soprattutto a quella di Paride.

Discorso analogo vale se s'ipotizzasse vicino all'anziano assiso Astianatte<sup>2481</sup>, il giovane figlio di Ettore<sup>2482</sup> morto per mano di Neottolema, figlio di Achille, che lo scaraventò giù dalla rocca troiana. L'artista avrebbe raggruppato Priamo, Ettore e il figlio di quest'ultimo volendo mostra il loro ruolo nella fine del regno troiano sul modello dell'iconografia di Enea in fuga<sup>2483</sup>.

---

abbeverarsi assieme alla sorella Polisenna, il Pelide gli tese un agguato all'esterno delle mura troiana dove sorgeva il tempio d'Apollo. Tuttavia, colpito dalla bellezza del ragazzo, Achille se ne innamorò senza esserne ricambiato. Allora, colto dall'ira, l'eroe aveva ucciso Troilo decapitandolo davanti all'altare del tempio di Apollo, dove il giovane si era rifugiato in cerca di asilo, prima che i fratelli potessero salvarlo e, infine, lo mutilò anche degli arti scatenando così la vendetta del dio. Infatti, Febo si vendicherà guidando la mano di Paride nel scoccare la freccia che sarà fatale all'eroe. S. EIBEN, s.v. *Troilos*, in *DNP* 12, 2002, c. 868; A. LESKY, s.v. *Troilos* (2), in *RE* 7, 1939, cc. 602-615.

<sup>2481</sup> Come ammesso in ROCHETTE 1853, pp. 289 ss.; SIMON 1998, p. 196 e STROCKA 2005/2006, p. 102 ma senza alcuna spiegazione iconografica. In effetti, anche la sua immagine, come quella di Paride, di Ascanio o qualunque altro bambino troiano, potrebbe essere stata caratterizzata da vesti di foggia simile a quella visibile nei nostri quadri. Possibili confronti potrebbe essere: i rilievi di un sarcofago efesino (inizi III sec. d.C.) o del monumento funerario di *P. Numitorius Hilarus* (II-III sec. d.C.) con la scena del ratto del giovane da parte di Ulisse e una testa di marmo, forse un'antefissa, proveniente da Tessolonica (II sec. d.C.) e identificabile da un'iscrizione in greco. TOUCHEFEU 1984, pp. 930-931 e 935, nn° 2, 6 e 36. A queste immagini si potrebbe aggiungere anche il rilievo di *Flavia Solva* presentato in precedenza qualora non si accetti l'interpretazione della fuga di Enea con il figlio Ascanio e l'addio da Creusa. *Supra*, pp. 157 ss.

<sup>2482</sup> Ἀστύαναξ («signore della città») era il nome che i Troiani davano al figlio di Ettore per ricordo delle imprese del padre. HOM., *Il.* 6, 402-403; 22, 506-507.

<sup>2483</sup> La disgrazia di Troia iniziò quando Laomedonte non aveva voluto consegnare i suoi cavalli come ricompensa dell'erezione della cinta muraria della rocca a Poseidone e Apollo. Per punire la sua disonestà i due numi inviarono un mostro marino per far divorare la figlia del re, Esione. Allora, Laomedonte aveva chiamato in soccorso Eracle cui prometteva di ricompensarlo con il dono dei cavalli già promessi a Poseidone e Apollo. Liberata la giovane, il re ancora una volta non paga il suo debito e così Eracle assalta Troia e uccide Laomedonte con tutta la sua famiglia lasciando in vita soltanto Esione e Priamo, cui andrà il regno. HOM., *Il.* 5, 265-267 e 638-642; 7, 452-453; 20, 147; 21, 441 ss.; HYG., *F.* 89. Ettore è il figlio di Priamo e raffigura per il suo popolo l'estremo baluardo della patria quando gli Achei mossero guerra contro Troia per vendicare il ratto della sposa del re di Sparta Menelao, la tindaride Elena, da parte del fratello Paride. Nei disegni divini Ettore morirà nel duello con il pelide Achille proprio davanti alle alte torri troiane conseguendo la gloria eroica. HOM., *Il.* 21, 247 ss. Infine, il piccolo Scamandro-Astianatte è l'ultimo della stirpe di Priamo. È suo destino morire non in battaglia ma, strappato dalle mani della madre Andromaca,

Tuttavia, la più probabile e coerente interpretazione di una simile composizione genealogica dei tre personaggi maschili sembra piuttosto Enea, Anchise e Ascanio<sup>2484</sup>.

Il figlio di Venere mostra somiglianze con altre figure di eroi raffigurati in diversi affreschi pompeiani che, nel corso degli studi dei decenni passati, sono stati identificati proprio in lui. Questo, sebbene non costituisca una solida prova tale da tralasciare tutti i possibili dubbi, potrebbe sembrare un indizio per la sua identificazione che permetterebbe così di stilare una casistica maggiore rispetto a quella consolidata.

Se la figura Ascanio si può sovrapporre a quella del bambino senza particolari difficoltà di carattere iconografico, l'anziano assiso presenta al contrario alcuni problemi risolvibili con l'ipotesi che Anchise sia stato modellata sull'immagine Priamo, a volte seduto su un basso seggio e con vesti simili e scettro.

In questo modo si sarebbe conservata l'unità iconografica e mitologica di Enea con il padre e il figlio incastonata nell'immagine più popolare e importante dell'eroe, la fuga da Troia.

Infine, ci si può interrogare se il triclinio dell'Accademia della Musica e un cubicolo della Casa 9 7, 16 con almeno un altro quadro raffigurante un episodio della saga di Enea (l'amore contrastato con Didone cui si potrebbe associare l'eventuale consegna delle armi) possano offrire qualche ulteriore prova della comprensione dei nostri quadri. Se così fosse, significherebbe una precisa e consapevole scelta di carattere artistico e ideologico: l'allestimento di una galleria incentrata sugli antefatti di Roma.

Tuttavia, è l'aspetto iconografico e compositivo nel suo insieme che dovrebbe rivelare l'interpretazione della raffigurazione. Sebbene sia particolarmente problematica, non si sono trovati elementi tali, ad eccezione di una generale appartenenza di Cassandra al mondo profetico apollineo e l'attribuzione delle vesti frigie a un giovane Paride, che consentano di attribuire le immagini al

---

scaraventato per ironia della sorte alla luce del suo nome, giù dalle mura di Troia. Suo carnefice sarà il figlio d'Achille, Neottolema (EU., *Tr.* 719-725), che metterà in atto il piano di Odisseo, oppure dallo stesso eroe di Itaca (SEN., *Troad.* 1063-1103) per evitare che, diventato adulto, vendicasse i suoi cari. In questo senso hanno un significato particolare le raffigurazioni vascolari del V sec. a.C. con la morte di Astianatte e dello stesso Priamo. Un guerriero acheo identificabile in Neottolema impugna per una caviglia un giovinetto sollevandolo in alto per scaraventarlo contro Priamo agonizzante su un seggio o un altare. A. KOSSATZ-DEISSMANN, s.v. *Troilos*, in *LIMC VIII*, 1997, pp. 91-94; NEILS 1994, pp. 518 ss., nn° 115-130; MANGOLD 2000, pp. 13 ss.

<sup>2484</sup> Come riconosciuto da in SIMON 1988, p. 196.



vaticinio della caduta di Troia da parte della fanciulla troiana ai suoi cari con un certo grado di verosimiglianza<sup>2485</sup>.

Inoltre, seppure siano slegati dalla figura dell'eroe, si deve osservare quanto sia appropriato ritrarre Enea in compagnia dei suoi due parenti più prossimi, il padre e il figlio. Anchise e Ascanio erano sfuggiti alla distruzione della rocca troiana grazie alla condotta pietosa dell'eroe che si era caricato il padre sulle spalle e aveva trascinato via il figlio. Così sono stati ritratti nell'icastica immagine della fuga da Troia, la più importante iconografia di Enea in età romana soprattutto dell'epoca giulio-claudia.

Entrambi, che avevano compiuto la navigazione per l'Italia, hanno un duplice ruolo nella storia di Enea. Anchise è interpellato più volte nel corso delle sue peregrinazioni per la sua saggezza e simboleggia gli antenati e l'illustre passato regale del suo casato<sup>2486</sup>. Ascanio è destinato a portare a termine compiutamente i disegni divini dei quali si fa carico Enea e simboleggia a sua volta il futuro grandioso che spetta alla stirpe di Venere grazie alla *gens Iulia* discesa da lui<sup>2487</sup>.

In pratica, sembra che siano stati rappresentati volontariamente ancora una volta in uno stretto rapporto visivo e compositivo un anziano, un giovane uomo e un bambino per alludere a un episodio del mito di Enea.

In conclusione, con le dovute cautele, è l'insieme di tutte queste osservazioni che fa sembrare verosimile l'ipotesi secondo cui l'artista abbia voluto rappresentare la profezia dell'esilio e della grandezza della stirpe di Enea.

Questi avrebbe combinato elementi iconografici propri della figura dell'eroe (l'aspetto idealizzato secondo stilemi del V sec. a.C.<sup>2488</sup> ma anche la presenza del padre e del figlio), ad altri delle restanti figure che rendono più complessa la loro identificazione (la posizione seduta e l'abbigliamento frigio di Anchise oppure la figura della profetessa).

La creazione del modello pittorico potrebbe risalire a un tempo in cui erano ormai diffuse le tradizioni mitologiche che prevedevano la partenza di Enea da Troia per andare a fondare un nuovo regno assieme soltanto ai due suoi canonici accompagnatori, Anchise e Ascanio. A ciò forse si potrebbero sommare le foglie sparse d'alloro sul tavolo accanto ai classici attributi apollinei riferibili a una Sibilla.

---

<sup>2485</sup> A ciò si deve aggiungere l'impossibilità di osservare la mela descritta da Sogliano nella mano sinistra del bambino del quadro della Casa della grata metallica. SOGLIANO 1880, pp. 105-106, n° 560; SOGLIANO 1873, cc. 433-435.

<sup>2486</sup> Si pensi soltanto al ruolo che ha agli esordi della fuga oppure nell'interpretazione delle profezie o anche nella discesa agli inferi di Enea. VERG., *Aen.* 2, 687 ss.; 3, 102 ss., 178 ss.; 3, 525; 6, 679 ss.

<sup>2487</sup> VERG., *Aen.* 6, 788 ss.

<sup>2488</sup> STROCKA 2006, p. 284.

Infatti, questo elemento liturgico, apparentemente di secondaria importanza, potrebbe alludere a quella primitiva paura di affidare il messaggio oracolare alla scrittura che doveva essere ancora viva nel III sec. a.C., quando i primi autori latini iniziarono a narrare l'approdo dell'eroe troiano in Italia e il suo colloquio con la Sibilla di Cuma, la cui fama ha attraversato i secoli più delle altre a eccezione della Pizia delfica.

Non si è in grado di stabilire quale sia il prototipo dei quattro affreschi, ma sembra chiara l'esistenza di due distinte trasposizioni della scena secondo un'identica versione del mito.

Una, rappresentata dall'esemplare della Casa dei cinque scheletri, rivela una struttura compositiva immediata e con figure ben proporzionate e definite. L'altra, offerta dalle quasi identiche scene della Casa della grata metallica, dell'Accademia e della *domus* 9 7, 16, mostra un impianto apparentemente semplice ma che forse è, in realtà, più articolato. Infatti è sembrato di intravedere in queste immagini una disposizione quasi geometrica delle figure. Seppure siano distanti tra loro più che nel primo caso, i personaggi maschili possono considerarsi legati in modo studiato attraverso posture, sguardi e attributi.

Infine, non sembra una coincidenza fortuita la collocazione di tre delle quattro scene di profezia nella parete di fondo del proprio ambiente di appartenenza, che è un triclinio nella maggioranza dei casi e che questo ambiente fosse posto nella parte più riservata della casa almeno in due abitazioni (Grata metallica e Accademia della musica).

Alla scena di profezia si assegnava forse il compito di dominare l'ambiente e talvolta di dettare la lettura della galleria condizionandone l'interpretazione d'insieme. In pratica, prescindendo dalla sua vera identificazione, sembra essere l'inizio o lo *zenit* dello spazio figurato.

Questo appare soprattutto nel triclinio della Casa della grata metallica. Raggiungibile nella parte più intima della *domus* attraverso due differenti percorsi interni, uno più formale e un altro più riservato, lo spazio destinato al convivio nei periodi più freddi dell'anno sembra configurarsi come una cappella stando alla decorazione parietale. Infatti, almeno in una delle pareti campeggiava un affresco bucolico-sacrale mentre la scena di profezia si stagliava di fronte all'ingresso aperto sul corridoio che lo collegava, in particolare, al peristilio-triclinio estivo, a un cubicolo e al tablinio.

E anche se, a livello di committenza o di interpretazione da parte dei suoi osservatori, fosse stato solamente accostato alle altre immagini scoprendovi soltanto un significato più superficiale e immediato in sintonia con i sentimenti correnti del I sec. d.C., come la fede negli oracoli del dio Apollo<sup>2489</sup>, la profezia a tre uomini di stirpe troiana avrebbe potuto richiamare in ogni modo l'avvento di Roma sotto cui è possibile il godimento di quegli istanti di piacere e di vita in comune nelle *domus* pompeiane del I sec. d.C.

---

<sup>2489</sup> ZANKER 1989, pp. 55 ss. e 179 ss.; STROCKA 2005/2006, pp. 102 s.

## LA DISCESA DI ENEA NEGLI INFERI

*Enea recide il ramo d'oro*

AMBITO DOMESTICO

*Mosaico*

### Il mosaico della villa di Frampton (Inghilterra)



(HENIG 1995, fig. X; WITTS 2005, p. 32, fig. 5)

*In situ.*

Da Frampton, in una *villa* non lontana da fiume Frome e dall'acquedotto di *Durnovaria*. Scoperto accidentalmente nel 1794 e riprodotto in due disegni di J. Engleheart e S. Lyons (nella foto).

Distrutto.

Il pannello figurato è conchiuso da quadrupla cornice. Dall'esterno verso l'interno: la prima presenta un motivo a treccia, la seconda ha campo giallo con bordi neri, la terza punte di freccia di colore nero separate e, infine, la quarta ancora un campo giallo delimitato da bordi neri.

Al centro del riquadro a fondo giallo Enea, di tre quarti e con la testa rivolta a sinistra, incede verso destra mentre recide con la mano destra un rametto con foglie verdi e gialle da un alto albero a sinistra.

L'eroe ha un aspetto giovane con un viso privo di barba e capelli rossi. Porta sul capo un berretto frigio di colore giallo e indossa una corazza anatomica con *pteryges* marroni, gialle chiaro e rosse, un gonnellino giallo, marrone e verde, un mantello rosso che, allacciato sulla spalla destra, gli copre in parte il petto. Ai piedi calza stivaletti marroni che gli giungono fino a metà della gamba. Nella mano sinistra tiene una lancia di tessere gialle.

L'immagine dell'eroe troiano era inserito in un mosaico di forma quadrangolare con pannelli mitologici con altri eroi: Cadmo contro il serpente di Ares e Perseo contro il mostro marino al centro di ogni lato, e forse personificazioni dei Venti, disposte negli angoli. Al centro del pavimento musivo era l'immagine di Bacco che incede tenendo con la destra un grappolo d'uva e nella sinistra il tirso.

IV sec. d.C.

SIMON 2009 a, p. 37, n° add. 16; STEPHANOU 2006, pp. 43-46; WITTS 2005, pp. 49-50; LANCHI 1997, pp. 290-291, n° 124, tav. CXXIII; HENIG 1995, fig. XI; TIVERIOS 1990, p. 370, n° 33; BAUCHHNESS 1984, p. 564, n° 466; BARRETT 1978, p. 309; BARRETT 1977, pp. 312-313, tav. LIV, fig. b; RAINEY 1973, p. 77; TOYNBEE 1964, p. 251.

*Enea e Cerbero sulla riva dell'Acheronte*

AMBITO FUNERARIO

*Rilievo*

**Lo stucco della necropoli di Santa Rosa in Vaticano**



(LIVERANI, SPINOLA 2006, pp. 73-75, figg. 76-78)

*In situ.*

Dalla Città del Vaticano, Necropoli di Santa Rosa: colombario III, parete di fondo della nicchia settentrionale.

Stucco.

Si conserva soltanto la porzione destra della parete di fondo della nicchia.

In primo piano, in un ambiente agreste, una figura maschile con una folta barba sembra assisa in trono. È ritratta di profilo sinistro e con il corpo di tre quarti tenendo piegato il braccio sinistro appoggiato con il gomito su un bracciolo. Indossa un'ampia tunica cinta con sopra un ampio mantello avvolgente e un berretto frigio.

Ai suoi piedi un cane è un accovacciato verso destra. Sembra che vi siano due cuccioli che spuntano dal suo fianco sinistro oppure che sia dotato di due ulteriori teste. In quest'ultimo caso è da riconoscerli Cerbero.

Alle sue spalle è in piede un'altra figura maschile barbata ma dalle sembianze più mature. Il suo corpo è nudo e mostrato di tre quarti o frontale, come forse il volto danneggiato e non più descrivibile. Regge con la mano sinistra sollevata un ramo di un albero, che la fa identificare così in una divinità fluviale o agreste, mentre tiene piegato il braccio destro per sostenere il mantello che gli scende dalla spalle.

Infine, sopra alla figura seduta si intravedono gli arbusti che decoravano la parte superiore della scena.

Nella nicchia occidentale, davanti a velario, è rappresentata la morte del re Pelia. Questi è ritratto a destra mentre verosimilmente una delle sue figlie, tenendolo per un braccio, lo conduce verso sinistra. Al centro un'altra, forse Medea, si avvicina al re di Iolco sollevando in alto forse due coppe con le mani. Dietro di lei altre due fanciulle sono vicino a un grande calderone. Su di loro sembra intravedersi una testa femminile contornata da raggi di diversa lunghezza, mentre al centro, tra l'ipotetico Pelia e la maga colchidese, è forse un quadrupede, da identificazione nel montone trasformato in agnello.

In quella orientale, sempre davanti a uno sfondo drappeggiato, una figura forse femminile posta al centro sembra prestare udienza a un'altra di aspetto maschile stante a destra. La prima è assisa di tre quarti su un basso seggio con la gamba destra avanzata e la mano sinistra appoggiata sulla coscia. Sembra che una vesta o un mantello che le avvolga le gambe. Il resto della sua figura non è descrivibile. La seconda di destra è stante con la gamba sinistra piegata e indossa armatura, un mantello che le copre il petto e il braccio sinistro, gonnellino e corti stivaletti. Sembra poggiare la mano sinistra sul pomo della spada.

II sec. d.C.

LIVERANI, SPINOLA 2006, p. 74, fig. 77.

## ANALISI

La discesa di Enea negli Inferi è raccontata essenzialmente da Virgilio nel VI libro dell'*Eneide* con un ampio resoconto degli avvenimenti e dei personaggi incontrati dall'eroe, ma è allusa in una forma più breve anche da Ovidio nel XIV delle *Metamorfosi*. Per questo si propone una sintesi per sommi capi del racconto virgiliano per avere un generale inquadramento delle due raffigurazioni riferite nel corso degli studi a questa parte della leggenda dell'eroe.

### *Il viaggio di Enea nell'Ade nella letteratura*

Una volta udito il responso della Sibilla di Cuma, Enea conscio che in quel luogo si trovava la porta degli Inferi, chiedeva alla Pizia, custode dei boschi dell'Averno per volere di Ecate, il permesso di discendervi per incontrare il padre Anchise<sup>2490</sup>.

Ormai cessato l'invasamento profetico, amichevolmente la sacerdotessa gli garantiva la sua guida ma, al fine di compiere quell'impresa e soprattutto di tornare indietro nel mondo dei vivi («*Hoc opus, hic labor est. Pauci, quos aequos amavit / Iuppiter aut ardens evexit ad aethera virtus, di geniti potuere*»), gli ordinava di andare a cogliere un ramo dalle foglie d'oro necessario per la risalita, come stabilito da Proserpina cui era sacro<sup>2491</sup>.

Il ramo stava nascosto dentro un albero protetto da fosche valli e dalla boscaglia («*Latet arbore opaca aureus et foliis et lento vimine ramus, Iunoni infernae dictus sacer; hunc tegit omnis locus et obscuris claudunt convallibus umbrae*»). Una volta spezzato, sarebbe ricresciuto immediatamente un altro identico. Enea dovrà cercarlo nelle folte foreste e per reciderlo non potrà usare la forza o la spada, ma soltanto la mano come a compiere un rito sacro. «*Namque ipse volens facilisque sequentus, si te vocant*»<sup>2492</sup>.

Però prima Enea deve eseguire sacrifici e dare un sepolcro in onore al compagno defunto Miseno.

Infatti, mentre l'eroe attendeva il vaticinio sul suo destino prossimo, il compagno aveva voluto scuotere il mare pacifico con il suo corno di conchiglia sfidando a gara gli dei così da provocare la reazione di Tritone. Questi, geloso di quella prerogativa, aveva preso il troiano e l'avevo trascinato tra gli scogli affogandolo sotto i flutti marini<sup>2493</sup>.

Per la legna necessaria per la pira funeraria dello sfortunato compagno Enea assieme agli altri Troiani si era recato nella foresta abitata da fiere selvagge. Mentre stava adempiendo il suo pietoso

---

<sup>2490</sup> VERG., *Aen.* 6, 102-123; OV., *Met.* XIV, 101 ss.

<sup>2491</sup> VERG., *Aen.* 6, 125-142; OV., *Met.* XIV, 113 ss.

<sup>2492</sup> VERG., *Aen.* 6, 143-148.

<sup>2493</sup> VERG., *Aen.* 6, 171-174.

compito, meditava tra sé e sé le parole della Sibilla e pensava a quel ramo d'oro nella boscaglia<sup>2494</sup>. Udite le parole bisbigliate del figlio, Venere inviava allora due colombe per indicare il cammino fra le vallette dell'Averno a Enea<sup>2495</sup>. E come nel freddo autunnale il vischio verdeggia in modo diverso nella macchia, poiché nessuno l'ha piantato, e i tronchi rotondi sono cinti da ghirlande gialle, così era apparso agli occhi dell'eroe troiano splendere l'albero d'oro con le foglie al vento.

Enea lo afferra, lo spezza impaziente e restio e lo porta alla Sibilla. A quel punto i Troiani piangono Miseno onorandolo sulla spiaggia di fronte alla quale svetta il promontorio che prenderà il suo nome<sup>2496</sup>.

Dopodiché Enea fa ritorno dalla Sibilla e con lei celebra sacrifici per propiziare la sua missione ultraterrena<sup>2497</sup>. Così, sfoderata la spada per ordine della Pizia<sup>2498</sup>, l'eroe troiano attraversa la soglia, dove lascia ogni speranza chi entra<sup>2499</sup>, e attraversa il vestibolo popolato da mostri terribili per arrivare alle rive del fiume tartareo Acheronte<sup>2500</sup>. Qui, il traghettatore orrendo, il vecchissimo Caronte<sup>2501</sup> bianco dall'antico pelo<sup>2502</sup>, ne guarda le acque accogliendo alcuni e tenendo altri lontano dalla riva per lo stupore di Enea che interroga la sacerdotessa sul motivo di quella disparità<sup>2503</sup>. E in tal modo si apprende che si affolla nella palude stigia la misera folla degli insepolti in attesa che trascorran cent'anni per passare sull'altra sponda<sup>2504</sup>.

Per questi motivi, vedendo avanzare un mortale, Caronte, memore delle imprese di Ercole e di Teseo con Piritoo, assale Enea per impedirgli l'accesso<sup>2505</sup>. Tuttavia, la Sibilla lo ferma spiegandogli che l'eroe, famoso per la pietà e per le armi, non si appresta a nessuna insidia poiché desidera

---

<sup>2494</sup> VERG., *Aen.* 6, 171-174.

<sup>2495</sup> VERG., *Aen.* 6, 190-193.

<sup>2496</sup> VERG., *Aen.* 6, 205-235.

<sup>2497</sup> VERG., *Aen.* 6, 236 ss. L'illustrazione di quest'ultimo brano è riprodotta sul *folio* 46v del *Vergilius Vaticanus*. WRIGHT 1993, p. 133.

<sup>2498</sup> VERG., *Aen.* 6, 260-261.

<sup>2499</sup> DANTE, *Inf.* 3, 9.

<sup>2500</sup> VERG., *Aen.* 6, 268 ss. L'ingresso dell'eroe agli Inferi è riprodotto sul *folio* 47v del *Vergilius Vaticanus*. WRIGHT 1993, pp. 48 s.

<sup>2501</sup> VERG., *Aen.* 6, 295 ss.

<sup>2502</sup> DANTE, *Inf.* 3, 84.

<sup>2503</sup> VERG., *Aen.* 6, 305 ss.

<sup>2504</sup> VERG., *Aen.* 6, 325-330. Tra quei sfortunati è anche il nocchiero dei Troiani, Palinuro, caduto in mare mentre scrutava le stelle nelle prime tappe del viaggio verso Occidente. VERG., *Aen.* 6, 337 ss.

<sup>2505</sup> VERG., *Aen.* 6, 385 ss.



parlare con il padre defunto<sup>2506</sup>. Se l'immagine di una così grande venerazione per il genitore non smuoveva Caronte, la sua rabbia era placata dal ramo aureo nascosto sotto al mantello dell'eroe.<sup>2507</sup>

Arrivati sull'altra sponda, ecco che la profetessa di Apollo ed Enea scorgono Cerbero steso ferocemente con le sue tre fauci che latrano rauche in quell'antro. Allora, la Sibilla, accortasi che le serpi dei suoi colli si drizzavano di già, gli gettava in pasto una focaccia sonnifera di miele e farina drogata. Senza sospettare nulla il mostro spalancava le bocche e afferrava al volo la pietanza. Di colpo il suo corpo crolla a terra per il sonno occupando l'antro con la sua stazza<sup>2508</sup>. E da lì prosegue il cammino di Enea accompagnato dalla Sibilla con tappe che illustrano gli abitanti degli Inferi. Le sedi della loro pena sono stabilite secondo il giudizio di Minosse che esamina le vite dei defunti dopo aver riunito un concilio<sup>2509</sup>.

La successione degli incontri dell'eroe inizia con i bambini morti acerbi e strappati dal seno materno, passa per gli adulti deceduti per un'ingiustizia subita e per coloro che buttarono via la propria vita in odio alla luce e arriva fino agli innamorati consunti dall'amore fino all'estremo<sup>2510</sup>. Tra quest'ultime, oltre che Fedra e Pasife, è anche Didone che Enea aveva saputo essersi uccisa con la spada a causa sua. Nonostante le richieste di perdono e comprensione dell'eroe, ora la regina di Cartagine non lo degna più di attenzione. Didone fissa il terreno con gli occhi colmi d'odio ed espressione gelida, come la roccia o uno scoglio marpesio finché, turbata, non corre via nel bosco ombroso. Qui era l'antico marito Sicheo che ne ricambiava l'amore.

E poi, prima di incontrare il padre Anchise nei Campi Elisi, l'eroe troiano può ancora imbattersi anche negli eroi valorosi in battaglia<sup>2511</sup>, la Sibilla lo invita a proseguire il loro viaggio per il regno di Dite e sentire, dagli alti triplici bastioni, i gemiti, le frustate e le catene trascinate da chi ha gioito dei raggiri in vita secondo il castigo voluto da Radamanto di Cnosso, mentre l'Idra fa la guardia con le sue cinquanta gole nere<sup>2512</sup>. Illustrati i personaggi che vivono quelle pene atroci, Enea e la Pizia sono già alle mura che, forgiate dai Ciclopi, cingono la dimora dei Beati. Alla loro porta va deposto il ramo d'oro sacro a Proserpina, come declama la legge iscritta sulle porte.

---

<sup>2506</sup> VERG., *Aen.* 6, 398 ss.

<sup>2507</sup> VERG., *Aen.* 6, 405 ss.

<sup>2508</sup> VERG., *Aen.* 6, 417-423. L'illustrazione di quest'ultimo brano è riprodotta sul *folio 52r* del *Vergilius Vaticanus* (fig. 378). WRIGHT 1993, pp. 54 s.

<sup>2509</sup> VERG., *Aen.* 6, 431 ss.

<sup>2510</sup> VERG., *Aen.* 6, 426 ss.

<sup>2511</sup> Tra questi Deifobo gli narra la sua fine nell'ultima notte di Troia. VERG., *Aen.* 6, 477 ss.

<sup>2512</sup> VERG., *Aen.* 6, 535 ss.

Allora, occupato l'ingresso, Enea purifica il suo corpo con acqua viva e sulla soglia dell'accesso ai Campi Elisi affigge l'aurea fronda<sup>2513</sup>.

#### IL MOSAICO DI FRAMPTON

##### *Storia degli studi*

A. Rainey ricorda nel suo catalogo dei mosaici inglesi, *Mosaics in Roman Britain* (Newton Abbot 1973), che il nostro esemplare di Frampton è stato scoperto fortuitamente nel 1794 nei pressi dell'acquedotto romano di *Durnovaria* sulla riva del fiume Frame in un edificio, a forma di "L" e con un ricco apparato musivo, interpretato inizialmente come una bottega. A questa occasione risale la prima riproduzione grafica del mosaico a opera di J. Engleheart (fig. 375)<sup>2514</sup>.

Tuttavia, il vero e proprio scavo del sito risale a due anni dopo, quando S. Lyons, grazie l'aiuto del Royal Lancashire Regiment of Fencibles messi a disposizione dal re Giorgio III d'Inghilterra, aveva riportato alla luce i resti di una villa. Inoltre, lo stesso Lyons aveva eseguito nuovi disegni (fig. 376) ricostruttivi dell'apparato musivo del complesso edilizio prima della sua distruzione<sup>2515</sup>.

Il primo studio analitico del pavimento mosaicato di questa villa di Frampton sembra di J. M. Toynbee. Infatti, nella sua monografia sull'arte romana in Gran Bretagna del 1964, lo commenta offrendone innanzitutto un'interpretazione delle figure visibili negli altri compartimenti figurati.

Secondo Toynbee i riquadri angolari del mosaico contengono le personificazioni dei Venti<sup>2516</sup>, mentre quelli centrali dei lati le immagini di divinità greche e romane, come aveva proposto S. Lyons<sup>2517</sup>.

Nel pannello più lacunoso era forse Giove, di cui si conserva soltanto la testa barbata, mentre negli altri Nettuno minaccia con il suo tridente un mostro marino ai suoi piedi, Apollo con una lancia che affronta il serpente Pitone attorcigliato intorno a un albero e Marte con corazza e mantello accanto a un albero. Infine, al centro Bacco con un grappolo d'uva e il tirso domina il pavimento<sup>2518</sup>.

---

<sup>2513</sup> VERG., *Aen.* 6, 629 ss. L'illustrazione di quest'ultimo brano è riprodotta sul *folio* 52r del *Vergilius Vaticanus* (fig. 379). WRIGHT 1993, pp. 54 s.

<sup>2514</sup> RAINEY 1973, p. 77.

<sup>2515</sup> *IBIDEM*, p. 77; BARRETT 1977, p. 312.

<sup>2516</sup> TOYNBEE 1964, p. 251.

<sup>2517</sup> Come affermato in BARRETT 1977, p. 312.

<sup>2518</sup> TOYNBEE 1964, pp. 252 s. L'interpretazione di Marte in luogo di quella di Enea è ripresa nel saggio sui mosaici inglese da D. J. Smith nel volume *The roman Villa in Britain* (London 1970) curato da A. L. F. Rivet. SMITH 1970, p. 83.

In generale, secondo Toynbee il mosaico faceva parte di un ampio complesso musivo imbevuto di un significato escatologico, o simbolico, commissionato dal proprietario della villa di fede cristiana oppure molto vicino agli ambienti cristiani. Infatti, in un altro mosaico della villa, in corrispondenza di vano absidato si trovava rappresentato il monogramma del  $\chi\rho$ <sup>2519</sup>.

In seguito il nostro pannello è preso in esame da A. A. Barrett in un breve articolo nel *The Antiquaries Journal* del 1977. Per la prima volta sono messe in dubbio da Barrett le identificazioni delle divinità e soprattutto quella di Marte con un arbusto. Infatti, in quel riquadro sarebbe Enea che recide il ramo d'oro necessario per il viaggio negli Inferi<sup>2520</sup>.

Allora, in tal modo ci si troverebbe davanti a un'ulteriore testimonianza della diffusione di temi virgiliani nell'arte romana nell'Inghilterra antica, documentati fino ad allora principalmente dal celebre mosaico di Low Ham<sup>2521</sup>.

Infine, Barrett concorda con Toynbee nell'accordare un significato simbolico anche al mosaico nel suo complesso e in sintonia con la restante decorazione musiva della villa. Appunto, la missione ultraterrena di Enea si sarebbe prestata bene a essere compresa in pavimento imbevuto di messaggi escatologici in chiave cristiana<sup>2522</sup>.

Eppure nel 1984 G. Baucchhness menziona il mosaico di Frampton tra i documenti del dio Marte nel *LIMC*<sup>2523</sup>.

Tuttavia, sotto la lente interpretativa di Toynbee e Barrett, l'identificazione dell'eroe troiano intento nell'azione preliminare per il viaggio nell'oltretomba è accolta anche da M. Henig nel suo *The Art of Roman Britain* (London 1995). Inoltre, Henig riconosce negli altri pannelli ulteriori eroi colti in importanti episodi dei loro miti rappresentati a coppie a seconda del loro tema.

Infatti, il grande mosaico dominato dalla figura di Bacco conta due scene relative alla virilità e al coraggio di un eroe e un'altra, cui appartiene la nostra, inerente all'ambito profetico e religioso. Così, nel primo caso si vede Cadmo che affronta il serpente di Ares e Perseo che vince il mostro marino. Invece nel secondo Enea recide il ramo d'oro e forse la raffigurazione del veggente Tagete,

---

<sup>2519</sup> TOYNBEE 1964, pp. 252 s.

<sup>2520</sup> A sostegno del riconoscimento dell'eroe troiano sono chiamate in causa le illustrazioni del codice *Vergilius Vaticanus* nelle quali si può rintracciare analogie con il guerriero del mosaico inglese. BARRETT 1977, pp. 312 s. L'identificazione è riproposta in un altro articolo di Barrett a riguardo della conoscenza di letteratura classica in *Britannia* pubblicato nella rivista Britannica del 1978. BARRETT 1978, p. 309.

<sup>2521</sup> BARRETT 1977, p. 313. Su questo tema si veda più in generale BARRETT 1978, pp. 307 ss.

<sup>2522</sup> BARRETT 1977, p. 313.

<sup>2523</sup> BAUCHHNESS 1984, p. 564, n° 466.

di cui si conserva però soltanto la testa. Ipotetica fonte d'ispirazione della combinazione di queste leggende potrebbe essere state le *Metamorfosi* di Ovidio<sup>2524</sup>.

Sorvolando su questi riconoscimenti J. Lancha accoglie in *Mosaïque et culture dans l'Occident romain. I<sup>er</sup>-IV<sup>er</sup> s.* (Roma 1997) l'interpretazione del nostro pannello con l'episodio virgiliano sottolineando la verosimile popolarità del poema nazionale romano<sup>2525</sup>.

Allo stesso modo anche D. Stephanou tratta il mosaico di Frampton nella sua monografia *Darstellungen aus dem Epos und Drama auf kaiserzeitlichen und spätantiken Bodenmosaiken*, (Münster 2006)<sup>2526</sup>.

Infatti, accoglie soltanto la proposta interpretativa di Barrett a riguardo alla nostra immagine in base ai confronti con alcune raffigurazioni del *Vergilius Vaticanus* ma sospende il giudizio sulle altre iconografie a causa dell'incertezza della loro identità<sup>2527</sup>.

Infine, Stephanou ritiene possibile la possibilità che Ovidio abbia offerto lo spunto per la composizione musiva. Tuttavia, rifiuta di avanzare una lettura complessiva del programma figurato dei pavimenti della villa. Ciò nonostante afferma che la figura del progenitore dei Romani era stata adottata come un simbolo di *romanitas* e di appartenenza alla cultura romana da parte dei ricchi proprietari della dimora<sup>2528</sup>.

Da ultimo anche E. Simon nel supplemento 2009 del *LIMC* annovera tra i documenti figurati di Enea anche il mosaico Frampton<sup>2529</sup>.

#### *La villa di Frampton e suoi mosaici*

Nel complesso abitativo di Frampton sono stati portati alla luce altri pavimenti musivi con scene mitologiche che sembrano articolarsi in tre nuclei o spazi domestici. Di seguito si presenta una loro breve descrizione secondo quanto riferito da J. M. Toynbee, A. Rainey e M. Henig<sup>2530</sup>.

Nella prima sala, A, dalla pianta rettangolare, erano presenti due mosaici, uno più grande dell'altro. Il più piccolo era bordato da una serie di punte di freccia su di un lato, mentre su di un altro correva un motivo di due trecce. Nei pannelli interni rettangolari sono disposti mostri marini anguiformi e delfini. Al centro sono sovrapposti due quadrati. Delimitati da una treccia, entrambi

---

<sup>2524</sup> Quest'ultimo riconoscimento sembra in realtà alquanto improbabile. HENIG 1995, p. 155.

<sup>2525</sup> LANCHA 1997, pp. 290 s.

<sup>2526</sup> Nel 2005 il pavimento viene menzionato anche da P. Witts con l'interpretazione virgiliana. WITTS 2005, pp. 49 s.

<sup>2527</sup> STEPHNAOU 2006, pp. 45 s.

<sup>2528</sup> *IBIDEM*, p. 46.

<sup>2529</sup> SIMON 2009 a, p. 37, n° add. 16.

<sup>2530</sup> TOYNBEE 1964, pp. 250 s.; SMITH 1969, fig. 3. 27; RAINEY 1973, pp. 77 ss.; HENIG 1995, pp. 154 s.

sono decorati da motivo vegetale nell'interspazio. Nel quadrato più interno era un tondo con una figura in cattivo stato di conservazione e non più descrivibile. In ogni modo sembra verosimile che si trattasse di Venere.

Adiacente al lato delimitato dal motivo a pelte era il nostro mosaico. Al centro campeggiava Bacco con un grappolo d'uva e il tirso, mentre le personificazioni dei Venti erano ritratte nei quadrati disposti negli angoli. Secondo M. Henig, accanto ad Enea altri eroi apparivano nei pannelli rettangolari posti al centro dei lati: Cadmo contro il serpente di Ares, Perseo contro il mostro marino che minacciava Andromeda e l'indovino etrusco Tagete<sup>2531</sup>.

Quest'ultimo personaggio sarebbe da rigettare secondo P. Witts la quale propone al suo posto Giove che insidia con una pioggia d'oro Danae imprigionata dal padre in una torre<sup>2532</sup>.

Nella sala B si trovano due pannelli rettangolari di forma e dimensioni diverse che dovevano essere separati da un muro. Quello più piccolo mostra due pannelli laterali con una scena di caccia al cervo e dell'aggressione di un leopardo contro cacciatore. Il campo centrale del rettangolo è occupato da un medaglione circolare con Bacco a cavallo del suo leopardo. Gli spazi risparmiati tra i lati e il centro sono riempiti con *kantharoi* ed elementi vegetali. I vari pannelli sono separati dal consueto motivo a corda intrecciata e da una corona di foglie.

Una soglia con motivo vegetale, o geometrico, separa questo pavimento da quello maggiore preannunciato da un'iscrizione latina. Secondo la trascrizione di Rainey: *Neptuni vertex regnem sortiti mobile / scultum cui caerulea e[t froms] delfinis cincta duob[us]*<sup>2533</sup>.

Infatti, una testa di Nettuno è raffigurata al centro di un lato mentre negli altri nuota un branco di delfini. Fa eccezione il lato limitrofo all'iscrizione. Infatti, qui è un erote fiancheggiato da due coppie di anatre e uccelli palustri. A quest'ultimo si aggiunge una nuova scritta lacunosa relativa alla scena: *[faci]nus perfici ullum / [- - -]gnare Cupido*.

Il campo centrale del mosaico è spartito in quadrati disposti in corrispondenza degli angoli mentre al centro dei lati è realizzata una lunetta. Al centro della composizione musiva è risparmiato poi un medaglione circolare. Tutti questi campi erano riempiti da scene mitologiche e delimitati dal motivo a corda intrecciata. I pannelli rettangolari avevano ulteriori cornici con motivo a freccia e le

---

<sup>2531</sup> HENIG 1995, p. 155.

<sup>2532</sup> Inoltre, Witts ricorda altre identificazioni avanzate da autori non meglio specificati e senza riferimenti bibliografici: Achille a Sciro, Ercole nel giardino delle Esperidi o Medea che contempla la fine dei suoi figli. La prima è ritenuta improbabile a causa del viso barbato mostrato dal disegno; sebbene sia piuttosto attraente, la seconda è scartata per la caratterizzazione del volto dell'eroe che sembra osservare la scena più che parteciparvi attivamente; infine, la terza, fondata sul riconoscimento del pedagogo che assiste all'orrendo delitto, è inaccettabile a causa dei petali o foglie rappresentate. WITTS 2005, pp. 33 s.

<sup>2533</sup> Secondo Henig questa scritta allude velatamente alla morte. HENIG 1995, p. 155.

lunette un motivo a meandro. Infine, negli spazi rimasti vuoti tra di loro sono state realizzate stelle disposte in pratica intorno al medaglione.

A causa dello stato di conservazione dei pannelli dei lati, soprattutto delle lunette, già al momento della scoperta alcuni dei temi raffigurati non era possibile riprodurre nel disegno ricostruttivo.

Al centro campeggiava Bellerofonte a cavallo di Pegaso in lotta contro la Chimera, mentre negli angoli, secondo Henig, erano Paride ed Enone o Attis e Sangaritis, un'altra figura femminile non meglio definita con una torcia puntata verso il basso e un giovane addormentato o morto, Selene con Endimione oppure Venere e Adone e, infine, i figli di Giasone che portano il veleno di Medea a Creusa<sup>2534</sup>.

Inoltre, limitrofo al lato con la testa di Nettuno si trovava un ulteriore pavimento mosaicato, separato da quello maggiore con un pannello oblungo decorato con il Cristogramma al centro e tre elementi circolari disposti ai lati.

La parte restante del campo presenta una decorazione a trama ed è delimitata dalla consueta corda intrecciata, mentre un motivo a raggi neri bordava l'esterno. Al centro della parte superiore della lunetta era rappresentato un *kantharos*.

Nel vano C si dipanava un'abbandonante matassa di corda formando un ottagono centrale contenente la figura di una divinità, Giove o Nettuno, mentre ai lati del pannello erano ritratte le personificazioni dei quattro Venti con capelli rossi e uno scettro di conchiglia. Losanghe ed esagoni irregolari, decorati da delfini, sono inframmezzati da semplici croci a forma di "T".

#### *L'iconografia di Enea e degli altri eroi nel mosaico della sala A*

Dall'osservazione generale del mosaico di Frampton cui appartiene il nostro pannello si può concordare con l'interpretazione di A. A. Barrett concernente l'eroe e con quella di M. Henig a proposito dei due degli altri tre riquadri figurati<sup>2535</sup>.

---

<sup>2534</sup> HENIG 1995, p. 155.

<sup>2535</sup> Infatti, quello più danneggiato non può essere analizzato in modo puntuale cosicché la proposta dello studioso inglese, come quella di P. Witts, non può essere accolta anche a causa dell'assenza di confronti iconografici validi per l'identificazione di Tagete. All'interno del *LIMC*, sotto la voce dedicata al mitico profeta etrusco, J. P. Small menziona soltanto due immagini di dubbia interpretazione. Si trattano di una cista etrusca di bronzo da Palestrina e una statuetta dello stesso materiale di Tarquinia, entrambe del III sec. a.C. Su questi documenti un giovane seduto legge una tavoletta o una *bullā*. J. P. SMALL, s.v. *Tages*, in *LIMC* VII, 1994, pp. 832-833. L'ipotesi di Witts secondo cui sarebbe ritratta l'unione di Giove con Danae sembra priva di fondamento. Infatti, la citazione del mosaico di Italica, conservato ora alla Casa de la Condesa d Lebrjia a Siviglia, non è confacente. Il pavimento spagnolo mostra la donna che è bagnata dalla pioggia aurea di Zeus. Le proposte di Achille, Ercole e il pedagogo dei figli di Medea e Giasone non sono verificabili, sebbene il

In questa sede a riguardo della figura di Enea ci si può limitare a osservare alcune sue caratteristiche.

L'eroe è raffigurato secondo lineamenti che risultano pressoché unici nell'ambito provinciale. Infatti, ci appare sì come un condottiero romano con una lancia ma dal viso giovane e con un berretto frigio sul capo.

Nel capitolo dedicato all'iconografia dell'eroe nella fuga da Troia nell'arte romana, il figlio di Venere è rappresentato di solito con armatura, mantello, stivaletti ma senza elmo o berretto frigio, che è un attributo tipico del figlio Ascanio, e lancia.

Inoltre, è ritratto costantemente con barba per rispondere forse alla generale volontà di rappresentarlo più simile possibile alla statua di Marte Ultore o più semplicemente sotto l'influenza iconografica di quel monumento ubicato nel foro di Augusto a Roma, come il prototipo augusteo del gruppo dei Troiani in fuga.

Costituiscono un'eccezione diverse immagini nella ceramica attica con vari episodi del suo mito, primo fra tutti la fuga da Troia, e della pittura pompeiana, che lo raffigurano nell'episodio africano della sua leggenda, nelle cure prestategli dal medico Iapige o nell'ipotetico preannuncio della sua missione divina da parte della Sibilla marpessa<sup>2536</sup>.

In tutti questi casi è di aspetto giovanile e alla sua spada, attributo costante, può essere associata anche una lancia cui si regge.

Inoltre, siamo di fronte a un *unicum* anche per il tipo di scena. Appunto, non esiste nessun confronto per la posa assunta dall'eroe, intento a strappare il rametto per il viaggio dell'Aldilà, e il tipo di albero descritto con le punte dorate delle sue foglie nell'arte greco-romana.

Anche i due codici vaticani non mostrano una scena analoga. Infatti, le illustrazioni del libro sesto dell'*Eneide* del *Vergilius Vaticanus* propongono, subito dopo l'incontro di Enea,

---

volto barbato sia adeguato per raffigurare l'eroe e il precettore. In ogni modo, la tematica che sembra accomunare i pannelli figurati dei lati è incentrata sull'azione valorosa di un eroe e per questo motivo si può escludere l'ipotesi euripidea.

<sup>2536</sup> A questi documenti si potrebbero aggiungere i due rilievi di *Flavia Solva* e di Parigi nei quali Enea sarebbe raffigurato ipoteticamente secondo canoni diversi. Nel primo sembra essere stato adottato un modello iconografico proprio della tradizione artistica greca, nel secondo elaborando la sua immagine sul tipo dell'Augusto della via Labicana o dei due fratelli pietosi di Catane. Inoltre, anche le monete dell'età imperiale con le iconografie della fuga da Troia e della scoperta della scrofa di Lavinio potrebbero intenderlo senza barba, ma sempre come un condottiero. Tuttavia, non si può essere certi della caratterizzazione fisionomica a causa della minuta descrizione e dello stato di conservazione di questi ultimi esemplari. *Supra*, pp. 157 ss.

accompagnato da Acate, con la Sibilla di fronte al tempio di Apollo (*folio* 45v), i sacrifici preliminari alla discesa di un agnello e di una giovenca (*folio* 46v).

Seppure sia privo d'iscrizione, si può riconoscere l'eroe nell'uomo chinato al centro per sgozzare la vittima sacrificale vicino all'altare su cui arde il fuoco al centro. Tuttavia, non si possono descrivere le sue fattezze a causa dei danni subiti dalla scena<sup>2537</sup>.

Nonostante ciò, le due raffigurazioni che comprendono il rito ci rendono una figura simile a quella del guerriero della fuga. In particolare, nell'illustrazione del *folium* 47v del *Vergilius Vaticanus*<sup>2538</sup> Enea è già all'ingresso degli Inferi con la Sibilla (fig. 377). Ha la spada sguainata, come gli aveva ordinato la profetessa, e s'imbatte nella personificazione del *Bellum* armato che gli impedisce il passo<sup>2539</sup>.

La sua immagine corrisponde in modo sostanziale a quella di un condottiero romano barbato con l'aggiunto di un berretto sul capo. Con tali fattezze Enea è rappresentato anche nelle successive raffigurazioni ambientate negli Inferi del *codex* vat. lat. 3225<sup>2540</sup>.

Queste considerazioni riguardanti l'aspetto dell'eroe si devono comparare con l'altro esemplare musivo proveniente dall'Inghilterra con gli amori di Enea e Didone.

Infatti, a differenza di Frampton, a Low Ham la figura del re dei Troiani in viaggio verso l'Italia corrisponde a quella del guerriero barbato in fuga con i suoi cari in tutti i pannelli che compongono il ciclo musivo a eccezione della scena di caccia.

Allora, ritenendo i disegni ricostruttivi eseguiti da J. Engleheart e S. Lyons alla fine del XVIII sec. fedeli all'originale, ci si dovrebbe domandare a questo punto se nel nostro mosaico l'immagine di Enea sia una creazione insolita sorta dalla reinterpretazione del modello iconografico oppure se non sia stato adottato un raro o non attestato in altro luogo un modello iconografico.

Come osservato da M. Henig, il mosaico di Low Ham e di Frampton si possono ascrivere alla stessa scuola o bottega di mosaicisti, la «*Durnovarian School*», che operava nel Dorset agli inizi del IV sec. Tuttavia, allo stesso tempo i due pavimenti sono il risultato delle due tendenze stilistiche che caratterizzavano l'attività di quella scuola.

In particolare, la prima proponeva figure umane, animali e piante stilizzate e meno ricche di elementi vegetali a differenza della seconda, che si caratterizzava per una resa voluminosa dei personaggi e della natura<sup>2541</sup>.

---

<sup>2537</sup> WRIGHT 1993, p. 33.

<sup>2538</sup> *IBIDEM*, pp. 48 s.

<sup>2539</sup> Nella resto della scena si scorgono le altre figure mostruose e fantastiche che abitano quei luoghi oscuri: l'Idra, l'alto olmo sede dei sogni vani, i Centauri, la Chimera di Lerna, Gerione dai tre corpi, una delle Arpie e le personificazioni dei Mali. VERG., *Aen.* 6, 273 ss.

<sup>2540</sup> WRIGHT 1993, pp. 50 ss.



Quest'ultima è rispecchiata nella descrizione dell'eroe e della pianta nel nostro mosaico.

Allora, può essere verosimile che le due correnti della «*Durnovarian School*» facessero riferimento a mosaicisti dotati di differenti capacità tecniche e stilistiche e forniti di distinti modelli iconografici.

Per questi motivi si può capire come l'immagine di Enea nella versione proposta dal mosaico di Low Ham sia conforme a quella più diffusa nell'ambito provinciale a differenza dell'esemplare di Frampton che sembra distaccarsene in parte.

Anche in questo caso, come nel caso di Low Ham, si potrebbe immaginare che si fosse attinto il modello da un'immagine realizzata a margine dell'*Eneide* e che il committente fosse consapevole dell'elevata citazione letteraria, segno della sua raffinata ed esclusiva educazione cui aveva avuto accesso grazie alla sua appartenenza alle alte classi sociali.

Alla stessa educazione e cura per la letteratura e i miti classici si possono ricondurre le immagini degli altri due eroi riconoscibili in altrettanti pannelli dei lati della complessiva composizione musiva cui appartiene il nostro.

Enea che recide il ramo d'oro è stato associato innanzitutto a Perseo che colpisce con un tridente il capo del *ketos* che teneva imprigionata Andromeda<sup>2542</sup>.

Il mito, che sembra apparire nella letteratura greca nel V sec. ed è raffigurato per la prima volta nella coeva produzione vascolare dell'Italia meridionale<sup>2543</sup>, narra una missione che fa comparare Perseo con gli altri eroi impegnati in simili imprese, come per esempio Teseo contro il Minotauro.

Su un'*hydria* ceretana del pittore dell'Aquila (530-520 a.C., fig. 380 a) o su un *loutrophos* apulo del pittore Dareios (ca. 320-300 a.C., fig. 380 b), entrambi a F. R., il nobile figlio di Zeus e Danae è raffigurato mentre affronta l'orribile mostro dalle proporzioni immani o dal corpo anguiforme impugnando soltanto un pugnale<sup>2544</sup>. Sul cratere a calice del pittore Phiale (fig. 381) la lotta è già conclusa: il corpo ammassato della bestia giace sotto il piede sollevato dell'eroe che guarda la giovane ancora incatenata.

Diversamente nell'arte romana si predilige alludere alla lotta mostrando il volo di Perseo sul mare infestato dal *ketos* che minaccia Andromeda oppure con la sottomissione della bestia mentre il giovane si presenta all'amata.

---

<sup>2541</sup> HENIG 1995, p. 125.

<sup>2542</sup> Sul mito e la tradizione letteraria si veda BALTY 1994, pp. 332 s.; PROVENZALE 2008, pp. 146 ss.

<sup>2543</sup> D. KAPTAN, *Perseus, Ketos Andromeda and the Persians*, in C. IŞIK (ed.), *Studien zur Religion und Kultur Kleinasiens und des ägäischen Bereiches. Festschrift für Baki Öğün zum 75. Geburtstag*, Bonn 2000, pp. 139 s.; PROVENZALE 2008, pp. 153 ss.; COLPO, SALVADORI 2010, p. 279.

<sup>2544</sup> BALTY 1994, pp. 342 s., nn° 179-184.

Ne sono una dimostrazione l'affresco della stanza nera della villa di *Agrippa Postumus* a Boscotrecase<sup>2545</sup> (ca. 10 a.C., fig. 382) oppure un rilievo funerario di marmo (120-130 d.C., fig. 383) conservato nei Musei Capitolini a Roma, i mosaici dalla casa di Poseidone a Zeugma (Siria, 192-306 d.C., fig. 384 a), dalla casa di Dioniso e Arianna a Seleucia Pieiria (Turchia, III d.C., fig. 385) e da una casa di Repuxos (Spagna, 150-400 d.C., fig. 384 b).

In tutti questi esemplari Perseo è ritratto con mantello, senza tridente e assumendo una posizione di combattimento contro il mostro marino o di riposo accanto ad Andromeda e con il *ketos* sconfitto ai loro piedi.

Anche nel suo caso l'immagine di Frampton può considerarsi un'eccezionale riproduzione mitologica dal punto di vista iconografico. Infatti, sembra accordarsi con quanto affermato in precedenza sul carattere della bottega artefice della decorazione della villa.

Secondo I. Colpo, l'adozione dell'iconografia di questo mito nell'arte augustea dimostra l'interesse politico del *princeps* verso i territori medio-orientali dove l'episodio era ambientato (Joppa)<sup>2546</sup>.

Invece, per V. Provenzale le nozze di Perseo e Andromeda delle pitture pompeiane richiamano la pace e il benessere, vale a dire l'*aurea aetas* che i Romani potevano vivere nel I sec. d.C. secondo i vagheggiamenti della politica e della poesia del principato di Nerone<sup>2547</sup>.

Così, l'attenzione per l'impresa di Perseo ottenuta attraverso l'omissione della figura di Andromeda, che appare sovente nell'arte romana ritratta in questo momento preliminare alla sua liberazione<sup>2548</sup>, voleva sottolinearne il coraggio al di là delle implicazioni amorose. Inoltre, con siffatto stratagemma artistico si voleva probabilmente significare che la giovane donna è ora al sicuro e la giustizia è stata ripristinata.

Anche l'immagine di Cadmo che lotta con il serpente a guardia di una fonte in Beozia sacra ad Ares<sup>2549</sup> esalta il coraggio e la virilità dell'uomo di fronte a un'orribile bestia.

---

<sup>2545</sup> BALTY 1994, p. 342, n° 178.

<sup>2546</sup> Sulle relazioni tra arte, in primo luogo gli affreschi pompeiani, e il mito di Perseo in Ovidio, COLPO, SALVADORI 2010, pp. 279 s.; sulla scena di nozze con Andromaca PROVENZALE 2008, pp. 87 ss.; 146 ss.

<sup>2547</sup> *IBIDEM*, pp. 161 s.

<sup>2548</sup> In particolare si conoscono rilievi funerari. BALTY 1994, pp. 343 s., nn° 193-202.

<sup>2549</sup> Raffigurato per lo più nell'arte greca, questo episodio è conosciuto in un altro mosaico inglese di Pitney (Somerset), anch'esso perduto. TIVERIOS 1990, pp. 866 ss. e 870, n° 32. Sulla produzione vascolare, A. PONTRANDOLFO, *Il mito di Cadmo nella ceramica Attica e Italiota, in Modi e funzioni del racconto mitico nella ceramica greca, italiota ed etrusca dal VI al I secolo a.C.* Atti del Convegno Internazionale. Raito di Vietri sul Mare 1994, Salerno 1994, pp. 215-231.

Tuttavia, la sua impresa non è per così dire di carattere amoroso ma s'inserisce nelle leggende di eroi costruttori di città. Così si può accomunare Cadmo, fondatore di Tebe e considerato in Grecia verosimilmente un grande viaggiatore e ricercatore, a Enea<sup>2550</sup>.

Allora, la liberazione del sito dal serpente compiuta da Cadmo è rappresentata principalmente e soprattutto nella ceramica greca o magnogreca (VI-IV sec. a.C., fig. 386 b)<sup>2551</sup> come documentano, per esempio, un'anfora euboica, una *kylix* laconica a figure nere (VI sec. figg. 386 a-b) o un'*hydia* campana a figure rosse del pittore della Faccia bianca-Frignano (340-330 a.C., fig. 387).

L'eroe appare armato di scudo, la spada o una lancia e, talvolta di elmo o di copricapo mentre si lancia contro il serpente eretto sulle sue stesse spire o aggrovigliato intorno alla colonna di un edificio<sup>2552</sup>.

Allora, in base a questa descrizione si può accogliere la proposta interpretativa di M. Henig che per primo vi aveva riconosciuto Cadmo nella lotta con il serpente. Inoltre, una simile possibilità non deve stupire anche alla luce della notizia che a Pitney, una località a meno di 50 km da Frampton e a circa 3 da Low Ham, esisteva forse un altro mosaico con un'analogha scena<sup>2553</sup>.

Sebbene non si conosca con precisione il quarto pannello con scena mitologica del nostro mosaico, sembra che si debba intravedere in questo mosaico della sala A della villa di Frampton un programma coerente.

Intorno alla figura di Dioniso-Bacco con un grappolo d'uva e tirso si trovano almeno tre eroi accomunati da origini orientali e raffigurati in una delle loro imprese eccezionali. Tutti e tre provengono dall'area orientale del Mediterraneo, Colchide, Fenicia e Troade, come lo stesso dio, e sono rappresentati impegnati in un'avventura che si pone nel corso di un lungo e pericoloso viaggio.

Le loro gesta sono duelli contro un feroce animale sacro a un dio, Poseidone o Ares, oppure il ritrovamento di una preziosa pianta, consacrata a Proserpina. Tuttavia, soltanto due eroi, Perseo e Cadmo, sono legati tra loro dall'uccisione di un orribile mostro come prova del loro coraggio e del compimento della loro missione, che nel caso del fondatore di Tebe è condotta in modo diretto dagli dei in modo analogo a quella dell'eroe troiano.

---

<sup>2550</sup> Inoltre, si noti come entrambi si facciano guidare docilmente dai segni e dalla volontà degli dei. Sul mito di Cadmo TIVERIOS 1990, pp. 863 ss.

<sup>2551</sup> *IBIDEM*, p. 866, nn° 11-27.

<sup>2552</sup> Tale schema iconografico per la raffigurazione della lotta di Cadmo contro il terribile rettile continua poi anche nell'arte etrusca (fig. 389) e in età romana, oltre che nel mosaico, anche nelle gemme. *IBIDEM*, pp. 870 ss., nn° 32, 35-39 e 40 a-i.

<sup>2553</sup> A questi poi si aggiungerebbe anche un'ulteriore testimonianza a Rudge Farm, Froxfield, che dista 133 km da Frampton. R. STUPPERICH, *A Reconsideration of Some Fourth-Century British Mosaics*, in *Britannia* XI 1980, p. 300, nota 61; TIVERIOS 1990, p. 870, n° 32.

Enea, raggiunge il luogo dove trova il ramo d'oro per il viaggio negli Inferi grazie all'intercessione di Venere che gli invia una colomba, mentre Cadmo è condotto alla fonte protetta dal serpente di Ares dalla giovenca di Apollo.

Infine, dei tre eroi che possiamo riconoscere unicamente Enea non è impegnato in un duello con un mostro ed è ritratto in un'azione che si può definire di carattere quasi liturgico o magico, come cogliere il ramo sacro alla regina del Tartaro.

Al di là di questi distinti e affini aspetti propri dei rispettivi miti di Perseo, Cadmo ed Enea si può congetturare un ultimo argomento che fa includere le tre raffigurazione entro un programma musivo coerente. Infatti, tutte e tre le leggende con una differente messe di dettagli sono raccolte assieme da Ovidio nelle *Metamorfosi*<sup>2554</sup>.

In base a questa semplice considerazione secondo M. Henig alcuni pannelli del mosaico di Frampton potrebbero essere ispirati da un'edizione *de luxe* delle opere del poeta di Sulmona posseduta dal proprietario della villa. Questi sarebbe da identificarsi forse in un cittadino romano che si stava approcciando con cautela al Cristianesimo, come fa pensare la presenza del simbolo del cristogramma nella soglia tra l'abside e il vano della sala B<sup>2555</sup>.

Tuttavia, per D. Stephanou simili valutazioni, soprattutto quelle di carattere filosofico e religioso, sono indimostrabili soprattutto a causa dello stato lacunoso dei pavimenti musivi e frutto soltanto di un esercizio speculativo.

Sebbene si possa concordare con la cautela della studiosa greca, non si sente di lasciare cadere la coesione letteraria, mitologica e artistica individuata da Henig nei tre riquadri figurati di Frampton attraverso il filo rosso di Ovidio. Infatti, sembra da approfondirsi lo studio delle iconografie degli altri pavimenti della villa al fine di comprenderne non solo i loro singoli significati ma anche la loro complessiva selezione in un ipotetico programma unitario voluto da un'attenta committenza.

Allora, tralasciando ora per motivi di studio questa lettura dell'intero ciclo musivo che potrebbe mettere in luce gli eventuali sentimenti religiosi del committente al di là dell'appropriatezza dell'episodio della scesa di Enea agli Inferi, sembra che anche in questo mosaico come negli altri esempi di Low Ham, Eva o Cartagine l'immagine dell'eroe troiano abbia funto da citazione letteraria, cioè testimonianza di cultura e di appartenenza sociale del proprietario della villa.

---

<sup>2554</sup> Ov., *Met.* 3, 1-130, Cadmo; 4, 663-752, Perseo; 14, 104-115, Enea.

<sup>2555</sup> HENIG 1995, pp. 156 s.

*Storia degli studi*

Lo stucco proveniente dalla necropoli sottostante all'area orientale della Città del Vaticano in Roma è stato pubblicato per la prima volta da P. Liverani e G. Spinola nell'esposizione degli scavi e dei ritrovamenti *La necropoli vaticana lungo la via Trionfale* (Roma 2006) a cura di F. Buranelli. Secondo i due archeologi italiani il nostro documento, appartenente a un importante colombario, mostrerebbe Enea acceduto ormai agli Inferi nel suo viaggio per parlare con il padre Anchise.

Alla loro pubblicazione si fa riferimento per la descrizione della necropoli, del monumento funerario e alla decorazione figurata di quest'ultimo.

*La necropoli di Santa Rosa e il colombario III*

Il monumento funerario con l'ipotetica scena di Enea negli Inferi proviene dalla necropoli sottostante al piazzale Santa Rosa nella Città del Vaticano (fig. 390) scavata nel 2003 da P. Liverani e G. Spinola assieme a un gruppo di collaboratori<sup>2556</sup>.

Si tratta di un'area di circa 500 m<sup>2</sup> venuta alla luce in occasione dei lavori per la costruzione di nuovi parcheggi all'interno delle mura vaticane<sup>2557</sup>.

In generale, gli scavi hanno rivelato un settore funerario extraurbano (fig. 391) occupato da più di quaranta mausolei e duecento tombe singole, di diverse dimensioni e localizzate lungo e sul pendio del colle vaticano cadenzato da terrazzamenti irregolari.

Sono stati definiti due periodi distinti di utilizzo della necropoli: tra la fine del I sec. a.C. e gli esordi del II sec. d.C. e, dopo una fase di pausa nella frequentazione, tra la prima metà del III sec. d.C. fino al principio del IV sec. d.C., quando inizia un lento ma progressivo abbandono del sito<sup>2558</sup>.

Il fenomeno di erosione e il deposito dei sedimenti della collina, causati dalle piogge, hanno sigillato il contesto funerario. In questo modo i sepolcri sono stati preservati dai danni del tempo, spesso in eccezionale stato di conservazione e con corredi, urne, sarcofagi, stele, altari, epitaffi ed elementi decorativi in stucco e affresco o a mosaico sotto la ghiaia e l'argilla<sup>2559</sup>.

I sepolcri di dimensioni maggiori sono datati nel I e nel III sec. d.C. e sono collocati in prossimità della via Trionfale, a est dello scavo. La loro sistemazione segue l'orografia del terreno così da assumere la forma a "V" con il vertice rivolto verso oriente.

---

<sup>2556</sup> LIVERANI, SPINOLA 2006, pp. 7 s.

<sup>2557</sup> *IBIDEM*, p. 57.

<sup>2558</sup> *IBIDEM*, p. 57.

<sup>2559</sup> *IBIDEM*, p. 57.

Nell'angolo sud-est del settore è presente anche una porzione aperta, ampia e priva di tombe monumentali, ma ricca di sepolture povere a inumazione del III sec. che si aggiungono a quelle analoghe della prima fase di frequentazione nella zona centrale del declivio<sup>2560</sup>.

L'analisi dei monumenti, delle sepolture e dei corredi ha rivelato la varietà dei riti funerari e delle origini, del rango sociale e dei mestieri dei defunti deposti in questa necropoli<sup>2561</sup>.

Schiavi e liberti, appartenenti talvolta anche alla famiglia imperiale, postini, un incitatore di cavalli aderente alla fazione dei verdi, uno scultore o un addetto dell'allestimento scenico del teatro di Pompeo appaiono su altari, stele e iscrizioni.

Il tipo di monumento funerario più diffuso è rappresentato da una camera a volta a botte con un unico affaccio all'interno, affrescato in numerosi casi e con olle incassate nel pavimento. Poi, a questi si aggiungono i sepolcri a camera e colombari di maggiori dimensioni destinati a personaggi di alto rango sociale e di nascita libera<sup>2562</sup>.

Il colombario III decorato con una scena identificata con la discesa di Enea negli Inferi, da considerarsi tra i più ricchi per la decorazione e tra i meglio conservati, è ubicato al centro dell'area funeraria di Santa Rosa<sup>2563</sup>.

Il suo ingresso a sud-est è stato obliterato con la costruzione di un muro per il terrazzamento in *opus mixtum* tra la fine del II sec e l'inizio del III sec., cioè quando la tomba era probabilmente occupata anche del tutto da decenni e forse non più visitata<sup>2564</sup>.

Attraverso una galleria di spoliazione del XVI-XVII sec., che passa nel muro del terrazzamento, sono stati asportati pilastri e l'architrave ed è stata danneggiata anche la parete di fondo del sepolcro.

La camera funeraria è pavimentata con un mosaico a tessere bianche e nere e presenta agli angoli tubuli per le offerte sacrificali delle cremazioni sottostanti. Il pavimento musivo presenta un motivo geometrico con due rettangoli di diverso colore e anteposti e un esagono allungato iscritto entro un quadrato compreso a sua volta entro altri quattro quadrati<sup>2565</sup>.

Le pareti sono intonacate e decorate con elementi architettonici (frontoncini, paraste e colonnine) e figurati in stucco colorati in origine<sup>2566</sup>.

---

<sup>2560</sup> LIVERANI, SPINOLA 2006, pp. 57 s.

<sup>2561</sup> *IBIDEM*, p. 58.

<sup>2562</sup> In un caso si è riconosciuta la sepoltura di un cavaliere, forse di religione cristiana. Se così fosse stato, sarebbe una precoce testimonianza di *christianitas* in Vaticano. *IBIDEM*, p. 58.

<sup>2563</sup> *IBIDEM*, p. 70.

<sup>2564</sup> *IBIDEM*, p. 72.

<sup>2565</sup> *IBIDEM*, p. 72.

<sup>2566</sup> *IBIDEM*, p. 72.

Sopra lo zoccolo si articola una serie di tre nicchie per doppie olle cinerarie, mentre in alto altri due comparti laterali sono occupati nella parte inferiore da ulteriori vasetti e in quello superiori da un ripiano. Infine, in questo settore una grande nicchia centrale, incorniciata da paraste e colonne e decorata da una valva di conchiglia in stucco, ospitava ancora due olle.

La parete di fondo è delimitata da un arcosolio e mostra una *forma* per deposizione sovrapposta in basso e un'ampia nicchia in alto al centro. Nel registro superiore è ripreso lo schema visto per le pareti laterali con la sola differenza del numero di olle ospitabili nei comparti.

Le volte presentano un cassettoni decorato con fiori fogliacei e con soggetti mitologici non meglio precisati, mentre nei loro spazi circolari di risulta sono inserite protomi umane. Le nicchie laterali del monumento funerario sono decorate invece da scene mitologiche in stucco, conservate talvolta in stato lacunoso. A ovest, Pelia è condotto verso il calderone in cui sarà bollito dopo essere stato fatto a pezzi dalle figlie ingannate dalla maga Medea; a est, forse eroe maschile è al cospetto di una divinità assisa e, infine, a nord il frammento con l'ipotetico Enea con Cerbero e la personificazione dell'Averno<sup>2567</sup>.

#### *Gli stucchi del colombario III della Necropoli di Santa Rosa*

A una prima analisi del monumento funerario sembra di poter escludere che un fregio a soggetto mitologico unitario si articolasse nelle tre nicchie del colombario. Tuttavia, lo stato di conservazione di due raffigurazioni non consente di esserne certi.

Infatti, nel caso del rilievo della parete di fondo del colombario, oggetto principale del nostro studio, e di quello orientale, non è possibile darne un'interpretazione e un'ipotetica spiegazione iconologica così da comprenderli in modo compiuto nella sintesi artistica del colombario.

La scena meglio preservata dai danni del tempo è quella della parete di fondo della nicchia occidentale. Come Liverani e Spinola hanno stabilito, si tratta della conduzione di Pelia verso un calderone da parte delle sue figlie<sup>2568</sup>.

Conosciamo il mito soprattutto attraverso Ovidio che racconta l'asilo di Medea presso la reggia del vecchio re Pelia di Iolco nel libro settimo delle *Metamorfosi*<sup>2569</sup>.

Ingraziatasi astutamente la fiducia e l'amicizia del sovrano, la maga della Colchide aveva illuso lui e anche le figlie di essere in grado di ringiovanire gli anziani. Così, le giovani, desiderose che il padre tornasse a vivere i verdi anni, sollecitano Medea a compiere il suo prodigioso stratagemma.

---

<sup>2567</sup> LIVERANI, SPINOLA 2006, pp. 72 e 74.

<sup>2568</sup> *IBIDEM*, pp. 72 e 74.

<sup>2569</sup> *OV.*, *Met.* 7, 297-349. Si ricordi che il mito fu rappresentato da Sofocle nei *Rhitozotomoi* (*TrGF*<sup>2</sup>, p. 410-411) e da Euripide nelle *Peliades* (*TGF*<sup>2</sup>, fr. 501-616). Sulla tradizione letteraria e mitologica si veda SIMON 1997 a, p. 270 e SIMON 1997 b, pp. 273 s.

Allora la maga promette di compiere il suo incantesimo e dimostra i suoi poteri trasformando il più vecchio dei montoni delle loro greggi in agnello grazie ai suoi infusi magici. Medea trafigge alla gola l'animale con il coltello d'Emonia e ne immerge il corpo dentro un pentolone per bollirne le carni assieme a estratti miracolosi. Ed ecco poco dopo, mentre ancora lo stupore per il belato sentito domina la mente dei presenti, balza fuori dal calderone un agnello.

Dopo pochi giorni, nel cuore della notte, Eèta mette a bollire l'acqua fresca con erbe comuni su fuoco vivo, e le sue sorelle insieme a Medea vanno a prendere il padre addormentato in un sonno indotto da un incantesimo. Disposte intorno al letto paterno, le giovani eseguono le istruzioni impartite dalla maga che le incita a sgozzare il padre per il suo bene voluto tanto da loro.

Senza il coraggio di guardare le amorevoli figlie infliggono a Pelia ferite alla cieca e il re, sebbene grondi di sangue, si solleva dal suo letto chiedendo i motivi di quel gesto. Impietrite per le parole del padre, le Peliadi fermano la loro scellerata azione ma Medea tronca la gola all'uomo e lo getta nell'acqua bollente del calderone.

Tuttavia, la nostra raffigurazione non riproduce la parte conclusiva della narrazione ovidiana, ma sembra rifarsi in parte alle raffigurazione della pittura vascolare greca<sup>2570</sup>.

Infatti, l'azione si svolge in modo del tutto differente rispetto a quanto esposto: non sembra di trovarsi nella camera di Pelia poiché è assente qualsiasi riferimento al letto e il re di Iolco è condotto come un prigioniero verso il calderone forse da una delle sue figlie<sup>2571</sup>.

Inoltre, al centro una figura femminile forse con due coppe sollevate con intrugli miracolosi si muove eccitata verso Pelia. Tra di loro, in basso, si vede un piccolo animale che si può riconoscere in un agnello con un certo grado di verosimiglianza.

In base a questi elementi si potrebbe ipotizzare che quest'ultimo personaggio sia la stessa Medea che ha dimostrato la veridicità dei suoi poteri magici e scandisce i ritmi del malefico rito di ringiovanimento<sup>2572</sup>. Oppure, la maga colchidese è colei che con posa quasi ieratica impartisce gli ordini alla giovane chinata verso pentolone e si configura, quindi, come una sacerdotessa<sup>2573</sup>.

---

<sup>2570</sup> Inoltre, sono noti due affreschi pompeiani e un rilievo laterale di un sarcofago. SIMON 1997 a, pp. 270, nn° 1 e 4-13; SIMON 1997 b, pp. 275 ss., nn° 10-12, 15 e 17-21-23.

<sup>2571</sup> Su una *kylix* e un cratere campaniforme di Polignoto a F. R. (ca. 440 a.C., figg. 394-395) l'anziano sovrano aiutato da una delle figlie, o da Medea, ad alzarsi dal seggio per andare al grande pentolone. Qui si trova anche un'altra giovane con una spada oppure sono altre due che preparano il miracoloso miscuglio per il suo ringiovanimento.

<sup>2572</sup> Come ipotizzato da M. Salvadori per l'affresco della Casa del Gruppo dei Vasi di Vetro a Pompei (6 13, 2) e conservato al Museo Nazionale di Napoli (fig. 396). In questa scena, tripartita davanti a una struttura architettonica allusiva alla reggia di Pelia, sono rappresentati i momenti precedenti alla morte di Pelia. In particolare, a sinistra, secondo uno schema prossimo al nostro, due giovani si apprestano vicino al calderone,



In generale, nel rilievo sembra prevalere l'euforia delle Pleiadi pronte, dopo la trasformazione del montone in agnello, al rito di ringiovanimento cui Pelia è costretto. In tal senso e in riferimento al contesto funerario della scena, appare significativa la posizione nei margini della raffigurazione del re e del pentolone.

Secondo C. Isler-Kerényi, autrice di un saggio sulle immagini vascolari del mito di Medea, la posizione centrale del calderone nelle raffigurazioni vascolari (fig. 393) rimanda a quella demarcazione cronologica stabilita nell'antica Grecia tra l'età primordiale, quando uomini e dei condividevano la mensa, e l'età presente, quando quella consuetudine di mangiare assieme non è più in uso, dopoché Tantalò, Procne e i Titani avevano utilizzato il grande recipiente per la bollitura dei cibi in modo empio<sup>2574</sup>.

Il pentolone si configura però anche un *medium* magico. Può restituire la vita o conferire l'immortalità a dei o uomini, come era accaduto a Pelope o al piccolo Dioniso. Allora, costituisce un elemento di collegamento tra la sfera celeste e quella terrena, la vita e la morte.

Nel nostro caso il recipiente è a sinistra della scena, vale a dire in una posizione speculare al sovrano, condotto da una delle figlie a destra. Al centro forse Medea con le sue pozioni e l'animale oggetto del suo miracolo, oppure una delle Peliadi ebra di gioia e pazzia con delle coppe allude all'imminente macabro rito.

Inoltre, ancora per Isler-Kerényi, la posizione decentrata del calderone e l'assenza del contenuto del rito dimostrativo, il capretto che appare dalla bocca del recipiente, risalente già al V sec. a.C. (figg. 394-395), voleva significare una connotazione funebre o luttuosa della scena<sup>2575</sup>.

In questo modo sembra di intravedere nel nostro rilievo due possibili messaggi combinati tra loro ma espressi ben distinti nei vasi greci<sup>2576</sup>.

Un significato positivo ed evocante Dioniso, il dio che presiede alle trasformazioni sulla scena teatrale e nella vita attraverso il vino, è offerto dalla rappresentazione delle Peliadi simili a Menadi. Infatti, tutte sembrano avere il capo decorato da corone e una delle due vicino al pentole si china mostrando un ghigno ebro di euforia che travolge in modo vistoso la giovane festante al centro.

---

da cui spunta un agnello, e forse Medea solleva un vassoio con erbe magiche per il rito o il coperchio del calderone. Seduta in disparte a destra e con espressione meditativa, sembra partecipare anche Alceste con espressione meditativa. SALVADORI 2009, pp. 63 ss.

<sup>2573</sup> Com'è intesa l'eroina su alcuni *stámmoi* e alcune *hydríai* a F. R. del V sec. a.C. ISLER-KERÉNYI 2000, pp. 120 s.

<sup>2574</sup> Ha evidenziato come l'evoluzione iconografica dell'episodio denoti il passaggio da significati positivi a negativi. *IBIDEM*, pp. 120 s.

<sup>2575</sup> *IBIDEM*, pp. 127 ss.

<sup>2576</sup> *IBIDEM*, p. 125.

Eppure è chiaramente visibile anche uno negativo: il calderone vuoto alla fine di un percorso che Pelia deve compiere per raggiungerlo e le due donne affaccendate vicino ad esso richiamano senza dubbio la prossima morte del re, condotto da una figlia pervasa da un'amorevole scelleratezza. Vicino alla pentolaccia si erge Medea intesa, in modo analogo nella ceramica attica dell'età classica, come una sacerdotessa che adempie ai riti di passaggio.

In pratica, attraverso un ricercato e allusivo linguaggio artistico di origine greca è stato creato il rilievo della parete occidentale ispirato dalla *paideia* classica del committente. Questi desiderava esprimere forse non tanto l'empietà delle Peliadi, sobillate dalla maga della Colchide a uccidere il padre pensando di farne il bene, ma piuttosto l'amore filiale e il trapasso del defunto.

Una giovane prende per il braccio Pelia, Medea gli si fa incontro con aria festante, mentre le altre due figlie si danno da fare vicino al pentolone zelanti: così prevale nell'immagine un senso di festosità negli affanni dei familiari per procurare del bene al proprio caro ormai prossimo alla transizione dalla vita alla morte, dal mondo dei vivi a quello ignoto dei morti.

Poi, in questo modo i parenti del defunto potevano nutrire anche una qualche forma di sollievo e conforto pensando all'ultimo tratto del suo viaggio terreno in uno stato di incoscienza e stupore verso il destino oscuro a lui come a loro.

Gli aspetti più macabri e cruenti, come l'uso di spade per cavare il sangue da Pelia e il disorientamento di quest'ultimo per il ferimento, non interessavano e sono dissimulati in modo analogo all'azione di Medea presso la reggia del re. Se si fosse sentita l'urgenza di esplicitarli, sarebbe spettato all'osservatore citarli con precisione.

Con un processo di identificazione tra committente oppure osservatori e personaggi mitologici e il ribaltamento della storia rappresentata sarebbe emersa, allora, la devota condotta assunta dai familiari in vita al momento del trapasso del proprio caro e presso il sepolcro verso i loro defunti.

Il rilievo, che secondo Liverani e Spinola potrebbe mostrare Enea negli Inferi, non è così ricco di elementi. Infatti, lo stato di conservazione della nicchia di fondo del colombario, posta a sud, non consente un'analisi così ampia e non fa essere certi della stessa identificazione dell'eroe.

Possiamo osservare soltanto il brano destro del rilievo con tre figure: il mostro Cerbero in primo piano in basso ai piedi di un personaggio maschile dall'aspetto maturo. Questi ha barba e veste un'ampia tunica, mantello, berretto frigio e tiene un rametto con la mano sinistra. Alle sue spalle una personificazione maschile di un fiume con una pianta palustre si erge sullo sfondo a destra.

Enea sarebbe identificabile grazie al berretto frigio e al rametto: quest'ultimo è l'attributo che assieme alla presenza del cane a tre protomi e della divinità fluviale, identificabile nell'Averno o forse meglio l'Acheronte, fa propendere i due archeologi italiani evidentemente al riconoscimento del progenitore troiano di Roma.

Soltanto attraverso quest'associazione è possibile comprendere l'eroe giacché una sua immagine siffatta appare pressoché un *unicum* nella tradizione iconografica classica.

Come visto in precedenza a riguardo del mosaico di Frampton nella scena del ramo d'oro, che si collega chiaramente all'esemplare vaticano, l'iconografia di Enea nell'arte romana è conosciuta soprattutto attraverso l'immagine della fuga da Troia. Nell'avvio della Storia di Roma egli si palesa come un condottiero romano dotato di mantello, armatura, spada e stivali<sup>2577</sup>.

Così, secondo questa descrizione, è rappresentato anche in altri significativi episodi della sua leggenda come, per esempio, il medicamento di Iapige alla sua ferita in un affresco pompeiano della Casa di Sirico<sup>2578</sup> oppure nel ciclo musivo di Low Ham con le sue vicende africane<sup>2579</sup> o nel rilievo del sarcofago di Grottarossa<sup>2580</sup>.

Tuttavia, in alcuni affreschi della città vesuviana che lo qualificano come cacciatore e amante di Didone, l'eroe appare privo della sua panoplia e indossa soltanto il mantello oppure senza le sue vesti mostra il suo corpo nudo per apparire all'osservatore somigliante ad altri celebri personaggi dediti all'attività venatoria e sposi di eroine o dee<sup>2581</sup>.

Infine, in altre raffigurazioni pittoriche a Pompei Enea è ritratto impegnato in altri eventi: l'incontro con Polifemo<sup>2582</sup> oppure con Didone<sup>2583</sup>, la profezia del suo futuro da parte della profetessa di Marpessos<sup>2584</sup> o la consegna delle armi di Venere<sup>2585</sup>.

In questi esempi si presenta l'avo troiano con soltanto un mantello indosso e con una spada e una lancia. In tali raffigurazioni secondo V. M. Strocka si sarebbe adottato un'iconografia ispirata all'arte ateniese del V sec. a.C.<sup>2586</sup> (figg. 106 a-c).

Allora, si potrebbe ipotizzare che sia stata realizzata una nuova immagine dell'eroe con il desiderio di conferirgli un aspetto più maturo e confacente con la missione negli Inferi.

In tal episodio si può comprendere la mansuetudine di Cerbero e la presenza dell'Averno o dell'Acheronte alle spalle dell'eroe. Questi è rappresentato nel margine del rilievo e dietro a Enea volendo significare che il passaggio della palude infernale era stato compiuto nonostante l'iniziale

---

<sup>2577</sup> *Supra*, pp. 35 ss. e 55 ss.

<sup>2578</sup> *Supra*, pp. 616 s.

<sup>2579</sup> *Supra*, pp. 243 ss.

<sup>2580</sup> *Supra*, pp. 223 s. e 335 ss.

<sup>2581</sup> *Supra*, pp. 226 ss. e 388 ss.

<sup>2582</sup> *Supra*, pp. 193 ss.

<sup>2583</sup> *Supra*, pp. 226 ss. e 388 ss.

<sup>2584</sup> *Supra*, pp. 509 ss.

<sup>2585</sup> *Infra*, pp. 607 ss.

<sup>2586</sup> STROCKA 2006, p. 284.

rifiuto di Caronte<sup>2587</sup>. Invece il mostro sta accucciato ai piedi dell'eroe perché sarebbe ritratto già sottomesso dalla Sibilla con una focaccia soporifera<sup>2588</sup>.

Tuttavia, non è chiara la posizione assunta dall'eroe nel rilievo. Sembra che sia rappresentato assiso su un seggio squadrato, come fa pensare la disposizione del suo braccio sinistro e del suo stesso corpo rivolto verso sinistra assieme al viso di profilo.

Se così fosse, ci si deve interrogare in quale scena Enea possa essere ritratto seduto. A tal proposito non ci soccorrono le illustrazioni dei codici vaticani con diversi momenti del suo viaggio nell'Oltretomba.

In ogni caso, in assenza di elementi più chiari, si potrebbe immaginare che l'eroe sia a colloquio con Anchise: questo era l'obiettivo della sua discesa nel mondo dei morti. È durante quell'incontro che l'anziano padre predice al figlio la nascita di Roma e della *gens Iulia* destinate a dominare il mondo<sup>2589</sup>.

Allora, considerata la caratterizzazione fisionomica e la postura del personaggio con berretto frigio, sembrerebbe più logico ipotizzare però che si tratti di Anchise. Il suo portamento austero e la seduta su un seggio lo qualificano più come un capopopolo o un re allo stesso modo dell'anziano padre di Enea.

Questi appare seduto nelle poche immagini conosciute: nelle scene della fuga è ritratto assiso sulla spalla sinistra del figlio che lo porta via dalla distruzione di Troia. Inoltre, l'aspetto maturo e ieratico sembra ancora confacente a quella tradizione iconografica: barbato e avvolto in ampie vesti e mantello.

L'immagine così realizzata sarebbe stata idonea anche dal punto di vista del contenuto religioso: è Anchise che tiene in grembo i *sacra troiana* quando scappa dalla patria perché il figlio non può toccare gli oggetti sacri a causa del sangue che macchia le sue mani.

Infine, accogliendo l'interpretazione di Strocka relativa agli affreschi con la scena di profezia, Anchise assiste il figlio di fronte alla Sibilla di Marpeposso stando seduto di lato e con accanto il giovane Ascanio<sup>2590</sup>.

Tuttavia si deve prendere questi osservazioni come mere congetture. Il ramentto in mano alla figura fa propendere con un alto grado di sicurezza nel riconoscimento di Spinola e Liverani.

---

<sup>2587</sup> Per il confronto iconografico, la divinità fluviale appare in uno degli affreschi dell'Esquilino che mostrano la discesa agli Inferi di Odisseo. Si veda J. BOARDMANN, s.v. *Acheron*, in *LIMC* I, pp. 36-37, n° 2.

<sup>2588</sup> Sull'iconografia di Cerbero SGATTI 1959, pp. 505 ss.; WOODFORD, SPIER 1992, pp. 24-32.

<sup>2589</sup> VERG., *Aen.* 6, 756 ss.

<sup>2590</sup> Tra l'altro l'anziano padre di Enea somiglia ad altri celebri sovrani, primo fra tutti Priamo, e con uno di loro potrebbe essere frainteso.

Enea non è stato l'unico eroe disceso negli Inferi e da lì risalito nel mondo dei vivi, sebbene sia il solo, dopo a Ercole, ad avere avuto un contatto quasi diretto con Cerbero.

Eppure proprio il cane a tre teste a guardia dell'ingresso del regno dei morti non è poi così tanto pacifico o addormentato, come vorrebbe una scena ispirata dall'*Eneide*. Appunto, appare vigile muovendo due delle sue teste laterali. Da ultimo, significativo sembra il suo rapporto diretto con la figura assisa, ai cui piedi giace tranquillo. Enea non aveva affrontato direttamente Cerbero ma la Sibilla è colei che lo scorge minaccioso e che lo fa intorpidire con focaccia soporifera.

In questo modo sembra che si sia voluto porlo in stretta relazione all'eroe troiano per renderlo ancora più identificabile come nei casi delle raffigurazioni di Ade<sup>2591</sup> o Serapide<sup>2592</sup> (figg. 398-403).

In ogni modo la scena del *pius* Enea assiso negli Inferi con il rametto d'ora in mano nella nicchia meridionale del colombario III della necropoli di Santa Rosa avrebbe potuto significare per il committente un messaggio analogo a quello della fuga dei Troiani dalla patria: la condotta amorevole del figlio verso i propri genitori, il legame intimo e il ricordo di questi anche dopo la morte nella memoria dei cari ancora in vita.

Infine, sul rilievo della nicchia orientale non si può avanzare anche da parte nostra nessun riconoscimento. Infatti, la scena risulta piuttosto danneggiata proprio in corrispondenza dei busti e dei volti delle due figure principali visibili così da indurci ad attendere per avanzare un'appropriata ipotesi interpretativa.

Eppure, si può premettere fin d'ora che sembra trattarsi di una scena di accoglienza da parte di una figura femminile, forse una dea o una regina assisa a sinistra, a una (o due) maschile, forse di rango eroico a destra.

Lo schema sembra ricalcare quello che si è visto in precedenza a riguardo ai due affreschi pompeiani interpretati come il primo incontro di Enea con Didone oppure il riconoscimento di Ifigenia, Oreste e Pilade.

Ciò nonostante non si è in grado di andare oltre a questi brevi cenni e si ha difficoltà a tratteggiare un possibile significato iconologico con questi pochi elementi.

In generale, stando soprattutto al fregio della nicchia ovest ma anche al frammento di quella sud, sembra che il monumento nel suo insieme facesse riferimento alla morte e al mondo dei morti attraverso un linguaggio artistico ricercato, allusivo ed elevato che adotta iconografie conosciute da parte nostra poco o forse in altra forma e contesto.

---

<sup>2591</sup> R. LINDLER, s.v. *Hades*, in *LIMC* IV, 1988, pp. 367-394.

<sup>2592</sup> G. CLERC, J. LECLANT, s.v. *Sarapis*, in *LIMC* VII, pp. 666-692.

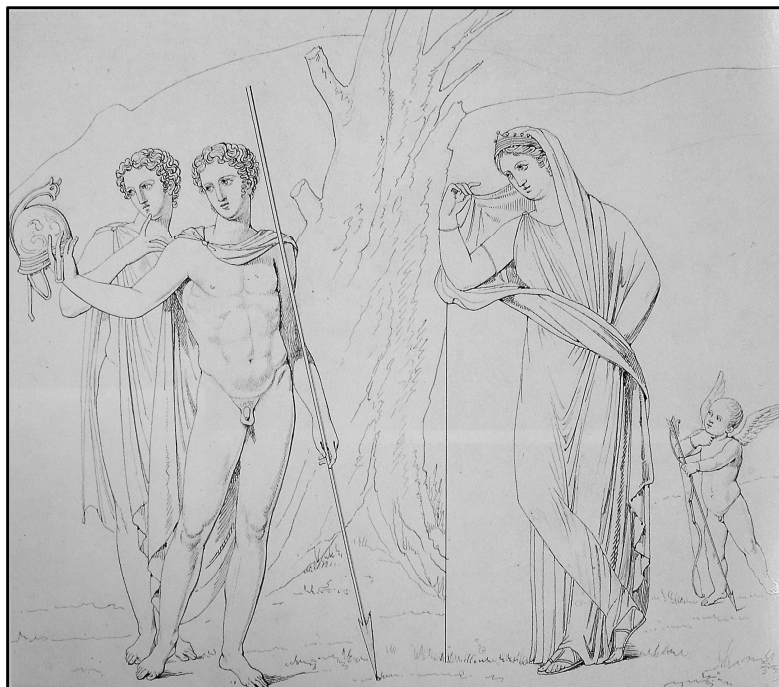
I messaggi sottesi alle scene sembrano richiamare la *pietas* verso i defunti e manifestano il desiderio di coloro rimasti in vita di accompagnare il trapasso dei defunti dal mondo dei vivi a quello dei morti.

## LA CONSEGNA DELLE ARMI DI VENERE A ENEA

AMBITO DOMESTICO

*Pittura*

### L'affresco della Casa del Centauro (Pompei 6 9, 3. 5)



(BRAGANTINI 1993 d, p. 844, fig. 50)

*In situ.*

Da Pompei 6 9, 3. 5, Casa del Centauro: al centro della parete nord dell'ambiente (12).

Dimensioni non definite.

Quasi completamente cancellato, ma noto da una riproduzione grafica di G. Marsigli.

In primo piano a sinistra è ritratto Enea di giovane aspetto e posto con il corpo di tre quarti e con il capo ruotato verso la sua destra. Ha con corti capelli ondulati e un mantello allacciato sulla spalla destra. Ammira un elmo con cresta a forma di grifo che tiene in alto con la mano destra, mentre con la sinistra regge una lancia, appoggiata alla spalla e con la punta rivolta a terra.

Alle sue spalle, a sinistra, un'altra figura maschile è stante di tre quarti con simile aspetto. Porta un mantello che gli lascia scoperti il fianco e la gamba destra e ammira anch'egli l'elmo. Conduce l'indice della mano destra sul mento in segno di meraviglia.

In secondo piano al centro un albero spoglio separa l'eroe dalla madre, Venere. La dea, di giovane aspetto, è stante con la gamba destra incrociata davanti a quella sinistra e posta di fronte ma con il capo di profilo sinistro. È avvolta in una lunga veste, ha un diadema sul capo coperto dal mantello, che allarga con la mano destra, un bracciale al polso destro e sandali ai piedi.

Alle sue spalle, in secondo piano a destra, c'è un piccolo erote alato nudo e stante sulla gamba destra. Poggia il gomito destro su un arco, mentre con la mano destra tiene una freccia. Ha al polso destro un bracciale e porta la mano al mento, mentre solleva leggermente il capo verso la dea.

Età flavia. IV stile pompeiano.

HODSCHE 2007, p. 248, n° 278, tav. 162, fig. 3; STROCKA 2006, pp. 294 e 296, fig. 21; BRAGANTINI 1995 b, p. 179, fig. 51; BRAGANTINI 1993 d, p. 844, fig. 50; CANCIANI 1981 a, p. 393, n° 210; GALINSKY 1969, p. 28; SCHEFOLD 1957, p. 115; OVERBECK, MAU 1884, p. 332; HELBIG 1868, p. 311, n° 1382; BECHI 1830, p. 5.



## ANALISI

### *Storia degli studi*

La prima menzione dell'affresco pompeiano dell'ambiente (12) della Casa del Centauro (6 9, 3. 5) oggetto del nostro studio risale alla relazione degli scavi a Pompei scritta da G. Bechi nel sesto numero *Real Museo Borbonico* del 1830. Lo studioso campano spiega la scena con il mito di Ulisse che cerca di smascherare Achille, celato sotto vesti muliebri a Sciro, mostrando un elmo<sup>2593</sup>.

Tuttavia, nel suo catalogo *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens* (Leipzig 1868) W. Helbig<sup>2594</sup> è stato il primo a riconoscervi la consegna delle armi a Enea da parte della madre Venere, come raccontato nel libro ottavo dell'*Eneide* di Virgilio<sup>2595</sup>.

Da questo momento in poi l'interpretazione del quadro non è stata messa più in discussione ed è stata adottata l'esegesi dell'Helbig<sup>2596</sup> seppure con qualche prudenza.

Tra questi si segnala l'articolo di V. M. Strocka a riguardo dell'immagine dell'eroe troiano negli affreschi pompeiani pubblicato nel *JDI* del 2006. Secondo l'archeologo tedesco Enea è stato descritto in una serie di raffigurazioni, non sempre di facile interpretazione, secondo canoni risalenti all'arte dell'Atene classica volendone sottolineare il suo carattere eroico<sup>2597</sup>.

### *La consegna delle armi secondo Virgilio*<sup>2598</sup>

Dopo che Giunone aveva spalancato le porte del tempio della guerra, che Latino si rifiutava di aprire in seguito allo scontro tra i Troiani<sup>2599</sup> e al ferimento del cervo domestico di Silvia, figlia di Tirro<sup>2600</sup>, Enea è costretto dagli eventi a cercare alleanze nel Lazio presso Diomede e Evandro<sup>2601</sup>.

---

<sup>2593</sup> BECHI 1830, p. 5. È errato l'anno della rivista nella nota in BRAGANTINI 1993 d, p. 844, fig. 50. A riguardo del mito di Achille a Sciro e il suo smascheramento da parte di Ulisse, raccontato specialmente da Stazio nell'*Achilleis* (1, 689-880) con l'ausilio di fonti greche perdute, a eccezione di un frammento degli *Skyroi* di Euripide, e nel XIII libro delle *Metamorfosi* di Ovidio (162-180) si veda D. SIEGEL, s.v. *Achilleus*, in *DNP* 1, 1996, c. 77. A riguardo delle immagini greche e romane TOUCHÉFEU-MEYNIER 1992, pp. 949 s., nn° 35-40.

<sup>2594</sup> HELBIG 1868, p. 311, n° 1382.

<sup>2595</sup> VERG., *Aen.* 8, 608 ss.

<sup>2596</sup> OVERBECK, MAU 1884, p. 332; SCHEFOLD 1957, p. 115; GALINSKY 1969, p. 28; CANCIANI 1981 a, p. 393, n° 210; BRAGANTINI 1993 d, p. 844; BRAGANTINI 1995 a, p. 179; HODSCHE 2007, p. 248, n° 278, tav. 162, fig. 3.

<sup>2597</sup> STROCKA 2006, pp. 284, 294 e 296, fig. 21.

<sup>2598</sup> DELLA CORTE 1985, pp. 253 ss.

<sup>2599</sup> VERG., *Aen.* 7, 572 ss.

<sup>2600</sup> VERG., *Aen.* 7, 475 ss.

<sup>2601</sup> VERG., *Aen.* 8, 1 ss.

Proprio nel corso della sua ambasceria agli Arcadi di Evandro, presso i quali si stanno celebrando le festività di Ercole<sup>2602</sup>, sono illustrati all'eroe troiano quei luoghi dove sorgeranno un giorno la porta Carmentale, il Lupercale, il Campidoglio, la valle del Foro e il colle Palatino dimora dei re di Roma<sup>2603</sup>.

Ora sulla sommità di quella collina si trovava però la capanna in cui Enea trascorrerà la notte, durante la quale Vulcano forgerà le armi richiestegli da Venere per far trionfare il figlio nella guerra contro i Rutuli<sup>2604</sup>.

Al risveglio, all'alba, l'eroe troiano apprende nei colloqui con Evandro che l'unione delle loro forze non basterà per prevalere sui nemici, ma anche che gli Etruschi attendono un capo per combattere Massenzio, alleato di Turno.

Udito un triplice tuono inviato da Venere, Enea non indugia e galoppa assieme ad Acate e Pallante per raggiungere l'esercito etrusco<sup>2605</sup>. Ma in prossimità del fiume Vaccina gli appare Venere per consegnargli la nuova panoplia, poggiata sotto una quercia<sup>2606</sup>. L'eroe ammira, prende e tiene tra le mani l'elmo dall'aspetto terribile con le sue creste, la spada fatale fiammeggiante, la lorica di bronzo color sangue, i gambali lucenti d'elettro e d'oro, l'asta e lo scudo decorato con la storia d'Italia e di Roma<sup>2607</sup>.

#### *La figura di Enea nella consegna delle armi*

Come già ricordato in più occasioni in questo lavoro, V. M. Strocka, che ha studiato gli affreschi pompeiani attribuiti agli episodi della leggenda di Enea, ipotizza che la figura dell'eroe con indosso soltanto un mantello e con una lancia sia stata determinata dalla volontà di rifarsi all'arte ateniese del V sec. a.C.<sup>2608</sup> In questo modo si sarebbe perpetuata l'idea del valoroso e giovane guerriero immortale nella pittura pompeiana.

Secondo l'archeologo tedesco sarebbero prova di una simile dipendenza artistica pochi documenti in nostro possesso tutti del V sec. a.C.: un'anfora apula<sup>2609</sup> (fig. 106 a), uno *skyphos* di Boston (fig. 106 b), il frammento forse di un cratere a calice (fig. 106 c)<sup>2610</sup> oppure la metopa 28 del Partenone (fig. 12 b) con la scena della fuga da Troia<sup>2611</sup>.

---

<sup>2602</sup> VERG., *Aen.* 8, 108 ss.

<sup>2603</sup> VERG., *Aen.* 8, 337 ss.

<sup>2604</sup> VERG., *Aen.* 8, 369 ss.

<sup>2605</sup> VERG., *Aen.* 8, 585 ss.

<sup>2606</sup> VERG., *Aen.* 8, 597 ss.

<sup>2607</sup> VERG., *Aen.* 8, 617 ss.

<sup>2608</sup> STROCKA 2006, p. 284.

<sup>2609</sup> CANCIANI 1981 a, p. 382, n° 3.

<sup>2610</sup> *IBIDEM*, p. 382, n° 13.

Così, con siffatta caratterizzazione fisionomica che a Roma ha l'esempio nell'immagine numismatica della fine della Repubblica, Enea è stato presentato, oltre a questa, anche in altre scene già prese in esame: l'ipotetica profezia del futuro di Enea da parte della Sibilla di Marpeessos, il primo incontro con Didone o Polifemo.

Tuttavia, l'affresco della Casa del Centauro offre altri elementi che permettono di ipotizzare senza fatica la consegna delle armi all'eroe troiano da parte della madre Venere.

Innanzitutto, la presenza della stessa dea assicurata dall'erote alle sue spalle, cui si aggiunge quella di un compagno di Enea, dietro al protagonista dell'affresco, come un'allusione ad Acate o Pallante. Infine, l'ambientazione essenziale data dall'albero spoglio sullo sfondo evoca il contesto in cui si svolge l'episodio e, soprattutto, l'elmo tenuto in mano dal giovane eroe che l'ammira estasiato proprio secondo il racconto di Virgilio.

Infatti, proprio il copricapo con una spaventosa cresta è il primo degli elementi della panoplia menzionato dal poeta quando Enea si avvicina alle armi lasciate da Venere sotto la quercia e si meraviglia della loro squisita fattura.

È per questi pochi e semplici motivi, che definiscono una scena pressoché priva di confronti, si è persuasi dell'interpretazione di W. Helbig.

Tuttavia, Strocka confronta il nostro disegno con altro che riproduce l'affresco della parete orientale del cubicolo (c) nella Casa 9 7, 16<sup>2612</sup>, citato già in precedenza nella lettura d'insieme di quell'ambiente allo scopo di far emergere un ipotetico programma pittorico o la particolare disposizione degli osservatori all'interno della quadreria.

Questa raffigurazione aggiuntiva è molto somigliante alla nostra con alcune variazioni relative alle figure, alla loro posizione, agli attributi e all'ambientazione.

A sinistra, un eroe con soltanto un mantello ammira un elmo tenuto in alto con la mano destra, mentre con la sinistra tiene uno scudo appoggiato alla gamba. A destra una figura femminile, vestita di chitone drappeggiato e forse mantello, l'osserva tenendo una lancia nella mano destra e una foglia d'edera nella sinistra. Al centro, in primo piano, sono in terra due gambali, mentre in secondo piano, un'ulteriore figura, forse femminile, guarda l'eroe tenendo anch'ella due aste nella destra.

L'ambientazione è del tutto diversa di quella del nostro quadro. Infatti, l'azione si svolge allo stesso modo degli affreschi delle altre due pareti: all'interno di uno spazio chiuso tra colonne e muri riccamente decorati da ghirlande e clipei, come se la scena si svolgesse all'interno di una sala regale.

---

<sup>2611</sup> CANCIANI 1981 a, p. 390, n° 156.

<sup>2612</sup> STROCKA 2006, pp. 295 s., fig. 22.

Questo affresco è stato spiegato da K. Schefold con la consegna delle armi ad Achille da parte di Teti<sup>2613</sup> poi con Ares e Afrodite<sup>2614</sup>. Al contrario nel *LIMC* A. Kossatz Deissmann lo annovera tra le immagini romane di Achille accogliendo la tesi di Schefold<sup>2615</sup>. Così è citato pure nel *PPM* da V. Sampaolo nella descrizione della sua *domus* di provenienza<sup>2616</sup>.

Infine, lo stesso Strocka ritiene la raffigurazione del celebre episodio omerico anche alla luce della rarità dei programmi figurati all'interno delle case.

Tuttavia, per Strocka nel cubicolo della *domus* 9 7, 16 campeggiavano almeno un altro quadro riferibili in parte al mito di Enea, vale a dire la profezia del futuro dell'eroe da parte della profetessa di Marpeessos. Le due immagini avrebbero costituito un *pendant* evocante la fine di Troia e, implicitamente, le distinte fortune dei due eroi<sup>2617</sup>.

Uno è destinato a raggiungere la gloria e l'immortalità sotto le mura di Troia uccidendo il primo dei principi troiani, Ettore, e trovandovi lui stesso la morte. L'altro è destinato ad abbandonare la patria lasciando le armi e gravandosi del peso del padre, salvando i *sacra* e trascinando via dalla distruzione e sicura morte il figlio per andare a fondare un nuovo regno che dominerà in eterno il mondo.

Eppure, a differenza del nostro affresco, quest'ultimo non presenta riferimenti così stringenti al racconto omerico e non si comprende a quale preciso momento della leggenda si riferisca.

Infatti, la consegna delle armi ad Achille avviene nell'accampamento vicino alle navi achee in modo piuttosto discreto e con un fugace dialogo tra Teti e il figlio. Omero sottolinea l'aspetto complessivo della terribile panoplia descrivendo la reazione atterrita dei compagni alla sola vista delle armi cui corrisponde, poi, l'infiammarsi dell'ira di Achille, come segno di gioia per il dono inaspettato<sup>2618</sup>.

L'eroe non si sofferma ad ammirare la fatture dell'elmo, dell'armatura o dello scudo e non prende in mano i suoi singoli componenti. Inoltre, nell'episodio omerico le armi di Achille rimangono in terra dove Teti le aveva posate.

Allora, per questi motivi, si potrebbe pensare a una elaborazione pittorica del brano dell'*Iliade* che mette insieme la consegna e la vestizione dell'eroe, momento cui Omero dedica uno spazio non maggiore del precedente ma con alcuni dettagli dell'aspetto delle armi.

---

<sup>2613</sup> SCHEFOLD 1957, p. 269.

<sup>2614</sup> SCHEFOLD 1962, p. 94.

<sup>2615</sup> KOSSATZ DEISSMAN 1981, p. 126, n° 535.

<sup>2616</sup> SAMPAOLO 1999 b, pp. 800 s., fig. 30.

<sup>2617</sup> STROCKA 2006, p. 297.

<sup>2618</sup> HOM., *Il.* 19, 1 ss.

Tuttavia, l'aedo si sofferma innanzitutto sui gambali, sulla corazza, lo scudo e poi, soltanto alla fine, sull'elmo, che appare per ultimo con l'asta del padre Peleo<sup>2619</sup>.

Si legge la descrizione del poeta ma non la meraviglia di Achille per la bellezza dell'opera di Vulcano. L'eroe si prepara e indossa la sua armatura senza indugiare sulle rifiniture delle armi ma, infuocato di vendetta per la morte di Patroclo, lancia minacce contro i Troiani.

Ecco, incrociando i due miti e le due immagini, sembrerebbe in realtà che pure nell'affresco perduto della Casa 9 7, 16 sia riprodotta la scena della consegna delle armi a Enea alla presenza di Venere e forse di un compagno, compreso in modo errato dal disegnatore ottocentesco, secondo uno schema iconografico differente da quello del nostro esemplare.

Tuttavia, sembra che si possa scartare quest'ulteriore attribuzione al mito virgiliano e immaginare un modello iconografico comune che ha fatto da base per il pittore di fronte all'episodio di fresco conio. Infatti, la semplice comparazione con alcune raffigurazioni della produzione vascolare greca del VI-V sec. a.C., esemplificata da A. Kossatz-Deissmann sotto la voce *Achilleus* nel *LIMC*, conferma questa eventualità<sup>2620</sup>.

Appunto, spesso in alcune scene, composte con schemi differenti, appaiono oltre all'eroe omerico, che riceve o ammira l'elmo o lo scudo, e Teti, sua madre, anche le Nereidi che portano gli altri elementi della spaventosa armatura divina (figg. 404-406).

In questo modo l'eroe del disegno della Casa 9 7, 16 rappresenta quasi un'eccezione che confermerebbe la definizione di Strocka a riguardo la rappresentazione pittorica di Enea: le due immagini tendono a corrispondere nella loro caratterizzazione generale<sup>2621</sup>.

Invece, la figura femminile in secondo piano è riconoscibile nel solco della tradizione attica come una delle Nereidi che aiutano la loro compagna Teti a recare i doni divini all'eroe.

### *La Casa del Centauro (6 9, 3. 5)*

Affacciata sulla via di Mercurio e posta tra il foro e le mura urbiche, la Casa del Centauro (fig. 407) è costituita da tre nuclei principali che erano in origine parti indipendenti di altrettanti unità

---

<sup>2619</sup> HOM., *Il.* 19, 369 ss.

<sup>2620</sup> Sono conosciute anche scene nell'arte etrusca e romana. In quest'ultimo ambito si ricordi l'ulteriore attestazione del dono delle armi al Pelide a Pompei in un affresco distrutto del macello (7 9, 4-12). A. KOSSATZ-DEISSMANN 1981, pp. 122 ss., nn° 506-541.

<sup>2621</sup> E nel caso della figura femminile a destra in luogo di Teti non sfigurerebbe la patrona di Pompei. La foglia d'edera nella sua mano, come suo esplicito attributo chiarificatore per l'osservatore, potrebbe essere in realtà uno specchio o un ventaglio, peculiarità che la riconduce al mondo muliebre. Oppure proprio una foglia a ricordarne, al pari della Nereide, il suo legame con l'ambiente acquatico. Si veda A. DELIVORRIAS, s.v. *Aphrodite*, in *LIMC* II, 1984, pp. 10, 33, 103 e 145, nn° 8, 219, 1102, 1005 e 1522.

abitative, aperte agli ingressi (3) e (5) e in corrispondenza con il settore degli ambienti sudoccidentali<sup>2622</sup>.

Indicativo della primitiva organizzazione domestica è l'autonomia del nucleo che si articola intorno all'ingresso (3): oltre ad accedere all'atrio (4) con una serie di vani di vario utilizzo, si poteva salire al piano superiore dalle stanze (33) e (13) ed entrare nella cucina con la latrina (37)<sup>2623</sup>.

Sembra che la fusione di questi tre distinti corpi residenziali sia avvenuta al tempo del I stile pompeiano (fine del II sec. a.C.), presente nel cubicolo (3), nel triclinio (32) e nel giardino (29).

Appunto, la decorazione pittorica presuppone che l'organizzazione architettonica di questi spazi non sia stata posteriore. Inoltre, sotto il pavimento del cubicolo (2) è stato ritrovato un mosaico di I stile che si trova allo stesso livello di quello del cubicolo (3)<sup>2624</sup>.

In generale, per quando riguarda la decorazione pittorica la *domus* doveva costituire un importante esempio dell'apparato di I stile andato però perduto irrimediabilmente a causa dei danni del tempo e della II Guerra mondiale. Per questi stessi motivi si può soltanto immaginare talvolta gli affreschi del III stile pompeiano diffusi in gran parte della casa, in particolar modo nelle stanze prossime all'ingresso (5)<sup>2625</sup>.

Di seguito si presenta una breve sintesi dell'apparato pittorico che decorava l'abitazione secondo il resoconto riportato da I. Bragantini nel volume IV di *PPM*.

Acceduti dall'ingresso principale (3) si passa le fauci (a) e (1) e si accede all'atrio (4). Questo vasto ambiente (fig. 408) era dominato al centro da un grande impluvio di tufo con semplici modanature (età repubblicana) in asse, oltre con l'ingresso della casa, con il tablino (6) e il piccolo peristilio (9) a est<sup>2626</sup>.

Dall'atrio si può entrare nei cubicoli (2) e (3) aperti sul lato ovest e ornati secondo il I stile.

Il cubicolo (2) conserva nella parete settentrionale la tripartizione pittorica dei muri secondo il IV stile: uno zoccolo rosso su cui si articola una zona mediana occupata forse da un'edicola gialla al centro. Ai suoi lati erano pannelli laterali rossi, riempiti da figure umane e animali, e scomparti

---

<sup>2622</sup> A queste unità si aggiunge poi quella superiore accessibile dalla scala dell'ambiente (15) in relazione con l'ingresso (4). BRAGANTINI 1993 c, p. 819.

<sup>2623</sup> *IBIDEM*, p. 819.

<sup>2624</sup> Il rifacimento dei pavimenti con il loro rialzamento non ha interessato l'intera *domus*. In effetti, l'accesso dall'ingresso (5) nella unità abitativa, forse non più indipendente, avviene scendendo tre gradini che fanno entrare nell'atrio tuscanico (4). *IBIDEM*, p. 820.

<sup>2625</sup> *IBIDEM*, p. 820.

<sup>2626</sup> *IBIDEM*, p. 834.

divisori neri con candelabri e stucchi. Infine la zona superiore era a fondo nero con resti di lunetta<sup>2627</sup>.

La decorazione parietale del cubicolo (3) è significativa non solo in stretto riferimento della casa ma anche di tutto il repertorio pittorico pompeiano e romano.

Infatti, si tratta di uno dei migliori esempi di I stile (fig. 410). Lo zoccolo è in finto marmo verde diviso dalla zona mediana un filare di bugne viola. La zona mediana è a ortostati neri ed è separata dalla parte superiore da un fregio giallo con una duplice cornice, dipinta e a dentelli. In alto altri due filari di bugne policrome e, infine, un fregio azzurro con un'altra cornice a dentelli e un epistilio modanato. Ancora più in alto è visibile il muro con l'intonaco grezzo<sup>2628</sup>.

L'alcova era delimitata da una lesena con collarino ad astragali ed era coperta da una finta volta di cui si conserva la lunetta rivestita da intonaco grezzo. Lo zoccolo della parete di fondo era in giallo con pianetto rosso, mentre l'area mediana era scandita da ortostati policromi disposti «a testa» e «a taglio». Una cornice aggettante delimita questo settore da quello superiore che è privo di decorazione poiché si notano solo due fasce grezze<sup>2629</sup>.

Tornando nell'atrio (4) e passando per il tablino (6), privo ormai della sua decorazione in III stile<sup>2630</sup>, si arriva al piccolo peristilio (9) con colonne doriche in tufo e rivestite poi di stucco bianco, base di marmo e capitelli ionici in tufo<sup>2631</sup>.

Sullo spazio porticato erano affacciati una serie di ambienti ormai quasi tutti senza testimonianze del loro apparato pittorico. Sul lato orientale era il vano (11) sembra che fosse decorato in IV stile: uno zoccolo nero con motivi a rombi, la zona mediana con pannello centrale rosso, che ospitava un quadro oggi perduto, e pannelli laterali gialli. Il settore superiore appare purtroppo scolorito<sup>2632</sup>.

---

<sup>2627</sup> Nelle altre pareti si conservano ancora le tracce dei fiori di loto che decoravano i pannelli della zona mediana. Il suo pavimento nell'ultima fase era in cocciopesto con frammenti di calcari colorati. Sotto era però un altro più antico, sempre in cocciopesto ma in tessere bianche (fig. 409). BRAGANTINI 1993 c, p. 821.

<sup>2628</sup> Lesene interrompevano la finta decorazione in marmo in corrispondenza con le porte. Nella parete sudest nel settore dell'anticamera si apre l'armadio, anch'esso dipinto. In tutti e tre i campi della parete il colore scelto è il giallo. Originariamente il pavimento dell'anticamera era in cocciopesto con tessere bianche disposte con regolarità. Al contrario il settore del letto presenta la disposizione disordinata delle scaglie bianche, mentre quello dello scendiletto il motivo a meandro alternato a quadrati a tessere bianche (fig. 411). *IBIDEM*, pp. 822 ss.

<sup>2629</sup> Sarebbe dovuto dal fatto che in un simile ambiente la luce era così poco che era superfluo continuare la decorazione fino al soffitto. *IBIDEM*, p. 829.

<sup>2630</sup> *IBIDEM*, p. 837.

<sup>2631</sup> Un pluteo in muratura e aperto nella parte superiore ospitava delle piante. La struttura ha compreso le parti inferiori delle colonne ed era stuccata di bianco e rosso. *IBIDEM*, p. 838.

<sup>2632</sup> *IBIDEM*, p. 842.

Accanto, verso sud, è l'ambiente (12) dipinto anch'esso secondo il IV stile: lo zoccolo era nero, mentre il settore mediano era anche qui rosso al centro e giallo nei pannelli laterali. Al centro della parete settentrionale era il quadro con Enea che ammira l'elmo donatogli da Venere<sup>2633</sup>.

A differenza di questa parte della *domus* l'apparato decorativo dei settori che accessibili direttamente dal civico (5) è meglio conservato.

Il vestibolo (14) conserva il pavimento in cocciopesto e tessere bianche di età repubblicana, mentre le sue pareti sono danneggiate facendo vedere soltanto lo zoccolo con piante e uccelli. Da qui si poteva accedere al vano (15) che, posto a nord e aperto al numero (4), era dotato di una scala per salire al piano superiore<sup>2634</sup>.

Proseguendo il cammino all'interno della casa si passa dal vestibolo (14) al peristilio (16) che un tempo presentava una decorazione in III stile pompeiano.

Sul suo lato ovest era il triclinio (18) con pavimento in cocciopesto e tessere bianche e apparato pittorico del III stile. Lo zoccolo era nero, mentre la parte mediana aveva al centro un'edicola fiancheggiata da pannelli<sup>2635</sup>.

Al contrario il triclinio (20), nell'angolo sud-occidentale dell'intero complesso abitativo, doveva presentare un'ulteriore variante di decorazione III stile secondo un disegno riprodotto una delle sue pareti (fig. 412).

Lo zoccolo contava comparti popolati da uccelli, mentre il centro della fascia mediana l'incrocio di ghirlande con un medaglione centrale e pannelli laterali con motivi vegetali. Infine, la zona superiore era decorata da una piccola edicola dominata da un'aquila ad ali spiegate che reggeva un quadretto con animali. Infine, un motivo a fiori di loto scandiva la demarcazione tra il campo centrale e quello superiore<sup>2636</sup>.

A est, in asse con il peristilio (16), è il tablino (26) che ha conservato alcuni dei suoi quadri. Il pavimento di tessere nere, intervallate da lastre di marmo bianco, mostra al centro un emblema di piastrelle di marmo bianco bordato da un motivo a triangoli sovrapposti. Il suo perimetro è delimitato da una doppia fascia bianca-nera. Datato al periodo imperiale è il pavimento più tardo della *domus*<sup>2637</sup>.

La parete nord conserva uno zoccolo nero vivificato da piante e una zona mediana con un'edicola a fondo giallo, decorata da un quadro raffigurante Meleagro e Atalanta (fig. 413 a), oggi al Museo Nazionale di Napoli, e pannelli laterali rossi. Inoltre, sembra che a quest'ambiente

---

<sup>2633</sup> BRAGANTINI 1993 c, pp. 843 s.

<sup>2634</sup> Anche in questo caso il pavimento è in cocciopesto e tessere bianche. *IBIDEM*, pp. 844 ss.

<sup>2635</sup> *IBIDEM* p. 847.

<sup>2636</sup> *IBIDEM*, pp. 848 s.

<sup>2637</sup> *IBIDEM*, pp. 846.



appartenesse anche un fregio con fauni e baccanti<sup>2638</sup>. Invece, al centro della parete meridionale era l'affresco, anch'esso oggi nel museo cittadino, con Eracle e la sorella di Meleagro, Deianira, che con il figlio Illo arrivano al fiume Eveno. Qui, il centauro Nesso s'invaghisce della sposa di Ercole scatenando la reazione ingelosita dell'eroe che lo uccide (fig. 413 b)<sup>2639</sup>.

Infine, dal triclinio (27), a est e comunicante con il tablino (26), proviene un grande emblema circolare (fig. 414) che, conservato al Museo Nazionale di Napoli, mostra la caccia di leone da parte di amorini di fronte a due Menadi e un simulacro di Dioniso<sup>2640</sup>.

#### *La consegna delle armi di Venere ad Enea*

Come visto nella descrizione della Casa del Centauro, non è possibile associare il nostro affresco agli altri che costituivano un tempo la quadreria dell'ambiente (12), (fig. 415). Così non si può che provare a ipotizzare una significato generale della scena della consegna delle armi a Enea secondo le possibili motivazioni dell'anonimo committente pompeiano.

In generale, il vano era raggiungibile dall'ingresso principale seguendo un percorso lineare (fig. 416): il visitatore doveva passare per il «quartiere pubblico» della casa, atrio (4) e tablino (6), e sbucare poi nel peristilio (9) sul quale, a ovest, si affacciava il nostro ambiente, tra i più riservati dell'intera *domus*<sup>2641</sup>.

A nostro giudizio con questo quadro si testimonia, innanzitutto, l'estrema popolarità del tema dell'*Eneide*. Infatti, Virgilio è colui che ha dato una sistemazione compiuta e in senso quasi canonico alla grande saga dell'arrivo di Enea e alle sue vicende in Italia, tra le quali la guerra contro i Rutuli, nell'*epos* romano.

Inoltre, l'episodio prelude un altro importante brano celebrativo la grandezza di Roma, vale a dire la descrizione dello scudo forgiato da Vulcano con scene ancora ignote a Enea ma sicuramente familiari al lettore e all'ascoltatore delle declamazioni del poema<sup>2642</sup>.

Tuttavia, sul piano meramente contenutistico, attraverso la raffigurazione delle armi il quadro sembra quasi esporre un lato dell'eroe troiano poco conosciuto da noi, che lo conosciamo di più per la sua *pietas* verso il padre e gli dei o per l'amore con Didone. Qui, come nell'affresco del medicamento dell'eroe ferito, si allude indirettamente al suo valore guerresco.

---

<sup>2638</sup> BRAGANTINI 1993 c, pp. 851 s.

<sup>2639</sup> *IBIDEM*, pp. 854 e 857.

<sup>2640</sup> *IBIDEM*, pp. 855 e 857.

<sup>2641</sup> Si tratta di uno dei vani tra i più riservati dell'intera *domus* come dimostrano i suoi valori di Cv (0,142) e di RA (0,171). Si veda in particolare le tabelle 26 e 27, pp. 928 s.

<sup>2642</sup> VERG., *Aen.* 8, 626 ss.

In questo modo l'osservatore poteva entrare in contatto con l'avo cui Roma doveva i suoi valori e la sua grandezza attraverso un'immagine che preannuncia la prima vera guerra che infiammerà l'Italia prima dell'avvento dell'Urbe.

Di più non si è in grado di dire a riguardo dell'esemplare della Casa del Centauro. Al contrario, se si ipotizzasse che l'affresco del cubicolo (c) nella Casa 9 7, 16 sia un'ulteriore scena con il dono delle armi a Enea, si potrebbero scoprire ulteriori ipotetiche letture in relazione con le altre raffigurazioni della quadreria.

Allora, Enea che ammira le armi dategli dalla madre potrebbe appartenere a un programma pittorico incentrato sulla sua figura.

Infatti, come visto in precedenza, secondo V. M. Strocka<sup>2643</sup> la Sibilla marpessa profetizza il destino degli Eneidi sulla parete di fondo della stanza, mentre secondo V. Provenzale<sup>2644</sup> Enea e Didone celebrano le loro nozze nella grotta dell'Atlante sulla parete di fronte al nostro quadro.

Se così fosse, è chiaro il desiderio della committenza di proporre, in ambiente compreso nel settore pubblico della sua casa, quasi un percorso lineare delle vicende del progenitore troiano: la rivelazione del suo viaggio in Occidente avvenuto in patria, la tappa africana dove l'eroe è distratto dalla sua missione divina e il preannuncio della guerra necessaria per insediarsi nel Lazio.

Inoltre, questa linea potrebbe chiudersi disegnando un cerchio con il ricordo o la confusione della Sibilla di Marpessos con quella di Cuma, che per gli Antichi era la stessa Pizia trasferitasi dopo la caduta di Troia in Campania.

In tal modo si creerebbe allora un'ulteriore possibile interpretazione del quadro della parete di fondo: il preannuncio delle future tappe italiche da parte dell'annosa sibilla cumana a Enea accompagnato dal padre e dal figlio.

Le tre raffigurazioni corrispondono a un gusto piuttosto diffuso a Pompei: gli affreschi a tema profetico, amoroso ed eroico. Se letti in chiave romana trasmettono poi anche un certo sentimento nazionalistico che appare, tuttavia, piuttosto secondario nonostante l'ubicazione del cubicolo nel quartiere ufficiale della *domus*.

Ciò nonostante, si ricorderà dai capitoli precedenti che esistono altre interpretazioni dei quadri. Infatti, come il nostro, compreso anche da noi come Achille che mira la sua panoplia dono di Teti in base al confronto con la ceramica attica del VI-V sec. a.C., le scene di profezia e d'amore sono oggetto di un ampio dibattito.

In particolare, la prima è interpretata spesso come Cassandra che preannuncia la fine di Troia a Ettore a causa del fratello minore Paride, presente a sinistra accanto al padre Priamo. La seconda mostra le nozze di Marte e Venere<sup>2645</sup>.

---

<sup>2643</sup> *Supra*, pp. 509 e 539 s.

<sup>2644</sup> *Supra*, pp. 284 e 388 ss.

Così quest'altra quadreria offre non una lettura omogenea e univoca secondo un preciso sentimento romano-troiano, ma piuttosto una varia e articolata che rispetta ancora quelle tematiche tanto apprezzate dalla committenza pompeiana.

A nostro parere sono queste ultime le interpretazioni più condivisibili per i nostri affreschi e lo spazio domestico in base all'analisi iconografica e dei possibili significati delle scene.

---

<sup>2645</sup> *Supra*, note 2643 e 2644.

IL LIBRO XII DELL' *ENEIDE* NELLA PITTURA POMPEIANA

*Lavinia, Amata e Turno*

AMBITO DOMESTICO

*Pittura*

**L'affresco della Casa di Sirico (Pompei 7 1, 25. 47)**



(disegni di G. Abbate e N. La Volpe in BRAGANTINI 1996, p. 248, fig. 39 e BRAGANTINI, SAMPAOLO 1995, p. 614, fig. 50)

*In situ.*

Da Pompei, Casa di Sirico (7 1, 25. 47): originariamente al centro della parete meridionale del *triclinium* (8).

Distrutto. L'affresco è documentato attraverso i disegni ottocenteschi di G. Abbate e N. La Volpe.

In primo piano sinistra una figura femminile di giovane aspetto incede verso sinistra. Ha il capo di profilo sinistro e leggermente chinato e il corpo di tre quarti. Porta le mani aperte verso il fianco sinistro come in un gesto di rifiuto. Ha i capelli raccolti sul capo e indossa un mantello che si gonfia alle sue spalle, una lunga veste, che le lascia scoperte le spalle, e corti calzari.

Sembra che fosse preceduta da un piccola figura maschile nuda identificabile in un erote. Questi avanza verso sinistra e ruota il capo guardando in direzione dell'osservatore.

A destra, una figura femminile di aspetto più maturo è stante in posizione frontale. Questa ha lo sguardo rivolto alla sua sinistra verso un giovane con cui parla. Sembra trattenerlo per la spalla sinistra, mentre con la mano destra gli indica la fanciulla. Il suo capo è coperto da un velo e cinto da una corona di alloro, o da una tiara, e indossa una lunga veste.

Accanto a lei è un giovane eroe dai capelli corti e mossi. Indossa soltanto un mantello allacciato intorno al collo e calzari. Nella mano sinistra porta una lancia, che poggia sul braccio, e una spada nel fianco.

In secondo piano sembrano svolgersi scene di carattere agreste. Tra le due figure femminili è seduta una figura maschile, forse nuda, all'interno di una cassa ovale di un carro. Questi, di piccole dimensioni e visto dall'alto, reclina il busto indietro, tiene le gambe leggermente piegate ed ha le braccia aperte e poggiate sui bordi del calesse. Un'altra figura è stante sul bordo sinistro della cesta. È più piccola dell'altra, è di profilo destro e stende in avanti il braccio destro verso il capo del personaggio seduto.

In alto, al centro, altre tre figure di piccole dimensioni sembrano correre su di una collina, mentre a sinistra due figure maschili in abito da lavoro, una di fronte all'altra, sono sopra un orcio e si chinano per tenere i bordi dell'apertura con entrambe le mani.

Età flavia. IV stile pompeiano.

HODSCHE 2007, p. 271, n° 409, tav. 191, figg. 1-2; STROCKA 2006, pp. 297-299, fig. 24; BRAGANTINI 1996, p. 248, fig. 39; BRAGANTINI 1995 b, p. 396, fig. 218; BRAGANTINI, SAMPAOLO 1995, pp. 614-615, fig. 50; GURY 1982 b, p. 229, n° 4; SCHEFOLD 1957, p. 165; VON MERCKLIN 1933, p. 133, fig. 65; OVERBECK, MAU 1884, p. 322; HELBIG 1868, p. 314, n° 1396; FIORELLI 1862 b, p. 19, tav. IX; KIESSLING 1862, p. 98.

## *Enea ferito curato da Iapige sotto la protezione di Venere*

AMBITO DOMESTICO

*Pittura*

### **L'affresco della Casa di Sirico (Pompei 7 1, 25. 47)**



(BRAGANTINI 1996, p. 245, fig. 35)

Napoli. Museo Nazionale Archeologico, inv. 9009.

Da Pompei VII 1, 25. 47, Casa di Sirico: nella parte est della parete nord del *triclinium*.

H. 0,39; largh. 0,33.

Integro, a differenza degli altri quadri del triclinio, che sono noti attraverso riproduzioni ottocentesche.

In primo piano, all'aperto, il medico troiano Iapige è inginocchiato di profilo destro mentre estrae con una pinza la punta di freccia dalla coscia destra di Enea. È barbato, calvo e con una carnagione bruna e indossa una lunga veste manicata e di colore marrone.

Posto davanti a lui è l'eroe troiano. Stante sulla gamba sinistra, mentre tiene piegato l'arto ferito appoggiandosi con la mano destra a una lancia e distendendo il braccio sinistro sulle spalle del figlio Ascanio, fissa la madre Venere in volo verso di lui. Il suo capo è di profilo sinistro e il corpo di tre quarti. Ha una carnagione bruna e una corta tunica marrone sopra un'altra chiara, stretta dal *cingulum* anch'esso chiaro e che gli lascia scoperto il braccio destro, un corto mantello chiaro, allacciato sulla spalla destra, e calzari.

In alto, a sinistra, Venere dall'incarnato candido si libra in aria per portare dell'erba medica che tiene nella sinistra. Posta di tre quarti ha un diadema tra i capelli e indossa una veste chiara che le

lascia scoperto il busto e un mantello che, tenuto con entrambe le mani, si gonfia alle sue spalle. Nella mano sinistra tiene un rametto verde.

Accanto a Enea, a destra, il giovane Ascanio, posto di tre quarti, piange per il padre e si asciuga le lacrime con un fazzoletto che tiene nella mano destra e gli copre appena il volto chinato. Ha un incarnato roseo e indossa una lunga vesta chiara con aperture lungo i fianchi e calzari.

In secondo piano, alle spalle dei due eroi, s'intravedono due alti eroi, verosimilmente Mnèsteo e Acate. Quello di sinistra, armato di elmo con pennacchio, lancia e scudo rotondo guarda quello alla sua destra che sembra portare, anch'egli, un copricapo, una lancia e uno scudo rotondo.

Alle loro spalle sono visibili altri guerrieri, uno con un elmo crestato, scudo e lancia e un altro con copricapo bianco, che gli fascia la testa, scudo e lancia.

Età flavia. IV stile pompeiano.

HODSCHE 2007, pp. 248-249, n° 408, tav. 162, fig. 5; STROCKA 2006, pp. 297-298, fig. 23; BRAGANTINI 1996, p. 245, fig. 35; PARIBENI 1984, p. 861, n° 12; HORSFALL 1984, p. 55; AICHHOLZER 1983, pp. 57-58, n° 119; CANCIANI 1981 a, p. 391, n° 174; JOLY 1969, pp. 482-485, tav. XIV; GALINSKY 1969, pp. 28-29, fig. 29; DE FRANCISCI 1963, p. 73, tav. 44; BERMOND MONTANARI 1958, p. 704; SCHEFOLD 1957, p. 165; ELIA 1932, p. 16, n° 12; RIZZO 1929, p. 86, tav. CXCIV b; REINACH 1922, p. 176, fig. 1; RUESCH 1908, pp. 291-292, n° 1268; OVERBECK, MAU 1884, p. 322; HELBIG 1868, p. 312, n° 1383; KIESSLING 1862, p. 98; FIORELLI 1862 a, pp. 17-19 e 120, tav. VIII.

## LAVINIA, AMATA E TURNO ?

*Storia degli studi*

Sebbene l'affresco fosse in cattive condizioni per essere ben osservato nella parete sud del triclinio (8) della casa di Sirico, era stato descritto per la prima volta da A. Kiessling nel *Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica* del 1862 ma senza un'interpretazione della scena<sup>2646</sup>.

Tuttavia, in quello stesso anno, G. Fiorelli identificava il quadro attraverso la lettura di un passo del XII libro dell'*Eneide* nella descrizione della casa di Sirico nel *Giornale degli Scavi* del 1862<sup>2647</sup>. La scena proporzionerebbe Amata che supplica Turno di non prendere le armi contro i Troiani<sup>2648</sup>, mentre Lavinia piange per le parole tristi sul desiderio di morte espresso dalla madre pur di non vedere Enea diventare suo genero.

Così, pochi anni dopo, l'ipotesi di Fiorelli è riportata da W. Helbig nel suo *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens* (Leipzig 1868). Tuttavia, qui si nota che gli argomenti dell'archeologo italiano non sono sufficienti.

Successivamente J. A. Overbeck e A. Mau ricordano il quadro in *Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken* (Leipzig 1884) ma senza riportare la spiegazione dell'archeologo napoletano. Infatti, ritengono l'immagine senza una precisa spiegazione<sup>2649</sup>.

Inoltre, nell'articolo *Wagenschmuck aus der Römischen Kaiserzeit* nel *JDI* del 1933, E. von Mercklin ha citato il disegno di G. Abbate senza alcuna illustrazione della scena mitologica concentrandosi sul carro riprodotto in secondo piano<sup>2650</sup>. Infatti, il cocchio presenta sul bordo del parapetto decorazioni figurate tra le quali forse una Vittoria.

Ancora incertezza è espressa da K. Schefold nella descrizione della casa di Sirico proposta in *Die Wände Pompejis* (Berlin 1957). L'archeologo tedesco si limita a notare con qualche dubbio un guerriero davanti al quale scappa via una fanciulla<sup>2651</sup>.

All'interno del *LIMC* il nostro quadro è considerato da F. Gury, J.-L. Voisin e J. P. Small sotto le voci *Lavinia*<sup>2652</sup>, *Amata*<sup>2653</sup> e *Turnus*<sup>2654</sup> ricordando l'ipotesi di Fiorelli.

---

<sup>2646</sup> KIESSLING 1862, p. 98.

<sup>2647</sup> VERG., *Aen.* 12, 54-70.

<sup>2648</sup> FIORELLI 1862 b, p. 19.

<sup>2649</sup> OVERBECK, MAU 1884, p. 322.

<sup>2650</sup> VON MERCKLIN 1933, p. 133, fig. 65

<sup>2651</sup> SCHEFOLD 1957, p. 165.

<sup>2652</sup> GURY 1982 b, p. 229, n° 4.

<sup>2653</sup> J.-L. VOISIN, s.v. *Amata*, in *LIMC* I, 1981, p. 383.



Al contrario, in *PPM I*. Bragantini e V. Sampaolo non richiamano l'interpretazione dello studioso napoletano e non avanzano nessun'altra spiegazione sia nella descrizione della casa di Sirico<sup>2655</sup> che nell'esposizione dei disegni di G. Abbate<sup>2656</sup> e N. La Volpe<sup>2657</sup>.

Eppure, nel 2006, V. M. Strocka accoglie la ripropone nel suo articolo sulle raffigurazioni pompeiane di Enea nel *JDI*. Infatti, secondo l'archeologo tedesco, i disegni ottocenteschi testimoniano sullo sfondo della scena anche l'uso del carro in guerra da parte di Turno<sup>2658</sup>. In questo modo l'affresco è un ulteriore documento del rapporto arte-letteratura e in particolare per l'*Eneide* di Virgilio come fonte di ispirazione per la pittura del I sec. d.C.<sup>2659</sup>.

Infine, si ricordi che in *Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis. Die Bedeutung der zentralen Mythenbilder für die Bewohner Pompejis* (Ruhpolding, Mainz 2007) J. Hodske riferisce l'ipotesi di Fiorelli senza accoglierla.

#### *Il rifiuto di Turno e Amata di lasciare Lavinia in sposa a Enea secondo Virgilio*

L'episodio ipotizzato da G. Fiorelli come spiegazione della scena, vale a dire l'intervento di Turno alla corte di Latino per preannunciare la sua discesa nella guerra per sfidare Enea, è narrato esclusivamente da Virgilio nel libro XII dell'*Eneide*. Appunto, nell'ultimo libro del poema, si assiste al duello conclusivo tra i capi dei due popoli avversari per avere in sposa Lavinia e alla morte del principe rutulo<sup>2660</sup>.

All'inizio del libro, visto lo scoramento dei Latini per l'esito della guerra, Turno brucia di rabbia e violenza desideroso di gloria<sup>2661</sup>. Presentatosi alla corte di Latino, si rivolge al re veemente e schiumante di rabbia per annunciare la sua discesa in battaglia. Suo obiettivo è vendicare l'affronto subito ed evitare che Enea sposi Lavinia.

Tuttavia, Latino non vuole cedere alla brama guerresca del giovane e gli ricorda con pacatezza che non poteva dare in sposa la figlia prima di allora. Infatti, gli dei e gli uomini gli davano lo stesso responso in favore dell'eroe troiano<sup>2662</sup>. E poi, da quando ha rotto ogni obbligo verso di lui

---

<sup>2654</sup> SMALL 1997, pp. 111 s.

<sup>2655</sup> BRAGANTINI 1996, p. 248, fig. 39.

<sup>2656</sup> BRAGANTINI 1995 b, p. 396, fig. 218.

<sup>2657</sup> BRAGANTINI, SAMPAOLO 1995, pp. 614-615, fig. 50.

<sup>2658</sup> VERG., *Aen.* 12, 326 ss, 468 ss. e 614 ss.

<sup>2659</sup> STROCKA 2006, pp. 297 ss.

<sup>2660</sup> LA PENNA 1985, pp. 259 s.

<sup>2661</sup> VERG., *Aen.* 12, 1 ss.

<sup>2662</sup> Già in precedenza affermato VERG., *Aen.* 7, 268 ss.

strappandogli la figlia come sposa, ha impugnato armi empie che hanno scaldato le acque del Tevere con il sangue del suo popolo versato nelle ostilità<sup>2663</sup>.

Le argomentazioni di Latino, che prospettano anche gli eventuali sviluppi negativi, non piegano però l'ardore di Turno. L'eroe rutulo insiste esaltando le sue doti guerresche per affrontare Enea, privo della nuvola protettiva di Venere, finché non diventi un'ombra<sup>2664</sup>.

A quelle parole bellicose Amata scoppia in lacrime e supplica il giovane di desistere dal duello. Infatti, i loro due destini erano legati: se lui fosse caduto in battaglia anche lei sarebbe morta, giacché da vinta non avrebbe voluto Enea come genero.

A quel punto, sentendo parlare così la nobile madre, anche Lavinia riga le guance con lacrime ma il suo pretendente, esaltato dall'amore, mentre la fissava risponde ad Amata confermando il suo desiderio di battaglia<sup>2665</sup>.

Allora, chiamato l'araldo Idmone, Turno detta il suo messaggio a Enea: all'alba i Teucri e Rutuli lascino le armi a riposo ma si affrontino soltanto loro due in duello per risolvere la contesa. Al vincitore sarebbe spettata Lavinia in sposa<sup>2666</sup>.

#### *L'iconografia di Lavinia, Amata e Turno*

I due disegni ottocenteschi di G. Abbate e N. La Volpe restituiscono tre figure definite da tre condotte ben distinte.

Infatti, la giovane che corre via verso sinistra appare contraddistinta da onesti valori morali: il capo chino e ritroso si accompagna alle mani rivolte verso l'esterno in segno di rifiuto.

Il suo atteggiamento sembra da riferirsi a Lavinia non solo alla sua natura pudica e verginea confacente alla *filia familias*<sup>2667</sup>, ma anche al dialogo tra la matrona e l'eroe alle sue spalle.

Per la condotta rassegnata e passiva ad accettare di essere l'oggetto di una contesa amorosa e bellica la giovane eroina ricorda in parte Briseide ma soprattutto, chiaramente, Elena.

Infatti, è esplicito il confronto tra le due eroine proposto dalla Sibilla nella profezia delle prossime venture di Enea: anche Lavinia è causa di una guerra per i Troiani<sup>2668</sup>. Tuttavia, la giovane

---

<sup>2663</sup> VERG., *Aen.* 12, 18 ss.

<sup>2664</sup> VERG., *Aen.* 12, 45 ss.

<sup>2665</sup> VERG., *Aen.* 12, 54 ss.

<sup>2666</sup> VERG., *Aen.* 12, 70 ss.

<sup>2667</sup> Sulla figura di Lavinia STOLL 1894-1897, c. 1918; LACEY 1987, pp. 147 ss.; C. WALDE, s.v. *Lavinia*, in *DNP* 6, 1999, c. 1200.

<sup>2668</sup> VERG., *Aen.* 6, 93 s.

non ha il carattere erotico della Spartana, tant'è che Stazio nelle *Silvae*<sup>2669</sup> la rappresenta come emblema di grazia e contegno<sup>2670</sup>.

La donna accanto all'eroe è di aspetto maturo e regale e sembra quasi ispirare i suoi pensieri, e forse la sua azione futura dell'eroe, indicando con l'indice la giovine. Questi appare nel pieno della sua gioventù e propenso ad ascoltare le parole della matrona meditando fra sé.

In generale, da questi brevi tratteggiamenti sembra impossibile stabile una relazione iconografica con il mito virgiliano.

Infatti, al di là dell'atteggiamento pudico e riservato della giovane di sinistra, appropriato per Lavinia, si ha difficoltà a identificare le altre due figure con Amata e Turno.

Innanzitutto il principe dei Rutuli, Turno, non appare nel disegno somigliante al ritratto fattogli da Virgilio.

Appunto, sebbene l'immagine convenga complessivamente con l'idea di eroe, non richiama quella spavalderia e quella rabbia che gli fanno esprimere veemente il desiderio di duellare con Enea per avere Lavinia in sposa<sup>2671</sup>.

La figura del disegno ottocentesco sembra valutare le parole riferitegli dalla matrona e riflettere le sue prossime mosse mentre la giovane che fugge via. Ha il capo chino, ascolta e guarda la giovane che gli indica la donna mostrando il suo interesse.

Ancora, la sua caratterizzazione non è contrassegnata da attributi specifici che lo facciano risaltare tra gli eroi antichi. Al di là della lancia, della spada al fianco destro, del mantello e dei calzari non ha nessun altro particolare oggetto o indumento che lo faccia identificare in un preciso personaggio del mito.

Se si adottasse il criterio generale individuato da V. M. Strocka per le identificazioni passate di Enea nella pittura pompeiana, ovvero il modello di figura eroica nuda con mantello, spada e lancia, si potrebbe sostenere che, a differenza dello studioso tedesco che evita di farlo in questo caso, anche qui era rappresentato l'eroe troiano.

Ciò nonostante, Strocka associa il carro in secondo piano a Turno. Infatti, decorato da *appliqués*, tra le quali forse una Vittoria con corona nella mano, questo mezzo di trasporto, apparentemente accessorio, potrebbe essere in effetti un cocchio usato dai guerrieri in battaglia e, di conseguenza, essere un peculiare attributo del principe italico.

A tal proposito è interessante ricordare che, nella voce relativa a Turno nell'*Enciclopedia Virgiliana*, A. Traina sottolinea il ruolo di primo piano del cavallo nella caratterizzazione guerresca di Turno.

---

<sup>2669</sup> ST., *Silv.* 1, 2, 244-245.

<sup>2670</sup> LACEY 1987, p. 149.

<sup>2671</sup> Sulla figura di Turno TRAINA 1990, pp. 324 ss.; L. KÄPPEL, s.v. *Turnus*, in *DNP* 12, 2002, c. 926.

Per l'appunto, Virgilio, che adopera palesemente il modello omerico dei cavalli di Achille e di Reso, tratteggia l'alterigia dell'eroe italico usando il possesso del cavallo per far risaltare la modestia del troiano<sup>2672</sup>.

E proprio il campione degli Achei per eccellenza, Achille, presta le qualità fisiche, spirituali e guerresche alla figura di Turno nell'*Eneide*: prestantza fisica, giovinezza, brama di vittoria e sangue e coraggio.

Tuttavia, a queste peculiarità il Vate ha infuso in lui anche lo spirito di Ettore, che emerge nell'evoluzione psicologica dell'eroe italico nel corso del poema, ma pure la condotta del marito ingannato e abbandonato tipica di Menelao<sup>2673</sup>.

Infine, anche a riguardo dell'aspetto della matrona non è possibile riconoscere la madre di Lavinia, Amata, secondo il suo breve tratteggio psicologico di Virgilio<sup>2674</sup>.

Infatti, nella lettura del brano del poema in cui per la prima volta appare la regina dei Latini si scopre una donna in ansia per l'arrivo dei Troiani e le nozze della figlia con Turno<sup>2675</sup>.

È in questo stato che Alletto trova Amata per invasarla di un furore impetuoso e renderla simile a Baccante<sup>2676</sup>. Eppure, la donna, prima che sia sconvolta completamente dalla Furia, si rivolge a Latino per supplicarlo in lacrime di cambiare opinione sulle nozze di Lavinia con il capo dei forestieri appena arrivati sul suolo italico<sup>2677</sup>. In seguito al diniego ostinato dello sposo la regina va ebbera di pazzia per la città e per i boschi, imitando l'euforia bacchica, e nasconde la figlia sui monti selvosi per non darla a Enea<sup>2678</sup>.

Come si comprende facilmente, non vi è nessuna corrispondenza tra l'immagine del disegno ottocentesco e il racconto virgiliano. Oltre a ciò, si può sostenere lo stesso anche a riguardo del brano precedente lo scontro finale tra Enea e Turno, citato da Fiorelli a sostegno della sua ipotesi.

Per l'appunto, Amata, tornata in sé dalla rabbia ispiratale da Alletto, ha gli stessi sentimenti che l'animavano quando Virgilio la presenta per la prima volta. È una madre sofferente per le nozze di Lavinia e piange a sentire le parole di morte di Turno cui associa anche la propria sorte rifiutando di avere l'eroe troiano come futuro genero.

---

<sup>2672</sup> TRAINA 1990, p. 326.

<sup>2673</sup> *IBIDEM*, p. 325.

<sup>2674</sup> Sulla sua figura nel poema virgiliano si veda A. LA PENNA, s.v. *Amata*, in *EV I*, 1984, pp. 125-128; F. GRAZ, s.v. *Amata*, in *DNP 1*, 1996, cc. 574-575.

<sup>2675</sup> VERG., *Aen.* 7, 341 ss.

<sup>2676</sup> VERG., *Aen.* 7, 345 ss.

<sup>2677</sup> VERG., *Aen.* 7, 354 ss.

<sup>2678</sup> VERG., *Aen.* 7, 373 ss.

Allora, nel confronto della sua descrizione nel poema con la matrona che parla al giovane guerriero non troviamo nessun elemento di contatto. Eppure vi sono due particolari che possono riguardare anche altre figure femminili.

Innanzitutto, il suo aspetto regale e maturo, alquanto confacente per Amata, cui possiamo aggiungere, in secondo luogo, la sua azione di dialogo con il giovane eroe che segna il suo legame con lui, come proprio nell'ultimo libro dell'*Eneide*.

Infine, bisogna segnalare che questa figura porta un attributo piuttosto significativo: nel disegno di G. Abbate sembra avere una corona di foglie, forse di alloro, intorno alle tempie del capo velato mentre nel disegno di N. La Volpe sembra indossare un diadema.

In entrambi i casi si sarebbe potuto designare verosimilmente un personaggio di rango regale oppure una dea protettrice e una personificazione di alti valori che ispira l'azione del giovane eroe.

In particolare, in quest'ultimo caso, si potrebbe ipotizzare la Vittoria. Infatti la sua presenza potrebbe anche aver un ruolo allusivo in una scena simile a questa. Appunto, si potrebbe evocare che Lavinia era il premio della vittoria nel duello con Enea. Poi, nella fuga della giovane si potrebbe intravedere il premio che sfuggirà all'eroe rutulo.

Tuttavia, questo eventuale ragionamento è da escludersi attraverso il confronto con l'esemplificazione delle immagini della Vittoria proposta dal *LIMC*.

Per l'appunto, i suoi attributi costanti sono le ali e la corona tenuta in mano e la sua azione si svolge spesso in volo per incoronare il vincitore<sup>2679</sup>.

Nella prima possibilità, cioè che la donna portasse una tiara sul capo, la figura appare molto simile a Giunone<sup>2680</sup>, colei che aveva chiamato in suo aiuto la furia Aletto, per portare scompiglio tra le due fazioni, e che si era fatta di conseguenza sostenitrice proprio delle nozze di Lavinia con Turno<sup>2681</sup>.

Al di là del diadema si noti poi che l'aspetto maestoso e il tipo di abbigliamento, una lunga veste e una mantella che le copre il capo, sembrano particolarmente consoni alla divinità femminile protettrice del matrimonio.

Tuttavia, la partecipazione di un erote, oltre che a costituire una prova del tema amoroso manifestato dalla raffigurazione pompeiana, rimanda all'eventualità che costei fosse in realtà Venere.

---

<sup>2679</sup> Si veda in generale R. VOLLKOMMER, s.v. *Victoria*, in *LIMC* VIII, 1997, pp. 237-269.

<sup>2680</sup> E. LA ROCCA, s.v. *Iuno*, in *LIMC* V, 1990, pp. 814-856.

<sup>2681</sup> Inoltre, si ricordi che Turno, al di là delle origini italiche, aveva ascendenze greche. In particolare discendeva da Inaco e Acrisio, re di Argo, dove aveva sede del più importante culto di Giunone. TRAINA 1990, p. 325.

In fondo, oltre a immagini della dea che espone la bellezza e la sensualità del suo corpo, conosciamo anche raffigurazioni della patrona di Pompei che la mostrano con portamento solenne e un aspetto matronale: per esempio, gli affreschi pompeiani in prossimità dell'ingresso del negozio 9 7, 1 e all'esterno della bottega di *M. Vecilius Verecundus* (9 7, 7) della via dell'Abbondanza<sup>2682</sup>.

Comunque la posizione quasi da guida che l'erote assume davanti alla fanciulla potrebbe trattarsi di uno stratagemma artistico per significare che il vero amore destinato a realizzarsi, cioè le nozze con Enea, è un altro e bisogna intraprendere un cammino diverso, o di senso opposto, che, misterioso per gli uomini ma garantito dalla dea che vigila sulla vita dell'eroe troiano, la porterà lontano dall'antico amante e dalla madre.

In conclusione, in assenza di argomentazioni iconografiche particolarmente stringenti e di riferimenti letterari decisivi per una più precisa identificazione, le tre figure riprodotte nel disegno ottocentesco non corrispondono con la descrizione di Lavinia, Amata e Turno fatta da Virgilio.

Soltanto attraverso il loro aspetto più esteriore e la loro condotta generale si è indotti a credere alle identificazioni di Fiorelli: la fanciulla pudica e, in via ipotetica, oggetto di una contesa di due eroi e di due popoli che vogliono dominare l'Italia; la regina e madre della giovane che affida i suoi disegni di giuste nozze per la figlia all'eroe cui è legata per legami parentali<sup>2683</sup>; l'eroe fiero e bramoso di vittoria per conquistare la sua amata.

Allora, si potrebbe immaginare che il tipo di scena sia un'interpretazione della leggenda della disputa di Lavinia. L'artista si sarebbe soffermato sull'accordo di intenti di Amata e Turno e sulla fuga di Lavinia all'ascolto delle parole funeste del suo pretendente e condivise dalla madre.

Per una tale creazione, priva di attestazioni e precisi modelli iconografici, è verosimile che il pittore abbia assunto le figure di eroi che avevano ispirato già Virgilio per modellare le personalità di Lavinia, Amata e Turno.

Così, attraverso una simile riflessione, circoscritta agli aspetti più immediati dei tre personaggi del breve passo dell'*Eneide* citato da Fiorelli per la sua spiegazione dell'affresco, si può oltrepassare il rapporto tra arte e poema, l'unica fonte che ci permette di conoscerli nella loro personalità e generale fisionomia, e raggiungere la loro identificazione.

Tuttavia, sono necessarie ancora una verifica dell'ipotesi di Fiorelli e nuove analisi utili a saggiarne la correttezza. A tal fine si suggerisce di indagare i personaggi del mito greco-romano

---

<sup>2682</sup> Nel primo la dea si erge con un ramoscello e un timone, mentre un giovane Cupido tiene un clipeo; nel secondo Venere si erge ieratica su un cocchio trainato da una quadriga di elefanti. SCHMIDT 1997, pp. 199 e 219, nn° 35 a e 302

<sup>2683</sup> Infatti, secondo SERV., *ad Aen.* 6, 90 Amata è la sorella della madre del principe rutulo, la *diva Venilia* sposa di Dauno. Secondo Dionigi di Alicarnasso (1, 6, 42) e l'*Origo gentis Romanae* (13, 5) la regina era l'ἀνεψιός o la *matruelis*, vale a dire la cugina di Turno. Si veda TRAINA 1990, p. 325.

iniziando da quelli che possono aver funto da modelli letterari a Virgilio. Infatti, è verosimile che anche gli artisti abbiano usato figure al centro di analoghe situazioni e sentimenti per plasmare i protagonisti del nostro affresco perduto dopo il recente successo del poema nazionale<sup>2684</sup>.

ENEAS FERITO CURATO DA IAPIGE SOTTO LA PROTEZIONE DI VENERE

### *Storia degli studi*

Nell'arte romana l'episodio di Iapige che cura Enea ferito a una gamba è stato raffigurato in almeno due ambiti: la pittura e la glittica.

Infatti, dalla voce *Aineias* del *LIMC* curata da F. Canciani si apprende dell'esistenza di due affreschi<sup>2685</sup> del I sec. d.C., a Roma e Pompei, e una gemma<sup>2686</sup> della prima metà del I sec. a.C.

Tuttavia, l'esemplare della Capitale, che si trovava nel soffitto della c.d. *Domus Transitoria*, sembra perduto irrimediabilmente e senza una sua riproduzione grafica che ne restituisca la scena nel suo complessivo aspetto.

Eppure, nel 1954, K. Bulas, autore di un articolo sulle pitture con soggetto troiano per l'*AJA*, ha sostenuto che l'esemplare del Palatino dovesse essere molto simile a quello pompeiano e annunciava uno studio di G. Becatti che ne avrebbe descritto e analizzato le peculiarità artistiche<sup>2687</sup>.

Al contrario l'esemplare pompeiano, originariamente ubicato nella parete settentrionale del triclinio (8) della casa di Sirico (7 1, 25.47), è conservato oggi al Museo Nazionale di Napoli ed è oggetto di numerose analisi e citazioni.

La sua prima menzione risale al 1862 quando G. Fiorelli nel *Giornale di Scavi* e A. Kiessling nel *Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica* hanno descritto la casa di Sirico e offerto la sua prima descrizione.

Tuttavia le loro interpretazioni divergono in modo piuttosto significativo, sebbene entrambi riconoscano al centro della scena l'eroe troiano ferito.

Infatti, secondo Fiorelli la raffigurazione mostrava un passo del libro XII dell'*Eneide*<sup>2688</sup>: al centro è Enea ferito alla coscia da un freccia dei Rutuli e curato da Iapige che cerca di estrarre la punta dalla lesione. Al fianco dell'eroe è Ascanio in lacrime per il padre mentre in alto vola Venere che, assistendo con materna preoccupazione alla scena, porta nella mano erbe mediche. Infine, sullo

---

<sup>2684</sup> Eppure nella nostra preliminare indagine non sembra di trovare chiari e puntuali richiami ai tre eroi e all'episodio dell'*Eneide*.

<sup>2685</sup> CANCIANI 1981 a, p. 391, nn° 174-175. L'affresco pompeiano è ricordato anche sotto la voce *Askanios*. PARIBENI 1984, p. 861, n° 12.

<sup>2686</sup> CANCIANI 1981 a, pp. 391 s., n° 176.

<sup>2687</sup> K. BULAS, *New Illustrations to the Iliad*, in *AJA* 54, 2, 1950, pp. 115 s.

<sup>2688</sup> VERG., *Aen.* 12, 391 ss.

sfondo, si scorgono due compagni di Enea, Mnèsteo e il fido Acate che l'avevano accompagnato al campo per ricevere soccorso<sup>2689</sup>.

Al contrario, per Kiessling si vede al centro sempre Enea ferito ma secondo il libro V dell'*Iliade*<sup>2690</sup>. Allora, il ferimento dell'eroe è la conseguenza del duello con Diomede a Troia ed è curato nell'affresco sotto la protezione della dea Artemide che porta con sé l'erba artemisia<sup>2691</sup>.

Con una precisa descrizione dei colori dell'affresco, in *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens* (Leipzig 1868) W. Helbig ha ricordato la nostra raffigurazione secondo l'interpretazione di Fiorelli relegando a una citazione bibliografica il contributo di Kiessling<sup>2692</sup>.

Da questo momento in poi prevale la tesi di G. Fiorelli nell'interpretazione degli studi successivi: J. A. Overbeck e A. Mau tralasciano l'interpretazione di Kiessling in *Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken* (Leipzig 1884)<sup>2693</sup> e A. Ruesch intitola l'affresco «*Enea ferito*» nella sua guida al Museo Nazionale di Napoli facendo riferimento soltanto all'ipotesi dello studioso napoletano<sup>2694</sup>.

Allo stesso tema mitologico è ricondotto da G. E. Rizzo in *La pittura ellenistico-romana* (Milano 1929). Secondo lo studioso italiano è da ritenersi un raro esempio del forte interesse per la leggenda delle origini troiane di Roma sorto sotto l'influenza della *gens Iulia*<sup>2695</sup>.

Tra gli anni '50 e '60 del XX sec. la tesi di Fiorelli è ormai consolidata e la proposta di Kiessling è pressoché dimenticata.

Per esempio, K. Schefold ha ricordato il quadro di Enea curato da Iapige sulla parete di fondo del triclinio domestico della casa di Sirico in *Die Wände Pompejis* (Berlin 1957)<sup>2696</sup>.

---

<sup>2689</sup> FIORELLI 1862 b, pp. 17 ss.

<sup>2690</sup> HOM., *Il.* 5, 445 ss.

<sup>2691</sup> KIESSLING 1862, pp. 97 s.

<sup>2692</sup> In ogni caso riporta anche l'altra ipotesi. HELBIG 1868, p. 312, n° 1383.

<sup>2693</sup> OVERBECK, MAU 1884, p. 322.

<sup>2694</sup> RUESCH 1908, pp. 291 s. In modo analogo S. Reinach comprende il nostro quadro nell'ambito delle immagini del mito troiano e di Enea nella sua raccolta dei disegni degli affreschi greci e romani. REINACH 1922, p. 176, fig. 1.

<sup>2695</sup> RIZZO 1929, p. 86. Ripresa l'interpretazione di Fiorelli anche nel catalogo del Museo Nazionale di Napoli curato da O. Elia. ELIA 1932, p. 16, n° 12.

<sup>2696</sup> SCHEFOLD 1957, p. 165. Si ricordi che nell'*EAA* sotto la voce *Ascanio*, curata da G. Bermond Montanari, il quadro è compreso tra i documenti del figlio di Enea. BERMOND MONTANARI 1958, p. 704. In modo identico il quadro è menzionato nel catalogo del Museo Nazionale di Napoli curato da A. de Franciscis. DE FRANCISCIS 1963, p. 73, tav. 44. Testimonianza iconografica del mito di Enea nel I sec. d.C.



Significativa è poi la citazione dell'affresco nel saggio di D. Joly, *Quelques souvenirs du dernier chant de l'«Énéide»*, in una raccolta di studi in onore di M. Renard. Infatti, per lo studioso francese è una prova della grande popolarità anche del XII libro dell'*Eneide*, come corroborato da numerose iscrizioni metriche ispirate ai versi virgiliani<sup>2697</sup>.

Negli anni '80 l'interpretazione di Fiorelli è l'unica citata all'interno del *LIMC* da F. Canciani e E. Paribeni nelle voci dedicate alle immagini di Enea<sup>2698</sup> e Ascanio<sup>2699</sup>.

Così, anche in *Darstellungen römischer Sagen* (Wien 1983) di P. Aichholzer si evidenzia il forte parallelo tra l'affresco e i versi virgiliani, gli unici che raccontano l'episodio<sup>2700</sup>.

Analoghe motivazioni spingono N. M. Horsfall a comprenderlo nel suo contributo *Aspects of Virgilian influence in Roman Life* per gli atti del convegno mondiale tenutosi a duemila anni dalla morte del poeta mantovano.

Infatti, secondo Horsfall l'affresco costituisce un confronto così stringente con il poema senza pari tanto da far pensare una precisa conoscenza dei versi, o il possesso del libro, da parte del pittore nel momento della creazione della scena<sup>2701</sup>.

Infine, in tempi più recenti, l'interpretazione di Fiorelli è accolta ancora nella descrizione della casa di Sirico in *PPM*<sup>2702</sup> e nell'articolo di V. M. Strocka *Aeneas, nicht Alexander. Zur Ikonographie des römischen Helden in der pompejischen Wandmalerei. Mit zwei Anhängen zur Aeneas-Ikonographie außerhalb der Wandmalerei* (*JDI* 121, 2006) in cui sono prese in esame le iconografie dell'eroe troiano nella pittura pompeiana<sup>2703</sup>.

Infine, oltre nella pittura, sembra che Enea ferito e curato da Iapige sia stato rappresentato nella glittica romana.

Infatti, una gemma in pasta vitrea del I sec. a.C. (fig. 417), conservata alla Staatliche Sammlung di Berlin, mostra forse l'eroe troiano armato e seduto su una roccia per ricevere le cure di Iapige, al

---

per K. Galinsky, che lo cita con qualche titubanza tra i diversi documenti nel suo trattato *Aeneas, Sicily and Rome* (Princeton 1969). GALINSKY 1969, pp. 28 s.

<sup>2697</sup> JOLY 1969, pp. 470 ss. e 482 ss.

<sup>2698</sup> CANSIANI 1981 a, p. 391, n° 174.

<sup>2699</sup> PARIBENI 1984, p. 861, n° 12.

<sup>2700</sup> AICHHOLZER 1983, pp. 57 s., n° 119.

<sup>2701</sup> HORSFALL 1984, p. 55.

<sup>2702</sup> BRAGANTINI 1996, p. 245, fig. 35.

<sup>2703</sup> STROCKA 2006, pp. 297 s. Significato confermato in J. HODSKE, *Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis. Die Bedeutung der zentralen Mythenbilder für die Bewohner Pompejis*, (Ruhpolding, Mainz 2007), che illustra il rapporto tra gli spazi domestici pompeiani e le scene mitologiche raffigurate sulle loro pareti. HODSCHE 2007, pp. 248 s., n° 408.

suo fianco. In particolare, in confronto con l'affresco pompeiano, si osserva che Enea china il capo e allunga gli arti inferiori, mentre Iapige si sta spostando di lato per porsi davanti a lui<sup>2704</sup>.

#### *I ferimenti di Enea nella letteratura*<sup>2705</sup>

Per correttezza espositiva, in riferimento alle ipotesi di G. Fiorelli e A. Kiessling formulate nell'Ottocento agli inizi degli studi dell'affresco, si riferiscono di seguito per sommi capi i due episodi mitologici nei quali Enea è ferito e riceve le cure per tornare in battaglia.

Il ferimento dell'eroe troiano è tramandato soltanto da due fonti letterarie, l'*Eneide* e l'*Iliade*.

Nell'ultimo libro del poema nazionale romano, scoppiata d'improvviso la battaglia tra i Rutuli, incitati da Giuturna<sup>2706</sup>, sorella di Turno sobillata a sua volta da Giunone<sup>2707</sup>, e i Troiani, Enea, sorpreso dal trambusto mentre sta compiendo sacrifici assieme a Latino prima del duello con Turno, richiama i compagni all'ordine. Ma una freccia alata, scagliata da una mano misteriosa, piomba su di lui e lo ferisce.

Mentre la lotta infuria e Turno pare vittorioso, l'eroe è condotto da Mnèsteo e Acate in compagnia di Ascanio all'accampamento: si appoggia alla lunga asta camminando con sforzo. Senza pazienza chiede un rapido aiuto per andare al più presto nella mischia e Iapige, il vecchio medico troiano diletto ad Apollo, lo soccorre<sup>2708</sup>.

Mentre il medico si affanna vanamente nel tentativo di estrarre a mani nude o con pinze di ferro la punta del dardo dalla gamba, Enea è in piedi con l'asta scalpitando d'ardore e senza versare lacrime tra i giovani accorsi, a differenza di Ascanio che si addolora per lui.

Allora, sconvolta per l'immeritato dolore del figlio, Venere coglie un fiore purpureo di dittamo sull'Ida di Creta e, velata entro una nube impenetrabile, lo porta per medicare l'acqua su cui spruzza ambrosia e panacea profumata<sup>2709</sup>.

Così, ignaro dell'intervento divino, Iapige bagna la ferita di Enea facendo sparire ogni dolore e raggrumare il sangue nella piaga profonda: ora docile alla mano, spontaneamente, la freccia fuoriesce e nuove forze rinvigoriscono il corpo dell'eroe<sup>2710</sup>.

Diverso è il racconto di Omero nel V libro dell'*Iliade*. Infatti, in questa parte del poema si celebrano le prodi gesta di Diomede aiutato da Pallade Atena<sup>2711</sup>.

---

<sup>2704</sup> ZWIERLEIN-DIEHL 1969, p. 155, n° 404, tav. 71.

<sup>2705</sup> Si veda LA PENNA 1985, pp. 259 s.

<sup>2706</sup> VERG., *Aen.* 12, 222 ss.

<sup>2707</sup> VERG., *Aen.* 12, 134 ss.

<sup>2708</sup> VERG., *Aen.* 12, 310 ss.

<sup>2709</sup> VERG., *Aen.* 12, 411 ss.

<sup>2710</sup> VERG., *Aen.* 12, 420 ss.

Vista la messe di vittime fatte dal Tidide tra i Troiani, Enea era entrato in battaglia salendo su un carro assieme Pandaro per affrontarlo<sup>2712</sup>. Non appena giungono in prossimità dell'Acheo, Pandaro impugna la lancia e, memore di un precedente duello<sup>2713</sup>, scaglia la sua arma prontamente contro l'avversario. Ma Diomede, rimasto illeso, risponde veemente con la sua spada bronzea sfregiandogli mortalmente il viso<sup>2714</sup>.

Allora Enea balza giù dal carro come un leone per sottrarre il corpo del compagno agli Achei che tiene a distanza con lancia e scudo. Però, il Tidide prende un masso, che neanche due uomini avrebbero potuto sollevare, e senza fatica lo scaraventa contro l'eroe troiano. Colpito all'anca, Enea cade in ginocchio a causa della rottura del cotile e già un'ombra fosca gli sta coprendo gli occhi se non fosse stato per l'intervento della madre Afrodite. La dea lo cinge con le sue candide braccia e lo nasconde con il suo peplo splendente<sup>2715</sup>.

E, mentre mette in salvo Enea, anche Cipria è ferita a un polso dall'asta di Diomede così da dover lasciar cadere il figlio tra le braccia di Apollo<sup>2716</sup> e, con l'aiuto di Ares, salire all'Olimpo dove Peone la guarisce<sup>2717</sup>.

Nel frattempo l'eroe troiano è però ancora in pericolo nell'inseguimento di Diomede. Questi ignora la protezione divina di Apollo e, senza rispetto per il dio, desidera uccidere Enea e privarlo delle armi gloriose. Per tre volte il Tidide prova a balzargli addosso ma per tre volte Apollo in persona rintuzza i suoi colpi finché, al quarto tentativo, il dio lo ammonisce nel perseverare nella sua causa.

Così, Apollo depone Enea fuori dalla mischia vicino al suo tempio, dentro Pergamo, dove Latona e Artemide gli restituiscono le forze<sup>2718</sup>.

Dal breve resoconto dei due episodi del ferimento di Enea, nel *Latium* e sotto le mura di Troia, si comprende l'indiscutibile validità dell'interpretazione di G. Fiorelli.

Infatti, i versi virgiliani combaciano con la scena esibita dall'affresco della casa di Sirico come hanno evidenziato da alcuni studiosi in passato.

---

<sup>2711</sup> HOM., *Il. 5*, 1 ss.

<sup>2712</sup> HOM., *Il. 5*, 166 ss.

<sup>2713</sup> Pandaro aveva ferito in precedenza Diomede alla spalla. Curato da Atena, era tornato in battaglia di nuovo pieno di vigore. HOM., *Il. 5*, 95 ss.

<sup>2714</sup> HOM., *Il. 5*, 239 ss. e 274 ss.

<sup>2715</sup> HOM., *Il. 5*, 297 ss.

<sup>2716</sup> HOM., *Il. 5*, 327 ss.

<sup>2717</sup> HOM., *Il. 5*, 363 ss.

<sup>2718</sup> HOM., *Il. 5*, 431 ss.

In particolare, per B. Joly, il quadro corrisponde a una versione popolare eccheggiante con fedeltà lo spirito del poema<sup>2719</sup> che, secondo N. M. Horsfall, è senza pari nella stretta relazione instaurata dall'osservatore, conoscitore dei versi, tra il testo e l'affresco<sup>2720</sup>.

*La casa di Sirico (7 1, 25. 47)*

Si veda la descrizione generale riportata nel capitolo relativo agli affreschi dell'ipotetico incontro di Enea e Didone<sup>2721</sup>.

*Due affreschi del XII libro dell'Eneide nella pinacoteca del triclinio (8) nella casa di Sirico*

Ora, in assenza di una valida ipotesi alternativa, si ammette con prudenza l'interpretazione di Fiorelli e Strocka a riguardo dell'affresco occidentale del triclinio (8) con Lavinia, Amata e Turno e si può proporre l'analisi generale della pinacoteca (fig. 171) che ospitava, oltre a questo esemplare ormai perduto, anche il quadro con la raffigurazione più certa di Enea, conservato oggi al Museo Nazionale di Napoli.

Infatti, al centro della parete di fondo, a nord, si stagliava l'eroe troiano ferito e curato da Iapige mentre la madre Venere porta l'erba medica in aiuto del medico troiano e Ascanio piange per il padre.

Infine, completava la scenografia pittorica della sala pranzo un'altra scena interpretata da V. M. Strocka come l'Ermafrodito ingioiellato da un gruppo di donne che l'attornia<sup>2722</sup>.

I tre quadri erano un tempo all'interno della sala da pranzo aperta sul lato settentrionale dell'atrio (3) della *domus* e facilmente raggiungibile per gli ospiti entrati dall'ingresso (47), quello principale<sup>2723</sup> (fig. 172 b).

---

<sup>2719</sup> JOLY 1969, p. 483.

<sup>2720</sup> HORSFALL 1984, p. 56.

<sup>2721</sup> *Supra*, pp. 301 ss.

<sup>2722</sup> Esistono altre scene di ornamento del giovane nella pittura pompeiana: parete ovest del vano (11) della Casa di Adone (6 7, 11); nel vano (m) della Casa di Trittolemo (7 7, 5) e nella stanza di una villa campana come mostrato da un affresco conservato al Württembergisches Landesmuseum. STROCKA 2006, pp. 299 ss. Si veda per l'iconografia nell'arte greca e romana E. AIOOTIAN, s.v. *Hermaphroditos*, in *LIMC V*, 1990, pp. 268-285.

<sup>2723</sup> Inoltre, è possibile dall'entrata (25) arrivare nel triclinio (8) ma secondo un tragitto più articolato attraverso i vani di quel quartiere domestico. In questo caso specifico non è utile ammettere anche gli altri possibili percorsi, evidenziati in precedenza, per raggiungere il vano (34). Infatti, si suggerirebbe di compiere un percorso piuttosto articolato e insensato per poter entrare nel nostro ambiente.

Considerata la sua posizione nel quartiere pubblico della casa e la prossimità dell'ingresso, il triclinio (8) della casa di Sirico sembra godere di una maggiore fruibilità e accessibilità del vano (34) visto in precedenza, confermata dai valori dei suoi *RA* e *Cv*<sup>2724</sup>.

Inoltre, si ha l'impressione che fosse in collegamento con la vita che ruotava intorno all'atrio (3) e al tablino (6) e che il suo uso fosse movimentato dal corridoio, che univa la parte anteriore della casa con quella postica e aperta sull'ingresso (25).

In generale, per quanto riguarda le sue raffigurazioni mitologiche, il triclinio (8) presenta una quadreria eterogena con una scena che sembra allude a un amore sfortunato (a sinistra), alla virtù militare (al centro) e al lusso e alla sensualità (a destra), tematiche che vagheggiano a un ideale *otium domestico*<sup>2725</sup>.

In particolare, ammessa l'ipotesi di Fiorelli e Strocka a riguardo dell'affresco ovest, la pinacoteca di questo spazio presentava un'associazione a *pendant* di due quadri con episodi di Enea in Italia secondo la versione virgiliana del mito: il turbamento di Lavinia causato dalle parole funeree della madre e del pretendente italico e l'eroe troiano curato dal medico troiano Iapige con il soccorso di Venere.

Si ricordi che secondo J. Hodske nella vasta casistica delle scene mitologiche di IV stile prevalgono soggetti di evidente derivazione artistica greca e la scena di Enea medicato da Iapige e dalla madre è un raro e sicuro esempio di rappresentazione del mito nazionale nelle case pompeiane<sup>2726</sup>.

Così potrebbe parere allora un chiaro riferimento celebrativo ai natali troiani di Roma, anche in relazione all'appartenenza al contesto pubblico del triclinio e all'eccezionale soluzione artistica di associare due quadri ascrivibili allo stesso mito.

Di solito in altre stanze da pranzo sono diffuse raffigurazioni, ascrivibili al III-IV stile, di carattere amoroso o che invitano ai piaceri della vita<sup>2727</sup>, come testimoniato in fondo pure dai quadri delle due pareti laterali del nostro vano: a sinistra una giovane che fugge da un pretendente, forse Lavinia e Turno, e a destra Ermafrodito circondato da una corte di fanciulle che l'imbellezzano.

In tal modo si sarebbe creato coscientemente un allestimento figurato che doveva convogliare l'attenzione sulla parete settentrionale della sala. Qui era ritratto il capostipite di Roma nella scena principale e di maggiore impatto emotivo.

---

<sup>2724</sup> Si veda le tabelle 4 e 5 sulla fruibilità delle casa. *Infra*, pp. 868-869.

<sup>2725</sup> ZANKER 2002, pp. 114 s. e 128 s.

<sup>2726</sup> Esiste un altro caso, ancora più emblematico del nostro: l'affresco delle nozze di Marte e Rea Silvia sul colle Palatino e dell'allattamento dei due gemelli fatali da parte di una lupa sulle rive del Tevere nel triclinio (r) della Casa delle Origini di Roma (5 4, 12.13). HODSKE 2007, p. 72.

<sup>2727</sup> *IBIDEM*, pp. 72 ss.

Gli occhi degli osservatori si sarebbero posati sul quadro centrale non solo dall'ingresso del triclinio (8), posto di fronte al fondo scenico, ma anche grazie al contrasto delle rappresentazioni, differenti per temi e soggetti, e tra i lati e il centro e i lati stessi.

A questa ipotetica percezione della pinacoteca del vano contribuisce però anche la composizione interna delle singole rappresentazioni<sup>2728</sup> (fig. 418).

Infatti, il quadro centrale mostra una struttura quasi piramidale che culmina con Venere in volo verso il figlio che, in piedi e abbracciato ad Ascanio, è medicato da Iapige in ginocchio. Si noti in aggiunta a ciò che l'artista creatore del modello pittorico ha tracciato con consapevolezza all'interno della scena un'ideale «linea genealogica», nascosta dietro l'alto intervento divino nella guarigione dell'eroe: la dea Venere, patrona di Pompei, madre di Enea, padre di Iulo, antenato degli *Iulii*.

Invece, negli affreschi laterali si offrono le linee ottiche verso il centro della pinacoteca non appena entrati nel triclinio.

A tal fine sono determinanti le posizioni distanziate dei personaggi ritratti al loro interno che si dispongono tuttavia in maniera differente tra loro. A sinistra, la fanciulla in fuga si trova nel margine sinistro mentre il binomio matrona-eroe è dall'altra parte; a destra, Ermafrodito circondato da ancelle siede nella metà sinistra, mentre altre due fanciulle sono di fronte a lui.

Con un simile stratagemma artistico sono quasi raccolti verso l'interno, o il centro prospettico della sala, i due gruppi (binomio matrona-eroe ed Ermafrodito-ancelle) individuabili nei due quadri.

Infine, ancora a riguardo dell'organizzazione della pinacoteca del triclinio (8), tenuta ferma l'interpretazione della raffigurazione occidentale come Lavinia, Amata e Turno, si ha un raro e rilevante esempio di *pendant* a soggetto virgiliano. Appunto, entrambe le scene sono le uniche conosciute che siano state estratte o ispirate dal libro XII dell'*Eneide*.

E questa considerazione assume maggiore valore se si ricorda ancora che nella pinacoteca del cubicolo (34) della seconda unità abitativa della *domus* è stata segnalata la possibilità di altri due quadri a *pendant* a soggetto virgiliano.

Infatti, anche in questo spazio, caratterizzato da una prospettiva analoga a quella del triclinio (8), era presente, secondo V. Provenzale e V. M. Strocka, per lo meno un altro quadro con protagonista Enea. Le sue nozze con Didone erano sulla parete meridionale, mentre il primo incontro dell'eroe troiano con la regina cartaginese sarebbe stato nella parete settentrionale. Infine, al centro, di fronte all'entrata dell'ambiente, era un affresco con Selene ed Endimione<sup>2729</sup>.

---

<sup>2728</sup> Lo schema figurato proposto deve considerarsi una generale comprensione illustrativa di quello di seguito ipotizzato. Infatti, le fotografie dell'affresco e dei disegni presentano misure e rapporti differenti.

<sup>2729</sup> *Supra*, pp. 254 s., 306 ss.; 383, 388 ss.; 509, 514 e 539 ss.

A differenza della sala da pranzo, in questo vano i due episodi non sono inclusi nello stesso libro del poema ma appartengono alla stessa sezione, le vicende di Enea in Africa.

In ogni modo, se così fosse, si potrebbe pensare che il committente pompeiano fosse ammiratore di Virgilio o avesse una forte predilezione per il mito del progenitore troiano di Roma. Allora, per questi motivi, egli commissionò alle botteghe locali l'opera di quadri con episodi delle gesta di Enea a *pendant* in due delle stanze della sua casa.

Tuttavia, come si è visto, le identificazioni soprattutto dei quadri della parete settentrionale del cubicolo (34) e di quella occidentale del triclinio (8) sono piuttosto dubbie così da accogliere con prudenza la presenza di soli due quadri a soggetto virgiliano: le nozze di Enea e Didone e l'eroe troiano curato da Iapige.

In generale, il quadro centrale del triclinio (8) doveva essere una testimonianza in ossequio al mito nazionale e al gusto per le gesta degli eroi. Si potrebbe pensare a una dimostrazione di conoscenza del poema virgiliano come dichiarazione di appartenenza all'*élite* locale<sup>2730</sup>.

Enea è ferito ma, guardando saldo la madre Venere in volo verso di lui e tenendo sotto il braccio il giovane Ascanio in lacrime, brama la gloria e la sposa che gli spetta secondo la volontà degli dei e che porterà alla fondazione di Roma e della dinastia giulio-claudia, promotrice del benessere universale di cui gode il committente e i suoi ospiti nella sala da pranzo.

Eppure, il nostro quadro assume maggiore rilevanza di fronte alla notizia di K. Bulas, priva di ulteriori riscontri, secondo cui un analogo affresco decorava il soffitto nella *Domus Transitoria* sul colle Palatino.

Se così fosse stato, si potrebbe supporre che il committente non fosse animato soltanto da una sincera passione per la poesia virgiliana o per il mito troiano-romano, ma soprattutto fosse stato consapevole di quella presenza nella più antica dimora di Nerone.

Si potrebbe concludere che Sirico desiderava suggellare la sua vicinanza politica con il *princeps* richiedendo alle maestranze locali un quadro con l'Enea ferito e curato da Iapige sotto la protezione di Venere, abbinato a un eccezionale affresco con il dramma di Lavinia, nel triclinio aperto sul quartiere pubblico della sua dimora.

In questo connubio figurato si poteva così dimostrare la propria appartenenza sociale, politica e culturale e poi cadere nel gioco delle associazioni, dell'immedesimazione e del vagare attraverso l'osservazione dei protagonisti e delle singole vicende racchiuse nell'ultimo libro dell'*Eneide*. Così nel triclinio ci si intratteneva e svagava secondo quel desiderio di distrazione tanto aspirata dalle attività quotidiane<sup>2731</sup>.

---

<sup>2730</sup> ZANKER 2002 pp. 115 s.

<sup>2731</sup> *IBIDEM*, p. 118.

Di fronte al *pius* Enea, ferito a tradimento da una freccia scagliata da una mano misteriosa, Turno è l'eroe offeso nell'orgoglio e accecato dalla rabbia per le mancate nozze con la sposa che gli era stata promessa; Amata è la madre che, per così dire, non si cura della sua figlia, che scappa via, ma presta le sue attenzioni al pretendente di lei spingendolo implicitamente al duello e, così, disattendendo la lealtà verso il marito, che ha riconosciuto in un altro uomo il degno compagno per la loro figlia.

Al contrario Venere genitrice, patrona di Pompei, scende dall'alto del cielo verso l'eroe ferito portando un medicamento erbaceo per salvarlo. Guarda con amorevole apprensione il figlio mentre l'esperto Iapige esegue la delicata estrazione della freccia. Alla sua premura per Enea, che le ricambia lo sguardo, si aggiunge poi anche il pianto intenso di Ascanio e, ancora, l'affetto del padre per lui che gli cinge le spalle con il braccio sinistro, non tanto per averne il sostegno, ma piuttosto come per rincuorarlo e rassicurarlo della sua forza e del loro legame.

Infine, Lavinia appare pudica mentre fugge via sgomenta per le parole di rifiuto dello sposo troiano e di morte pronunciate dalle madre in seguito all'annuncio del principe rutulo di andare in battaglia per risollevere le sorti italiche.

In pratica, potrebbe emergere una certa attenzione per i legami personali tra gli eroi principali e i loro sentimenti: questi possono apparire quindi come un modello di riferimento per la condotta a favore o contro i disegni divini oppure nelle dinamiche e nei rapporti familiari.

Infine, a loro si abbina una figura come Ermafrodito che ben si presta al clima di convivio godibile nel triclinio domestico<sup>2732</sup>.

Infatti, come ricorda M. Cadario in un saggio sulle raffigurazioni di Ermafrodito tra letteratura e arte, il figlio di Hermes e Afrodite era inteso ad Alicarnasso sì come un eroe culturale inventore del matrimonio e associato alla tutela dello sviluppo sessuale, ma in più era compreso a pieno titolo soprattutto nell'ambito dionisiaco in Grecia e a quello di Libero a Roma con l'evidenziazione della sua natura androgina<sup>2733</sup>.

Inoltre, secondo E. Ajoatian la tanta diffusa immagine del giovane bisessuale nel gesto dell'*anasyromenos* nelle *domus* romane avrebbe potuto sprigionare lo stesso potere apotropaico di Priapo, o di altre figure analoghe, ma meno pericoloso ma sempre promotore di fecondità e protezione per i vivi e i morti<sup>2734</sup>.

---

<sup>2732</sup> STROCKA 2006, p. 300.

<sup>2733</sup> M. CADARIO, *L'immagine di Ermafrodito tra letteratura e iconologia*, in I. COLPO, F. GHEDINI (edd.), *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*. Atti del convegno, Padova 2012, pp. 235-247.

<sup>2734</sup> AJOOTIAN 1995, pp. 104 ss.



Inoltre, la studiosa americana riferisce ancora che a Roma gli individui con l'anormale possesso degli attributi di entrambi i sessi erano considerati prodigi pericolosi della natura per la società<sup>2735</sup>. Questi, visti come veri e propri *monstra*, erano fatti soccombere affogati nelle acque marine o fluviali in riti officiati dei decemviri o degli aruspici<sup>2736</sup>.

E sembra legarsi al crudele rito romano anche la spiegazione eziologica di Ovidio<sup>2737</sup> sul modo con cui era venuta meno la mascolinità di Ermafrodito e sulla pericolosità della fonte Salmacis, sua sposa.

Secondo il poeta di Sulmona, il giovane, nato dalle nozze divine di Hermes e Afrodite, aveva un volto nel quale entrambi i genitori potevano riconoscersi. Tuttavia la sua natura bisessuale era dovuta all'unione con la ninfa Salmacis.

Infatti, dopo essere stato allevato dalle ninfe sul monte Ida, era partito quindicenne per un viaggio attraverso l'Asia minore e, un giorno, in Caria scoprì una fonte chiamata Salmacis presso cui dimorava una ninfa.

Costei aveva deciso di non seguire la casta Diana nella caccia e trascorreva i giorni a bagnarsi e ad ammirarsi nelle acque sorgifere fino all'arrivo di Ermafrodito di cui si innamorò perduto.

Fallito il suo tentativo di sedurlo, la ninfa sorprese allora il giovane che nuotava nella sua fonte stringendolo in un abbraccio indissolubile e pregò gli dei di non essere separata da lui. Gli dei accolsero la sua preghiera e fusero i loro due corpi in una nuova creatura.

Ebbene, sulla parete est del triclinio (8), Ermafrodito, circondato da una corte di dame che lo imbellettano e vestono preziosamente, è posto di fronte a una fanciulla che, seguendo il fratello Eros, fugge dallo sposo, rinnegato dal padre ma sostenuto dalla madre di lei, e si trova accanto all'altro suo consanguineo, a Enea, l'eroe della *pietas romana* ora ferito ma saldo nella sua vigoria e bramoso di vittoria.

In pratica, oltre che a instaurare un eventuale rapporto di immedesimazione in Lavinia da parte di una donna che si deve piegare ai voleri dei genitori, che aspirano a convenienti nozze per la loro figlia, oppure nel medico troiano o nella madre divina che si affannano a prestare soccorso all'eroe, nel clima del piacere conviviale da un lato si sarebbe potuto instaurare un dialogo tra i quadri della galleria senza eccessivo impegno o un'approfondita conoscenza letteraria.

Di fatto, si sarebbe potuto porre in collegamento la componente più sacra dell'immagine di Ermafrodito, cioè come protettore dello sviluppo sessuale, e Lavinia che si appresta al matrimonio convenuto dagli dei secondo i disegni di Venere, ma dall'altro anche uno più caustico tra il ragazzo effeminato dai costumi molli e dissoluti e l'eroe romano per eccellenza, campione di devozione

---

<sup>2735</sup> AIOOTIAN 1995, pp. 102 s.

<sup>2736</sup> LIV. 27, 11, 1-6.

<sup>2737</sup> OV. *Met.* 4, 274 ss.

verso le divinità patrie e la famiglia ma, come allude il quadro, anche di saldezza e coraggio militare.

ENEA NEL LAZIO: IL PRODIGIO DELLA SCROFA DI LAVINIUM, LE NOZZE CON LAVINIA  
E L'ACCORDO CON LATINO

AMBITO FUNERARIO

*Pittura*

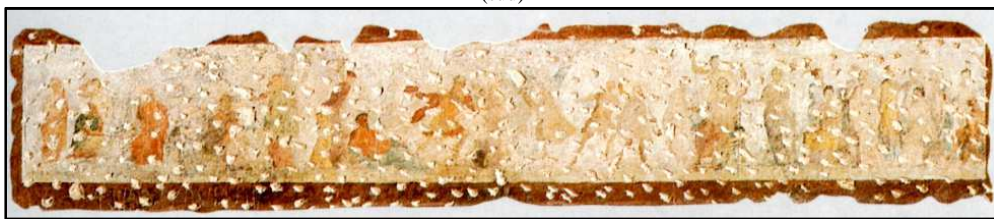
**Il fregio pittorico con i *primordia urbis Romae* dal colombario degli *Statilii Tauri***



(ovest)



(sud)



(est)



(nord)

(CAPPELLI 2000 e, pp. 216-217)

Roma, Museo Nazionale Romano in Palazzo Massimo alle Terme; inv. 1286-1288.

Da Roma, all'interno dal colombario dei *Statilii Tauri* sul Colle Esquilino, vicino alla moderna Via di Porta Maggiore.

Stato frammentario e lacunoso. I pannelli mostrano una cornice di colore bruno lungo i loro lati. Tutti i riquadri presentano diversi danni lungo i bordi. Il riquadro ovest è privo della metà destra e mostra un ampio taglio a sinistra lungo il bordo superiore; quelli sud ed est sono integri nella loro lunghezza ma il primo presenta soprattutto un'ampia mutilazione al centro del campo, mentre l'altro ha numerosi segni di picchettatura su tutta la superficie; il riquadro nord è mutilo della parte sinistra e mostra anch'esso segni di picchettatura nella parte destra, dove vi è anche un'ampia lacuna del campo figurato.

H. del fregio: 0,38 m. Lungh., secondo CAPPELLI 2000 e, p. 217: pannello ovest, 1,10 m; pannello sud, 1,50 m; pannello est, 0,65 m; pannello nord, 0,50 m.; secondo DARDENAY 2012 b, p. 209: pannello ovest, 0,90 m; pannello sud, 2,95 m; pannello est, 1,95 m; pannello nord, 1,60 m.

Nel lato ovest. A sinistra un guerriero di profilo destro, con elmo, corazza e scudo oblungo si protrae in avanti verso un avversario simile nell'abbigliamento ma steso a terra. Poco più avanti un altro guerriero, nudo e di spalle, fugge a un compagno di questi due personaggi. Più a destra è rappresentata la personificazione di una città, verosimilmente Lavinio, costruita alle spalle della figura. Questa, stante e di profilo destro, porta una lunga veste verde e rossa. Dietro di lei alcuni uomini con corte tuniche policrome sono intenti a disporre le pietre in opera per la cinta muraria.

Nel lato sud. A sinistra è raffigurato un gruppo di giovani donne presso cui si accosta un eroe. Tra loro si distinguono una fanciulla seduta di spalle con una veste candida, e una donna dall'aspetto più maturo che, stante di profilo, indossa una lunga veste policroma e una corona sul capo.

A destra, una non meglio precisata figura femminile, seduta, di profilo e con indosso una lunga veste policroma e copricapo turrato, assiste alla costruzione di un'altra cinta muraria, forse Alba Longa, da parte di un gruppo di uomini in abbigliamento da lavoro. Al centro una figura maschile di spalle, con corta veste cinta, scudo oblungo sulle spalle e una lancia nella sinistra, è stante e stringe la mano destra a un'altra figura maschile che, con veste cinta, scudo e lancia, avanza ad ampi passi verso la sua direzione da sinistra.

Di seguito la personificazione del fiume Numico, barbato, con una corona di alghe, un mantello che gli copre le gambe e una canna palustre nella mano destra, è seduta di tre quarti su un rilievo roccioso. Assiste alla battaglia dei Troiani e Latini contro i Rutuli. I primi hanno elmo, corazza, lancia e scudo circolare, i secondi sono coperti da una corta tunica, o perizoma, e brandiscono uno scudo rettangolare. Infine nell'estremità destra del pannello è raffigurata la scomparsa-apoteosi di Enea nel fiume. L'eroe troiano indossa la corazza loricata ed è cinto di corona da una Vittoria alata, recante nella mano sinistra anche un ramo di palma.

Nel lato est. A sinistra si osserva un gruppo di tre figure vestite di vesti policrome. Una di queste, forse Rea Silvia, è seduta in primo piano su un basso sgabello con il capo in posizione frontale e il corpo rivolto verso destra. Di seguito forse Amulio, seduto su un trono e vestito di una veste rossa, prende la decisione sulla vita della giovane. Assistono alla scena i due genitori di Silvia in atteggiamento luttuoso. La madre, che porta anche con un mantello verde, sta accanto al sovrano su una bassa sporgenza del terreno, mentre, alla sua sinistra, il padre con una veste policroma è stante presso un pilastro.

Al centro il dio Tevere e la Fortuna (o una ninfa con cornucopia) assistono alle nozze divine di Rea Silvia con Marte al centro. Il dio scende dal cielo in terra per congiungersi con la giovane, che

ha il capo svelato da una Vittoria alata (o dalla personificazione del Destino). Davanti all'epifania della divinità due pastori fuggono verso destra, dove riappare Rea Silvia, seduta di tre quarti e indossa una lunga e bianca veste, mentre è circondata da un gruppo di giovani stanti o sedute.

Tra di loro spicca una matrona identificabile nella sposa di Amulio. Questa poggia la mano destra sulla spalla della giovane nel tentativo di convincerla a sottostare alla decisione del re. Più avanti è stante forse Numitore, il padre di Rea Silvia, che si volge con il braccio destro disteso al fratello Amulio, assiso in trono con uno scettro o una lancia nella destra, per convincerlo a revocare il suo verdetto. Inoltre, s'intravedono forse una figura maschile armata e una femminile alle spalle e alla destra del re.

Nel lato nord. A sinistra sono due pastori di tre quarti e con lo sguardo rivolto alla loro destra. Identificati in Faustolo e Faustino, indossano un copricapo e vesti di pelli mentre portano al pascolo un gregge di pecore. Alla loro destra una figura femminile, forse Acca Larenzia, vestita di una veste che le lascia scoperto il tronco, è assisa di tre quarti in secondo piano. Alza il braccio destro e guarda nella loro direzione. A destra è posto un pilastro che separa la scena dal centro del riquadro. Qui la personificazione del Tevere è distesa di spalle presso un canneto. Protende il braccio destro con la mano aperta e osserva uomini vestiti di abiti policromi che abbandonano alle sue acque un tronco d'albero scavato. All'interno del tronco sono adagiati i due gemelli figli di Marte. A destra, forse una figura maschile, con una veste che gli avvolge le gambe e le si gonfia alle spalle, è assisa e volge lo sguardo alla sua sinistra.

Sotto un'importante lacuna s'intravedono le gambe di un'altra figura con una lancia nella sinistra e nell'estrema destra un'altra ancora, forse femminile e identificata in Rea Silvia. Con la sua raffigurazione presso la riva del fiume si alludeva forse al suo salvataggio da parte del dio fluviale.

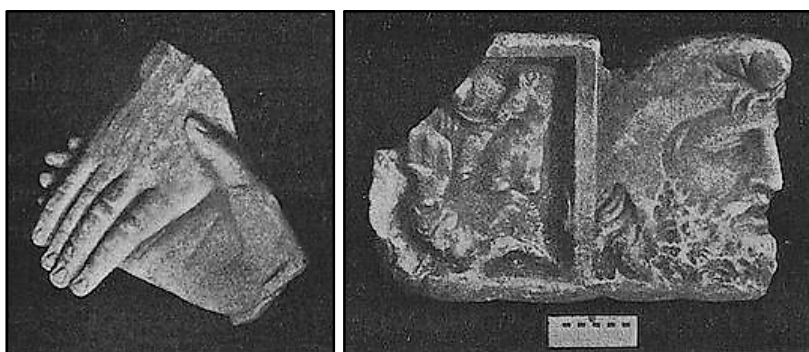
Età augustea.

DARDENAY 2012 b, pp. 133-134 e 209, n° C2, fig. 1; DARDENAY 2010, pp. 156-162, figg. 69-72; DARDENAY 2007, pp. 18-19; MOORMANN 2001, pp. 101-102; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 81-83, n° k 35; CAPPELLI 2000 e, pp. 216-217; CAPPELLI 1998, pp. 51-58; SMALL 1997, pp. 111-112; BONANOME 1996, pp. 161-168, tavv. I-V, figg.1-9; SMALL 1994, p. 641, n° 15; CAPPELLI 1993, pp. 58-60 e 64, figg. 2-3; PARIBENI 1984, p. 862, n° 25; AICHHOLZER 1983, n° 118; GURY 1982 a, p. 227, n° 4; GURY 1982 b, p. 229, n° 3; CANCIANI 1981 a, p. 391, n° 173; DULIÈRE 1979 I, pp. 92-96; ANDREAE 1969 b, pp. 461-465, n° 2489; E. NASH, s.v. *Sepulchrum Statiliorum et aliorum*, in *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom*, Tübingen 1962, II, pp. 359-365; BORDA 1958, pp. 172-175; REINACH 1922, p. 176, figg. 6-9; p. 177, figg. 1-7; ROBERT 1878, pp. 234-267; BRIZIO 1876, pp. 9-24.

**Il fregio del «sarcofago Borghese»**



(GRASSINGER 1999, tav. 71, fig. 1)



(ROBERT 1919 b, p. 567, figg. 21<sup>2</sup> a, c)

Roma, Palazzo Borghese.

Da una *villa* nella tenuta di Scipione Borghese a Torre Nova, sulla via Labicana.

Marmo pario.

H. 0,59 m; largh. 2,42 m.

Si conserva solo la parte inferiore delle figure del rilievo del lato frontale del sarcofago.

A sinistra una figura femminile, forse la *Virtus*, è seduta di profilo destro su un rialzo di roccia cui è appoggiato uno scudo con una scena di battaglia. La personificazione è priva della parte superiore del corpo ma conserva ancora parte della veste, che le lascia scoperte le gambe, del mantello e di stivali, con orli rimboccati e decorati. Davanti a lei era probabilmente una figura maschile, della quale si conservano solo le estremità inferiori. Questa, di profilo destro e stante sulla gamba sinistra con la destra piegata leggermente indietro, calza stivali simili a quelli della prima figura.

Al centro, davanti a un altare sul quale arde il fuoco ed è disposta della frutta, una scrofa con sei cuccioli tra le sue zampe è tenuta ferma da un *victimarius*, del quale rimangono il braccio e la gamba di sinistra. L'animale, di profilo destro, abbassa il muso verso il terreno. Dietro il vittimario è seduta un'altra personificazione, verosimilmente di Roma, anch'essa priva della parte superiore del corpo. Vestita di una lunga veste che le copriva le gambe e con stivali rimboccati e ornati ai

piedi, rivolge le spalle alla scena precedente guardando davanti a sé mentre siede su un rilievo roccioso. Su quest'ultimo è poggiato uno scudo con la raffigurazione dell'allattamento di Romolo e Remo da parte di una lupa.

Davanti a lei, in secondo piano, è Ascanio. Mutilo solo della spalla sinistra, è ritratto di piccole dimensioni mentre è stante e di profilo destro con il corpo di tre quarti. Indossa un berretto frigio, una lunga veste e forse un mantello allacciato sulla spalla destra. Sembra seguire la processione che si dipana verso il centro del fregio dove si trova Enea. Privo anche lui della parte superiore del corpo, l'eroe troiano è di profilo destro e sembra avanzare verso destra. Indossa stivali simili a quelli dei precedenti personaggi.

Davanti a lui era una figura femminile, verosimilmente Lavinia. Ritratta di profilo sinistro e con indosso una tunica lunga fino ai piedi, la giovane va incontro al suo sposo.

Infine, in basso, tra i due eroi, si conserva una figura maschile nuda e di ridotte dimensioni identificata in Imeneo. Benché mutilo delle braccia, sembra che portasse nella mano destra una fiaccola, della quale resta un frammento vicino a Enea.

Età adrianea.

DARDENAY 2012 b, pp. 66 e 240, n° LT9, fig. 8; DARDENAY 2010, pp. 185-187; GRASSINGER 1999, pp. 98-99, tav. 71, fig. 1; PARIBENI 1984, p. 861, n° 17; AICHHOLZER 1983, n° 94; GURY 1982 a, p. 227, n° 7; GURY 1982 b, p. 229, n° 2; CANCIANI 1981 a, pp. 391-392, nn° 167 e 180; DULIÈRE 1979 II, p. 48, n° 124, fig. 100; FITTSCHEN 1969, p. 332, tav. 106, fig. 2; BERMOND MONTANARI 1958, p. 704; ROBERT 1919 b, pp. 564-567, fig. 21; RIZZO 1906, pp. 290-291, tav. XIII; RIZZO 1905, pp. 408-410 e 423-424.



## Il fregio del «sarcofago Camuccini»



(GRASSINGER 1999, tav. 70, figg. 3 e 5)

Cantalupo, in Sabina. Conservato a Palazzo Camuccini.

Luogo di provenienza sconosciuto.

H. 0,72 m; lung. 0,65 m.

Marmo.

Si conserva soltanto un frammento della fronte sinistra del sarcofago originario. È stato riprodotto in un rilievo di epoca rinascimentale conservato agli Uffizi di Firenze.

A sinistra, in primo piano, è ritratta una figura femminile di grandi dimensioni seduta di tre quarti su un rialzo roccioso, al quale è appoggiato uno scudo oblungo con *gorgoneion*. Priva della testa e del braccio destro, è identificata nella *Virtus* in abito amazzonico e con corti calzari. Assisa, allunga la gamba destra e stende in avanti il braccio sinistro.

A destra è preceduta da Ascanio, ritratto di ridotte dimensioni e con indosso il berretto frigio sul capo. Questi è stante di profilo sinistro e con il corpo di tre quarti. Oltre che il copricapo, indossa un mantello, una lunga veste e calzari. Volge il suo sguardo verso il centro della scena dove lo precede il padre Enea.



Questi, privo della testa, del braccio destro e della gamba sinistra, avanza di profilo destro verso il centro. Veste la corazza con una fila di *pteryges*, il *paludamentum*, allacciato sulla spalla destra e corti calzari.

Secondo il rilievo rinascimentale l'eroe troiano si appresterebbe a sacrificare una scrofa. Sullo sfondo un gruppo di tre figure maschili, prive della testa, probabilmente osservava la scena. Sono di grandi dimensioni e stanti con il corpo di tre quarti e indossano il mantello sopra una corta veste forse cinta. Di questi l'ultimo personaggio a destra conserva il braccio destro piegato.

Inoltre, nella seconda metà della riproduzione rinascimentale si osserva un piccolo altare su cui arde il fuoco. Vicino a esso la scrofa, di profilo destro, è tenuta con entrambe le mani da un vittimario chinato. Questi è raffigurato di spalle con il volto di profilo sinistro, è barbato e il capo cinto da una corona. Indossa una corta veste stretta in vita e calzari.

In secondo piano una figura maschile di grandi dimensioni, di profilo sinistro e con il corpo di tre quarti, è stante davanti a Enea. Ha il capo coronato e indossa un mantello sopra una tunica cinta. Prende con la mano sinistra una piccola cista rettangolare da una figura maschile che lo segue. Questi, stante, di grandi dimensioni e di profilo sinistro, ha il capo cinto da una corona e indossa un mantello su una veste stretta in vita.

A destra, sullo sfondo, sono presenti altre due figure maschili di grandi dimensioni, di profilo sinistro, stanti, con il capo coronato e indossanti mantello e veste cinta. L'ultima di queste è barbata. Davanti a loro è seduta un'altra figura femminile di grandi dimensioni. Ha il corpo di tre quarti e la testa rivolta a sinistra, verso il centro della scena. Indossa un copricapo e abito amazzonico.

Età antonina.

DARDENAY 2012 b, pp. 67 e 240, n° LT10, fig. 10; DARDENAY 2010, pp. 185-186; GRASSINGER 1999, pp. 98-99, tav. 70, figg. 3 e 5; PARIBENI 1984, p. 862, n° 18; AICHHOLZER 1983, n° 93; CANCIANI 1981 a, p. 391, n° 166; GALINSKY 1969, pp. 25-26, figg. 20 e 21; GIGLIOLI 1939, pp. 109-110 e 117; ROBERT 1919 b, p. 564, n° 22 a; SIEVEKING 1917, pp. 168-171; REINACH 1912 II, p. 41, fig. 1; RIZZO 1906, p. 398; ARNDT, AMELUNG 1894, p. 11, n° 236; DÜTSCHKE 1878, pp. 231-233, n° 526.

## ANALISI

### *Storia degli studi*

A differenza dell'altra grande iconografia di carattere nazionale, cioè la fuga di Enea, Anchise e Ascanio con i *sacra* da Troia, le immagini riguardanti il mito di Lavinio sono meno numerose e attestate per lo più in ambito ufficiale. Infatti, si conoscono soprattutto conii del II sec. d.C. che mostrano l'arrivo dell'eroe troiano a Lavinio e l'immediata scoperta della scrofa allattante i suoi lattonzoli, altre monete di età repubblicana allusive al patto di Enea e Latino o monumenti di svariato tipo (rilievi, di grandi o piccole dimensioni, appartenenti a lastre, altari, ancora monete e vasi) con il sacrificio dell'animale profetico e ulteriori scene ascrivibili a questa parte della leggenda troiana nel Lazio.

Come si comprende facilmente gli studi sul mito e le immagini romane sono numerosi. Tuttavia, sembrano mancare studi specifici che abbiano trattato in modo sistematico la tematica delle raffigurazioni della leggenda di Enea a Lavinio. Questa mancanza può essere dipesa forse dal numero ridotto di documenti figurati nell'ambito pubblico e privato e dal ripetersi del soggetto rappresentato, solitamente il sacrificio della scrofa.

In ogni modo, punto di partenza per l'individuazione, la conoscenza e l'interpretazione delle raffigurazioni antiche relative alla nostra iconografia sono le voci<sup>2738</sup> concernenti Enea redatte in alcuni dei principali repertori enciclopedici. Innanzitutto, per l'inquadramento mitologico si sono consultati i lavori di R. Wörner per il *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*<sup>2739</sup>, di O. Roszbach per la *Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*<sup>2740</sup> e di N. M. Horsfall per l'*Enciclopedia virgiliana*<sup>2741</sup>.

In secondo luogo per la documentazione figurata è stata fondamentale la raccolta delle immagini stilata da F. Canciani nel *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae*<sup>2742</sup> e nell'*Enciclopedia virgiliana*<sup>2743</sup>.

Inoltre, nelle enciclopedie appena citate sono state esaminate chiaramente anche le voci degli altri protagonisti della leggenda, in primo luogo Latino<sup>2744</sup>, il re degli Aborigeni, e Lavinia<sup>2745</sup>, la figlia del re destinata a diventare la sposa dell'eroe troiano.

---

<sup>2738</sup> Si veda anche CASTAGNOLI 1959, pp. 339 ss.; HECKEL 1996, cc. 334 ss.

<sup>2739</sup> WÖRNER 1884-1886 a, cc. 158 ss.

<sup>2740</sup> ROSSBACH 1894, cc. 37 ss.

<sup>2741</sup> HORSFALL 1985, pp. 221 ss.

<sup>2742</sup> Nel supplemento del 2009 E. Simon ha aggiornato la conoscenza e la bibliografia sulle iconografie di Enea. SIMON 2009 a, pp. 34 ss.

<sup>2743</sup> CANCIANI 1981 a, pp. 381 ss.; CANCIANI 1985, pp. 231 ss.

Nel lavoro preparatorio è stato utile per il suo carattere sintetico, globale e anche critico il testo *Questioni di iconografia* di R. Cappelli<sup>2746</sup>, pubblicato in occasione della mostra *Roma. Romolo, Remo e la fondazione della città* (Milano 2000). Inoltre, la studiosa ha redatto ulteriori testi su singoli monumenti che sono stati presi in esame per la trattazione generale dei monumenti pubblici.

Per la comprensione della portata politica dell'iconografia nell'ambito romano da Augusto in poi è basilare innanzitutto la celebre monografia di P. Zanker *Augusto e il potere delle immagini* (trad. it. *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987) che tratta in modo sistematico l'arte del Principato e la sua ricezione nell'ambito pubblico e privato.

La scena di sacrificio della scrofa di Lavinio sulla facciata principale dell'*Ara pacis* nel Campo Marzio a Roma è associata all'allattamento di Romolo e Remo da parte di una lupa così da costituire, secondo Zanker, un richiamo alla «*Divina Provvidenza che aveva vegliato fin dall'inizio della storia romana*»<sup>2747</sup>. Il progenitore troiano, ritratto come un sovrano dell'età arcaica e modello di devozione religiosa per i moderni, compie il rito in onore dei Penati piantando così le radici della nuova patria e alludendo allo stesso tempo al *princeps*, presente anche lui in qualità di sacrificante sul monumento, promotore del rinnovamento dei culti originari di Roma<sup>2748</sup>.

In più, importanti sono stati anche i due recenti lavori di A. Dardenay *Les mythes fondateurs de Rome* (Paris 2010) e *Images des Fondateurs. D'Énée à Romulus* (Bordeaux 2012).

Si tratta di due monografie riguardanti le iconografie dei mitici albori della grandezza di Roma diffuse soprattutto nell'età imperiale, dalla fuga di Enea da Troia alla *Lupa romana* e ai successivi episodi della leggenda di Romolo e Remo. Attraverso analisi sincroniche e diacroniche Dardenay indaga la trasmissione delle immagini dalla sfera pubblica al mondo privato cercando di svelarne la portata storica e i messaggi veicolati dalle committenze.

Per la trattazione generale di specifici monumenti pubblici la seconda monografia di Dardenay è stata particolarmente preziosa. Infatti, oltre a essere corredata da un vasto catalogo di tutti i documenti figurati, esamina in modo essenziale i problemi delle singole raffigurazioni offrendo spesso la bibliografia completa e più recente.

Prima della sintetica ma doverosa panoramica delle immagini dell'ambito ufficiale, si deve premettere che da parte nostra non è stata consultata però l'intera produzione scientifica su questi

---

<sup>2744</sup> E. AUGST, s.v. *Latinus*, in *ML* II, 2, 1894-1897, cc. 1904-1915; W. SCHUR, s.v. *Latinus*, in *RE* XXII, 1925, cc. 928-937; V. J. ROSIVACH, s.v. *Latino*, in *EV* III, 1987, pp. 131-134; GURY 1992 a, pp. 226 ss.

<sup>2745</sup> H. W. STOLL s.v. *Lavinia*, in *ML* II, 2, 1894-1897, c. 1918; W. SCHUR, s.v. *Lavinia*, in *RE* XXII, 1925, cc. 1000-1007; LACEY 1987, pp. 147 ss.; GURY 1992 b, pp. 229 s.

<sup>2746</sup> CAPPELLI 2000 a, pp. 153 ss.

<sup>2747</sup> ZANKER 1989, p. 208.

<sup>2748</sup> *IBIDEM*, pp. 208 s.

ultimi. Infatti, si è preferito focalizzare l'attenzione soltanto su alcuni degli studi che a nostro giudizio sono stati più rilevanti per la conoscenza delle raffigurazioni e del loro valore storico-artistico.

*Enea nel Lazio nella letteratura antica*<sup>2749</sup>

Le testimonianze letterarie a riguardo dell'arrivo di Enea nel Lazio e gli avvenimenti successivi che preannunciano la fondazione di Lavinio sono ascrivibili essenzialmente alla tradizione romana della fine del I sec. a.C. Tuttavia non mancano notizie risalenti a storici greci vissuti talvolta nei secoli passati.

In questa trattazione hanno un ruolo centrale l'*Eneide* di Virgilio e le *Antichità romane* di Dionigi di Alicarnasso. Quest'ultimo riporta anche notizie di altri autori precedenti o versioni anonime della leggenda.

Innanzitutto, la fondazione della città è preannunciata da Virgilio nel libro I del suo poema dal dialogo tra Giove e Venere sul destino di Enea<sup>2750</sup> e poi dalla visione di Ettore in sogno all'eroe, che riceve il compito di difendere i Penati nella notte in cui Troia è invasa dai Greci<sup>2751</sup>.

Lavinio sarà la sede dei Troiani sbarcati nel Lazio per trenta generazioni finché Ascanio-Iulo fonderà a sua volta Alba Longa, *geminam partu dabit Ilia prolem*<sup>2752</sup>.

Dionigi di Alicarnasso riferisce che l'arrivo nel Lazio, meta destinata ai Troiani per la fondazione della città, era stato preannunciato da tre prodigi.

Innanzitutto, ruscelli di acqua dolce sgorgarono spontaneamente dalla terra dello sbarco a Laurento cui segue, subito dopo un sacrificio in onore del dio delle sorgenti. Dopo si verifica la «manducazione delle mense», cioè il pasto delle foglie di sedano, oppure focacce dolci di frumento, che facevano da vassoio al cibo dei Troiani. Entrambi erano stati interpretati come segni dell'approdo nella terra paterna. A questo punto qualcuno dei figli di Enea, o dei compagni di tenda,

---

<sup>2749</sup> Fondamentali anche a riguardo del problema delle testimonianze archeologiche nel Lazio e dell'importanza ideologica del mito di Enea come fondatore di Lavinio per Roma: WÖRNER 1884-1886 a, cc. 154 ss.; WÖRNER 1884-1886 b, cc. 638 s.; WÖRNER 1884-1886 c, cc. 612 ss.; ROSSBACH 1894, cc 1010 ss.; ALFÖLDY 1963, pp. 236 ss.; E. AUST, s.v. *Latinus*, in *ML* II.2, cc. 1904-1913; STOLL 1894-1897, c. 1918; GALINKY 1969, pp. 141 ss.; D'ANNA 1980, pp. 232 ss.; CANCIANI 1981 a, p. 381; PARIBENI 1981, pp. 761 s.; Torelli 1984; HORSFALL 1985, pp. 221 ss.; GURY 1992 a, pp. 226 ss.; GURY 1992 b, p. 229; VANOTTI 1995, pp. 11 ss.; BRACCESI 2000, pp. 58 ss.; CARANDINI 2003, pp. 539 ss.

<sup>2750</sup> VERG., *Aen.* 1, 257 ss.

<sup>2751</sup> VERG., *Aen.* 2, 293 ss; 11, 130 ss.; 12, 193 ss.

<sup>2752</sup> VERG., *Aen.* 2, 272 ss.

osservò che stavano mangiando anche le mense facendo scoppiare un applauso di approvazione per l'avverarsi degli oracoli<sup>2753</sup>.

L'ultimo segno divino è il miracoloso parto della scrofa vicino alle rive del Tevere preannuncio di *Lavinium*. Fuggita dai sacerdoti che stavano per sacrificarla, l'animale gravido corse via verso l'interno senza che qualcuno potesse fermarla, ma Enea, comprendendo che si trattava della guida a quattro zampe indicata dall'oracolo, la seguì con pochi uomini<sup>2754</sup>. A ventiquattro stadi dal mare la scrofa era salita su una collina e lì aveva dato alla luce trenta lattonzoli. Enea perplesso per la posizione sfavorevole per la vita di una città si trovava in grave difficoltà. Ma mentre meditava una voce dal bosco gli ordinava di restare lì e di costruire rapidamente la sua capitale, a non rinunciare alla felicità futura<sup>2755</sup>.

Allora, Dionigi chiarisce che durante un sacrificio Enea aveva riconosciuto nella bianca scrofa gravida, sfuggita ai sacerdoti, l'animale preannunciato da un responso oracolare<sup>2756</sup> che avrebbe indicato a lui il sito della fondazione<sup>2757</sup>. Dopo sacrifici in onore degli dei patri l'eroe, esortato da una voce divina o da uno dei Penati nella notte, aveva ordinato ai compagni di acquartierarsi e di sistemare i *sacra* nel luogo più adatto prima di erigere la città sulla collina. Là, a ventiquattro stadi dal mare, il giorno precedente la scrofa aveva dato alla luce trenta porcellini<sup>2758</sup>.

Il racconto di Virgilio è privo del primo dei tre miracoli e li separa da notizie sul re e sulle genti residenti nel Lazio. Infatti, mangiate per caso anche le mense di cereali, il giovane Iulo aveva evidenziato con un'alta esclamazione quanto stava capitando. Compreso il significato di quell'avvenimento apparentemente banale, Enea levò stupefatto per l'autenticità del nume un saluto alla sua terra per destino, ai fidi Penati troiani e alla nuova patria<sup>2759</sup>.

Dopo l'esplorazione della regione da parte di un'ambasceria guidata da Ilioneo, che riportava la benevola accoglienza da parte di Latino<sup>2760</sup>, re degli Aborigeni, per i nuovi arrivati e l'offerta di sua

---

<sup>2753</sup> D.H. 1, 55, 1 ss.

<sup>2754</sup> Allo stesso modo della lupa che allatta i due gemelli fatali a Roma. Secondo D. Briquel la scrofa bianca con l'eccezionale parto di trenta maialini doveva essere in origine l'animale totemico dei trenta popoli latini e della loro capitale, Alba. Nelle versioni della leggenda offerte da Virgilio e Dionigi d'Alicarnasso la sua presenza è sempre in relazione a riti in onore di divinità che devono proteggere la fondazione di Lavinio. D. BRIQUEL 1976, *L'oiseau ominal, la louve de Mars, la truie féconde*, in *MEFRA* 88, 1, 1976, pp. 31-50.

<sup>2755</sup> D.H. 1, 56, 1 ss.

<sup>2756</sup> D.H. 1, 55, 4.

<sup>2757</sup> D.H. 1, 56, 1.

<sup>2758</sup> D.H. 1, 56, 3-4.

<sup>2759</sup> VERG., *Aen.* 7, 112 ss.

<sup>2760</sup> VERG., *Aen.* 7, 148 ss.

figlia, Lavinia<sup>2761</sup>, in sposa a Enea, riconosciuto in lui lo sposo secondo il responso di Fauno<sup>2762</sup>, Virgilio espone il parto della scrofa.

Mentre si profilava all'orizzonte la guerra contro Turno, il principe dei Rutuli che non voleva lasciare Lavinia a nozze con lo straniero, Enea, turbato, si era assopito sulla riva del Tevere dov'era l'accampamento<sup>2763</sup>. Nel sonno il dio fluviale gli era apparso per preannunciargli, come prova della veridicità dell'epifania, il *mostrum* della scrofa bianca. L'animale gli avrebbe rivelato il luogo per la fondazione della nuova patria con il parto di trenta lattonzoli sotto gli elci del litorale<sup>2764</sup>.

Al risveglio l'eroe compiva sacrifici in onore delle divinità fluviali e comandava poi di armare due navi. A un tratto però si manifestava il prodigio: la scrofa bianca giaceva nella boscaglia della riva con i suoi trenta piccoli. Allora, il *pius* Enea offriva e immolava la scrofa con la sua prole sull'altare in onore di Giunone<sup>2765</sup>.

Come accennato in precedenza, Virgilio riferisce nel VII libro del suo poema che il re degli Aborigeni Latino aveva accolto con benevolenza i forestieri approdati nel Lazio offrendo un'alleanza politica e la sua unica figlia, Lavinia, in sposa al loro capo<sup>2766</sup>. Infatti, aveva riconosciuto in Enea l'eroe che l'augure gli aveva preannunciato interpretando lo sciame d'api posatosi, improvvisamente, sul lauro sacro a Febo al centro della sua dimora. Poi il vaticinio era stato confermato dal responso del padre Fauno<sup>2767</sup> per innalzare alle stelle la loro progenie, dopo il terribile fenomeno del fuoco, simbolo di guerra, tra i capelli della giovane mentre il re incendiava gli altari con le fiaccole<sup>2768</sup>.

Tuttavia, il primo incontro tra Enea e Latino è raccontato soltanto alla fine dell'*Eneide*, cioè in occasione dei riti sacrificali precedenti il duello con Turno per la mano di Lavinia. I due sovrani si presentano maestosi: Latino ha le tempie cinte da una corona a dodici raggi lucenti, insegna dell'antenato Sole, e arriva sul campo dello scontro su un cocchio trainato da quattro cavalli. Enea

---

<sup>2761</sup> Citata nel poema per la prima volta nella profezia di Anchise (VERG., *Aen.* 6, 764) Lavinia è l'unica figlia del re Latino ed era stata promessa in sposa a Turno, principe dei Rutuli. VERG., *Aen.* 7, 50-58; LIV., 1, 5-9; 2, 2, 1.

<sup>2762</sup> VERG., *Aen.* 7, 81 ss.

<sup>2763</sup> VERG., *Aen.* 8, 1 ss.

<sup>2764</sup> VERG., *Aen.* 8, 31 ss.

<sup>2765</sup> VERG., *Aen.* 8, 66 ss. e 81 ss.

<sup>2766</sup> VERG., *Aen.* 7, 277 ss.

<sup>2767</sup> La parentela tra Fauno e Latino è conosciuta anche da Ovidio (*Met.* 14, 449), dallo Pseudo Aurelio Vittore (*Origo* 9, 1) e da Sant'Agostino (*Civ.* 18, 16, 7-8). Per le altre versioni, figlio di Ercole, Ulisse, Telemaco o Telefo. GURY 1992 a, p. 226.

<sup>2768</sup> VERG., *Aen.* 7, 59 ss.

porta le armi, lo scudo sidereo e la celeste panoplia luminosa. Poi, accanto a lui appare anche Ascanio<sup>2769</sup>.

Chiamati gli dei come testimoni, l'eroe troiano prometteva in caso di vittoria leggi uguali per il suo popolo e gli Italicci e auspicava un patto di pace eterna. Inoltre, avrebbe offerto sacrifici agli dei e il suocero avrebbe avuto l'autorità solenne. Per sé chiedeva soltanto la costruzione delle alte mura della città, che avrebbe chiamato con il nome della sua sposa. Da parte sua Latino affermava solennemente che l'esito del duello tra i due eroi non avrebbe intaccato mai il patto di pace per gli Italicci<sup>2770</sup>.

Per Dionigi di Alicarnasso l'incontro tra Enea e Latino avviene subito dopo il miracolo della scrofa. Appunto, mentre gli Aborigeni erano in guerra contro i Rutuli, Latino aveva deciso di sospendere il conflitto alla notizia che forestieri devastavano la costa del suo regno. Così, seppure pronto a un nuovo scontro, il re dovette desistere impressionato dal loro equipaggiamento bellico di foggia greca, dalla compattezza e dall'ordine delle file dell'esercito troiano, che appariva capace di affrontare il peggio senza timore<sup>2771</sup>.

Allora, in una notte di pausa, Latino ebbe la visione di una divinità epicorica che l'esortava ad accogliere i Greci e farli vivere in quelle terre perché ne avrebbe tratto vantaggio. Lo stesso accadde anche a Enea cui apparvero gli dei Penati. Le divinità patrie gli ordinavano di persuadere Latino a offrire loro una dimora e ad averli come alleati<sup>2772</sup>.

Fattosi giorno i due capi s'incontravano ed Enea rivelava la loro origine e la guida dei numi nella loro condotta e nella navigazione che li ha portati fino a quella terra. Supplice si scusava per i danni recati ed era pronto a offrire buone ricompense spiegando che erano stati spinti soltanto dalla necessità. Infine, pregava Latino di non prendere decisioni ostili verso di loro, altrimenti invocando gli dei di quei luoghi sarebbero stati costretti a difendersi. Udito il discorso sincero dell'eroe troiano, Latino ne era convinto e garantiva il suo aiuto e la sua terra agli esuli se fossero stati pacifici. Stipulati i trattati suggellati da giuramenti solenni dei due popoli, i Troiani ricevettero quaranta stadi di terra in tutte le direzioni rispetto alla collina su cui la scrofa aveva partorito i lattonzoli a patto che prestassero aiuto agli Aborigeni in guerra<sup>2773</sup>.

Così, da alleati Troiani e Aborigeni combatterono contro i Rutuli e poi si dedicarono assieme all'ultimazione della città che Enea chiamò Lavinio in onore della figlia del re con cui si sarebbe

---

<sup>2769</sup> VERG., *Aen.* 12, 161 ss.

<sup>2770</sup> VERG., *Aen.* 12, 175 ss.

<sup>2771</sup> D.H. 1, 57, 2-3.

<sup>2772</sup> D.H. 1, 57, 4.

<sup>2773</sup> D.H. 1, 58, 1 ss.

congiunto facendo da esempio ad altri delle due genti. Così si mischiarono i costumi e le leggi sacre dei due popoli, si strinsero parentele e si sostennero guerre chiamandosi tutti Latini<sup>2774</sup>.

Tuttavia, Dionigi di Alicarnasso riporta anche altre versioni a riguardo della denominazione della città fondata dall'eroe che non sono riconducibili a una fonte precisa.

Innanzitutto lo storico greco ricorda che presso i Romani Lavinio doveva il suo nome dalla figlia di Latino, sposata poi da Enea, oppure secondo alcuni mitografi greci dalla figlia di Anio, il re di Delo che aveva aiutato i Troiani in una tappa del loro viaggio verso Occidente. La giovane di nome Lavinia, affidata a loro perché si giovassero delle sue prerogative profetiche, era morta a causa di una malattia nel corso della costruzione della città ed era stata sepolta dov'era deceduta<sup>2775</sup>.

Simili toni si ritrovano nella versione di Livio esposta nel primo libro di *ab Urbe condita*. Dopo una lunga peregrinazione per il Mediterraneo i Troiani erano giunti a *Laurentum*, chiamato anche Troia, e, una volta sbarcati, fecero razzia dei campi laziali provocando la reazione di Latino e degli Aborigeni. Secondo alcuni, sconfitto, Latino fece la pace con gli stranieri e stipulò l'alleanza dando in sposa la sua figlia a Enea; secondo altri i due capi ebbero fin dall'inizio colloqui cordiali. L'eroe troiano aveva rivelato la sua identità e la sua storia ricevendo ospitalità e terre per la fondazione di una nuova città dal re italico. L'alleanza dei due popoli era culminata poi nelle nozze di Lavinia, figlia del re, con Enea che conferì il suo nome alla nuova patria<sup>2776</sup>.

Inoltre, secondo Strabone il primo incontro di Enea e Latino s'inserisce semplicemente nella guerra contro i Rutuli cui i Troiani partecipano per sua richiesta. Tuttavia, per lo storico di Amasea, non fu Enea a fondare Lavinio ma proprio Latino<sup>2777</sup>.

Altrimenti per Servio Enea fu accolto con ospitalità e ricevette in sposa la figlia da parte di Latino<sup>2778</sup> e per Solino i due sovrani suddivisero il potere<sup>2779</sup>.

Invece, Catone riferisce che i Troiani ebbero una porzione di terreno e che le nozze tra l'esule troiano e Lavinia ebbero luogo subito dopo lo sbarco in Italia<sup>2780</sup>.

Diversamente per Livio<sup>2781</sup> e Cassio Dione<sup>2782</sup>: dopo la sconfitta degli Aborigeni i due popoli si allearono e Latino diede sua figlia in sposa a Enea. Secondo Nevio<sup>2783</sup> la riconciliazione tra Latini e

---

<sup>2774</sup> D.H. 1, 59, 2-3 e 60, 1-2.

<sup>2775</sup> D.H. 1, 59, 3.

<sup>2776</sup> LIV. 1.

<sup>2777</sup> STR. 5, 3, 2, 11-17.

<sup>2778</sup> SERV., *Aen.* 1, 259.

<sup>2779</sup> SOL. 2, 14.

<sup>2780</sup> CATO, *Origo* framm. 8 e 11.

<sup>2781</sup> LIV. 1, 1, 6.

<sup>2782</sup> D.C. 1, 1.



Troiani era avvenuta senza scontri giacchè i primi compresero l'inferiorità del proprio equipaggiamento. Oppure ancora secondo Livio<sup>2784</sup> perché Latino, appresa l'identità del suo ospite, ne ammirava la condotta.

---

<sup>2783</sup> NAEV. fr. 11 STRZELECKY.

<sup>2784</sup> LIV. 1, 1, 7-9.

ENEAS NEL LAZIO: IL PRODIGIO DELLA LA SCROFA DI LAVINIUM, LE NOZZE CON LAVINIA E L'ACCORDO CON LATINO NELL'ARTE ROMANA DI AMBITO UFFICIALE

*ENEAS SACRIFICA LA SCROFA DI LAVINIO*

*L'Ara Pacis Augustae*<sup>2785</sup>

Secondo la prima interpretazione di J. Sieveking<sup>2786</sup>, formulata nel 1907 e diventata canonica dopo l'*editio princeps* del monumento di G. Moretti<sup>2787</sup>, il pannello superiore a destra dell'ingresso del recinto marmoreo dell'*Ara pacis* (fig. 419) mostra l'eroe troiano che si appresta a sacrificare la scrofa dai trenta porcellini a Lavinio. In alto si scorge il sacello degli dei Penati, che avevano condotto l'eroe fino a quel luogo sulle rive del Tevere, mentre alle spalle dell'eroe si conserva in parte una figura maschile di giovane aspetto identificabile in Acate<sup>2788</sup>, il fedele compagno di Enea, oppure Iulo-Ascanio, ormai non più bambino<sup>2789</sup>.

Tuttavia, rispetto a un'elencazione di studi che si pongono nel solco della tradizione degli studi moderni, ci sembra importante segnalare che nei primi anni del 2000 la scena è stata interpretata diversamente da P. Rehak. Infatti, lo studioso americano ha evidenziato alcune contraddizioni sul piano iconografico rispetto al mito lavinate in un articolo ripreso poi in un saggio sull'arte augustea<sup>2790</sup>.

---

<sup>2785</sup> CANSIANI 1981 a, p. 391, n° 165; PARIBENI 1984, p. 861, n° 13; DARDENAY 2012 b, p. 240, n° LT8.

Brevi sintesi sulla problematica del rilievo con scena di sacrificio dell'*Ara Pacis* in S. SETTIS, *Die Ara Pacis*, in W.-D. HEILMEYER (ed.), *Kaiser Augustus und die verlorene Republik* (Katalog der Ausstellung, Berlin 1988), Berlin 1988, pp. 400-425; R. CAPPELLI, *Rilievo dell'Ara Pacis con Enea che sacrifica ai Penati*, in CARANDINI, CAPPELLI 2000, p. 209; DARDENAY 2012 b, pp. 63 ss.

<sup>2786</sup> SIEVEKING 1907, pp. 186 ss.

<sup>2787</sup> MORETTI 1948, pp. 215 ss., tav. 15.

<sup>2788</sup> F. STUDNICSZA, *Zur Ara pacis*, Leipzig 1909, p. 923; MORETTI 1948, p. 153; F. COARELLI, *Guida archeologica di Roma*, Roma 1974, p. 271; E. SIMON, *Ara Pacis Augustae*, Tübingen 1967, pp. 23 s., tavv. 24-25.

<sup>2789</sup> E. LA ROCCA, *Ara Pacis Augustae. In occasione del restauro della fronte orientale*, Roma 1983, pp. 40 ss.; ZANKER 1989, p. 206; ROSSINI 2006, pp. 30 ss. Al contrario in G. M. KÖPPEL, *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit*, in *BJ* 187, 1987, pp. 110-111, n° 2, fig. 2 si preferisce l'identificazione di Anchise sulla base di Dionigi di Alicarnasso secondo cui l'anziano padre di Enea arrivò e morì nel Lazio.

<sup>2790</sup> Oltre a essere particolarmente sofisticata e affascinante, la sua interpretazione è fondata soprattutto sull'analisi iconografica con un forte ausilio delle fonti antiche. In ogni modo dovrebbe essere oggetto di una controanalisi precisa, che sembra mancare in studi successivi e che qui non si può svolgere per i confini del lavoro, al fine di saggiarne la validità.

In breve, secondo Rehak sussistono essenzialmente tre problemi per sostenere l'antica ipotesi interpretativa. Innanzitutto Enea ha un aspetto talmente maturo da non farlo identificare nell'eroe sbarcato nel Lazio e il giovane accanto a lui non è il figlio o un compagno mancando di attributi specifici per una tale identificazione, ma semmai un assistente al rito. Inoltre, la scrofa è priva dei suoi trenta piccoli previsti dalle versioni della leggenda e, infine, i due giovani numi, ritratti assisi nel tempietto, non possono essere identificati nei Penati<sup>2791</sup>.

Allora, per questi motivi il pannello superiore destro della facciata dell'*Ara Pacis* mostrerebbe in realtà Numa Pompilio che aveva governato Roma in tempi di pace, emanato leggi e introdotto riti culturali, eretto il tempio di Giano e festeggiato la concordia tra Romani e Sabini nel Campo Marzio, dov'era lo stesso altare augusteo<sup>2792</sup>. In favore di questi ultimi argomenti spicca poi la notizia di Dionigi d'Alicarnasso<sup>2793</sup> secondo cui il secondo re di Roma aveva disciplinato la cerimonia dello *ius fetiale*, cioè i modi per dichiarare la guerra e la pace, occasioni identiche alla concordia tra Roma e Gabii nelle quali si poteva sacrificare una scrofa.

Così, secondo P. Rehak, il rilievo celebra quel sacrificio officiato da Numa Pompilio su un altare rustico, modello esemplare per significato e posizione topografica per l'*Ara Pacis Augustae*. Allora, Ottaviano Augusto trova nel passato arcaico di Roma un importante parallelo nella figura di Numa come instauratore della pace attraverso un rito da lui stesso riscoperto alla fine del I sec. a.C. ma anche nell'iniziativa politica in favore della pace stessa, dell'agricoltura, dei giovani romani e degli dei<sup>2794</sup>.

Al contrario, A. Dardenay, che ignora quest'ultima recente spiegazione del pannello del sacrificio sull'*Ara Pacis*, trova conferma dell'interpretazione classica in un medaglione aureo emesso sotto Antonino Pio<sup>2795</sup> (fig. 429).

Infatti, sul *recto* si ammira Enea assieme ad Ascanio, di più piccole dimensioni del padre e in abiti frigi e con *pedum*, nel corso del sacrificio della scrofa di *Lavinium*. L'animale è accompagnata da un vittimario verso un altare, mentre sullo sfondo sembrano ergersi le colonne di un tempio<sup>2796</sup>.

Tuttavia, anche se dovesse risultare valida l'ipotesi di Rehak, non viene meno quella peculiarità dell'arte augustea ben individuata da P. Zanker nell'aspetto del protagonista, riconosciuto nel

---

<sup>2791</sup> REHAK 2001, pp. 190 ss.; P. REHAK, *Imperium and Cosmos. Augustus and the North Campus Martium*, Madison 2006, pp. 115 ss.

<sup>2792</sup> REHAK 2001, pp. 196 ss.

<sup>2793</sup> D.H. 2, 72, 3.

<sup>2794</sup> REHAK 2001, pp. 198 s.

<sup>2795</sup> DARDENAY 2012 b, pp. 65 e 241 s., fig. 7, n° LT1. Ricordato anche in CANCIANI 1981 a, p. 391, n° 172 e KRUMME 1995, pp. 290 e 455, n° 85, fig. 147.

<sup>2796</sup> DARDENAY 2012 b, pp. 64 s.

«*pater Aeneas carico di esperienza e devozione*»: l'ara presenta uno stile artistico capace di unire passato e futuro collocando l'osservatore, immerso nella visione dei rilievi e nella *pietas* religiosa, in una sospensione del tempo<sup>2797</sup>.

Secondo Dardenay, Enea si erge però davanti all'altare agreste per il sacrificio della scrofa come *exemplum pietatis* e, come i poeti augustei avevano alluso, in lui si rispecchia la condotta morale e religiosa di Ottaviano Augusto<sup>2798</sup>.

#### L'«altare del Belvedere»

All'età del principato risale però un altro monumento che evoca ancora il sacrificio della scrofa lavinate: l'altare marmoreo dei Lari (figg. 420 a-d), conservato un tempo nel Belvedere e oggi nel Museo Gregoriano Profano dei Musei Vaticani<sup>2799</sup>.

I suoi quattro lati mostrano un ciclo figurato che inneggia alla stirpe divina della *gens Iulia* secondo un linguaggio solenne e ispirante ammirazione nell'osservatore. Assieme a Romolo ritratto forse sul lato posteriore nella sua apoteosi, Enea appare allo spettatore anche in questa raffigurazione in qualità di antenato e fondatore della famiglia imperiale e del popolo romano mostrandosi come modello di *pietas*<sup>2800</sup>.

Sulla fronte (fig. 420 a) è la Vittoria alata con clipeo, mentre sul lato posteriore (fig. 420 c) appare il *princeps*, accompagnato dai figli di Agrippa e Giulia, Gaio e Lucio, mentre compie sacrifici; sul lato corto di destra (fig. 420 c) è l'apoteosi di un personaggio non meglio precisabile, probabilmente Cesare o Romolo, al cospetto di una figura femminile, anch'essa incerta (forse Livia o Venere), con i due giovani nipoti di Augusto; infine, sull'altra (fig. 420 b) si conserva un'altra scena che sembra rimandare al mitico arrivo di Enea nel Lazio e il sacrificio della scrofa: a sinistra è assisa una figura forse maschile che svolge un rotolo e a destra è un uomo che si appoggia a un bastone. Tra di loro è una scrofa con i suoi piccoli.

A riguardo di quest'ultima raffigurazione secondo E. Simon la figura assisa a sinistra è identificabile in Apollo, il dio oracolare da cui erano discesi i libri sibillini conservati sul Palatino, vicino alla casa di Augusto<sup>2801</sup>.

---

<sup>2797</sup> ZANKER 1989, pp. 217 ss.

<sup>2798</sup> DARDENAY 2010, pp. 80 ss.

<sup>2799</sup> Si veda per la bibliografia più antica CANCIANI 1981 a, p. 391, n° 164; HÖLSCHER 1988, pp. 394 ss. (n° 223. *Altar mit kaiserlichen Bildmotiven*); GURY 1992 a, p. 228, n° 6; CAPPELLI 2000 a, p. 155; DARDENAY 2012 b, pp. 68-69 e 240 s., n° LT13, figg. 10-11.

<sup>2800</sup> HÖLSCHER 1988, p. 396; ZANKER 1989, pp. 235 ss.

<sup>2801</sup> E. SIMON, N° 255. *Larenaltar (?) für Augustus als Pontifex Maximus*, in W. HELBIG (ed.), *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. Die Papastlichen Sammlungen im Vatikan und Lateran*, Tübingen 1963, I, pp. 198-201.

Secondo P. Zanker la figura di destra sarebbe ancora Enea. Ritratto secondo un aspetto somigliante a quello dell'*Ara Pacis*, l'antenato troiano assiste all'avverarsi della profezia di Eleno, vale a dire all'apparizione della scrofa con trenta maialini che gli avrebbe indicato il luogo dove fondare la sua nuova patria<sup>2802</sup>.

Infine, in base alla versione virgiliana della leggenda E. L. Harrison ha ipotizzato la rappresentazione della profezia di Eleno, ministro di Apollo, a Enea durante la quale si palesa proprio la scrofa con il suo prodigioso parto tra i due eroi<sup>2803</sup>.

Tuttavia, all'interno del *LIMC* sotto la voce *Latinus* è citato da F. Gury tra i documenti incerti attribuiti in passato al sovrano italico<sup>2804</sup> sulla base dell'interpretazione di J. A. Hild nel *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*<sup>2805</sup>.

#### *Enea o Anchise sacrificante sulle rive del Tevere*

Inoltre, alcuni frammenti di un cratere a calice di marmo<sup>2806</sup> (figg. 423 a-c), datato all'età augustea e conservato al Museo Nazionale Romano a Roma. La ricostruzione della loro decorazione a rilievo mostra un sacerdote dall'aspetto maturo e *capite velato* incedente in una processione preceduto da un giovane con berretto frigio davanti alle statue di Apollo e Atena *Promachos* su alti piedistalli. Inoltre partecipano alla scena da alcuni vittimari che conducono gli animali per i riti.

In base alla ricostruzione di R. Cappelli<sup>2807</sup>, quest'ultimo sarebbe da identificarsi in Ascanio, mentre l'anziano sacerdote con il capo velato potrebbe trattarsi di Anchise. Infatti, secondo un frammento di Ennio<sup>2808</sup>, il padre di Enea aveva preso gli auspici sulla spiaggia laziale prima della fondazione di Lavinio. Inoltre, i due simulacri potrebbero richiamare il passo di Dionigi di Alicarnasso<sup>2809</sup> che riferisce della processione e del sacrificio della scrofa intrapresi dai Troiani sulla spiaggia laurentina dopo i primi prodigi rivelatori del loro arrivo nella terra designata dagli dei<sup>2810</sup>.

---

<sup>2802</sup> P. ZANKER, *Der Larenaltar in Belvedere des Vatikans*, in *MDAI(R)* 76, 1969, pp. 214 s.

<sup>2803</sup> E. L. HARRISON, *The seated figure on the Belvedere altar*, in *RA*, 1971, 1, pp. 71-74. Secondo N. Horsfall non è necessario intravedervi un rapporto diretto con l'*Eneide*. HORSFALL 1984, pp. 53 s.

<sup>2804</sup> GURY 1992 a, p. 228, n° 6.

<sup>2805</sup> J. A. HILD, s.v. *Latinus*, in *DA III*, 1904, p. 981.

<sup>2806</sup> R. PARIBENI, *Nuovi monumenti del Museo Nazionale Romano*, in *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, 10, III-IV, 1916, pp. 65-82; ROSTOVITZEFF 1923-1924, pp. 296-297, tav. 5; F. CASTAGNOLI, s.v. *Anchise*, in *EAA I*, 1958, p. 353; CANCIANI 1981 a, p. 392, n° 177 a; CAPPELLI 2000 a, pp. 158 s., fig. 11.

<sup>2807</sup> CAPPELLI 2000 c, p. 207.

<sup>2808</sup> ENN. fr. 3 MOREL.

<sup>2809</sup> D.H. 1, 55, 4-5

<sup>2810</sup> Sulle fonti antiche sulla presenza e sul ruolo di Anchise nel Lazio CANCIANI 1984, pp. 158 ss.

### *IL PRODIGIO DELLA SCROFA DI LAVINIO*

La scrofa profetica scoperta da Enea dopo lo sbarco nel Lazio sul sito di *Lavinium* è stata rappresentata anche prima e dopo l'età del Principato. Talvolta è stato riprodotto l'animale senza Enea sacrificante, in combinazione con l'altra celebre iconografia dell'eroe troiano, la fuga da Troia, vale a dire l'inizio della Storia di Roma, oppure soltanto la scrofa in ulteriori varianti. A riguardo di queste raffigurazioni si offre ora una breve rassegna in ordine cronologico e tematico.

#### *L'immagine della scrofa*

##### *La numismatica repubblicana*

Probabilmente già nel III sec. a.C. si alludeva al prodigio della scrofa sul *retro* di uno statere aureo del 225-212 a.C.<sup>2811</sup> (figg. 422 a-b). Due soldati affrontati sono separati dalla figura di un giovane guerriero che tiene in grembo un maiale verso cui quello di destra pone la sua mano.

Secondo G. Alföldy la moneta, realizzata al tempo dell'inimicizia con Cartagine, mostra i Penati sul *verso* ai quali corrisponde il patto di Enea e Latino sigillato dalla scrofa. La scena voleva significare l'antica alleanza tra Roma e i popoli latini<sup>2812</sup>.

Inoltre, ancora secondo Alföldy<sup>2813</sup> e M. Crawford<sup>2814</sup> questo motivo iconografico è ripreso su un denario aureo del 137 a.C., coniato forse da *Ti. Veturius* (figg. 423 a-b). Unica differenza tra le due scene del *verso* è l'assenza del giovane con la scrofa al centro. Infatti, l'animale profetico è libero tra i due mitici eroi<sup>2815</sup>.

##### *Il rilievo monumentale del Palazzo dei Conservatori a Roma*

Oltre a questi documenti che si possono considerare di dubbia interpretazione in riferimento alla leggenda lavinate, già prima dell'età augustea il sacrificio della scrofa lavinate con i suoi trenta lattonzoli era rappresentato su un rilievo (metà del I sec. a.C., fig. 424), oggi a Palazzo dei Conservatori a Roma<sup>2816</sup>.

La scena, su di un blocco di marmo lunense dalle grandi dimensioni, mostra le gambe di tre figure forse maschili con stivali davanti alle quali è la scrofa che allatta i suoi piccoli.

---

<sup>2811</sup> ALFÖLDY 1963, tav. III, fig. 5; CRAWFORD 1974, p. 144, n° 1, tav. II; CANCIANI 1981 a, p. 392, n° 178.

<sup>2812</sup> ALFÖLDY 1963, p. 260.

<sup>2813</sup> *IBIDEM*, p. 260.

<sup>2814</sup> CRAWFORD 1974, p. 320, n° 312, 1, tav. XLI.

<sup>2815</sup> Ripreso in CANCIANI 1981 a, p. 392, n° 179.

<sup>2816</sup> CANCIANI 1981 a, p. 391, n° 163. Per la ricostruzione della problematica dell'interpretazione e della datazione con bibliografia più antica DARDENAY 2012 b, pp. 56 s. e 241, n° LT12, fig. 1.

A. Dardenay, che ha esaminato questo documento di recente, l'attribuisce al monumento funerario di *P. Ventidius Bassus*<sup>2817</sup>, scoperto in via Druso a Roma e caduto in disuso alla fine del I sec. a.C. L'immagine rientrerebbe nelle mode della riscoperta dei natali mitologici in voga presso le famiglie romane che volevano legarsi a compagni dell'eroe troiano<sup>2818</sup>.

Inoltre, nei suoi due testi sui *primordia urbis Romae* ancora la studiosa francese ricorda un'altra immagine con la scrofa con i suoi lattonzoli poco nota.

Per l'appunto, nel rilievo figurato di destra nel basamento di una statua del dio Tevere (età adrianea) conservata al Louvre di Parigi<sup>2819</sup> (figg. 425 a-b) si vede l'animale accovacciato mentre allatta la sua numerosa prole davanti a una città allusa da mura merlate. Davanti, sul bordo di un fiume, un uomo è seduto e distende il braccio sinistro in avanti verso una divinità fluviale maschile che, seguita da un'altra identica, allunga anche lei il braccio verso di lui.

Secondo J. Carcopino, che ha analizzato questa scena nel suo saggio *Virgile et les Origines d'Ostie* (Paris 1919), vi si deve intravedere l'influenza del VII libro dell'*Eneide*<sup>2820</sup> e identificare l'uomo proprio nell'eroe troiano che allunga una *situla* verso il Tevere e il Numico, sopra cui si addensano nubi e fiamme segni premonitori inviati da Giove, di fronte alla scrofa nei pressi dell'accampamento<sup>2821</sup>.

Al contrario, per J. Le Gall, autore di due saggi sulla statua del Tevere in *Revue archéologique* del 1944<sup>2822</sup>, la raffigurazione va ricondotta a una tradizione precedente al poema virgiliano. Così, propone un'interpretazione fondata su quanto riferito in Dionigi di Alicarnasso<sup>2823</sup>: la scena allude al luogo sfavorevole indicato dalla scrofa per la fondazione della nuova città troiana ed evitato

---

<sup>2817</sup> Si veda la scheda di questo monumento in HÖLSCHER 1988, pp. 363 ss. (n° 199. *Fragmente von der Grab-Exedra eines Fehldherrn, vielleicht des P. Ventidius Bassus*).

<sup>2818</sup> DARDENAY 2010, pp. 154 ss.; DARDENAY 2012 b, pp. 56 s.

<sup>2819</sup> È stato ricondotto al mito di Enea già da C. de Clarc in *Musée de sculpture antique et moderne ou description historique et graphique du Louvre et de toutes ses parties des statues, bustes, bas-reliefs et inscriptions du Musée Royale des Antiquités et des Tuileries et de plus de 2500 statues antiques*, II, Paris 1830, pp. 690 s, n° 254, come riportato in LE GALL 1944, pp. 115 e 120. DARDENAY 2010, p. 119; DARDENAY 2012 b, pp. 70 s. e 241, n° LT14, fig. 12.

<sup>2820</sup> VERG., *Aen.* 7, 141-145.

<sup>2821</sup> J. CARCOPINO, *Virgile et les Origines d'Ostie*, Paris 1919, pp. 707 ss.

<sup>2822</sup> LE GALL 1944 e J. LE GALL, *Les Bas-reliefs de la Statue du «Tibre» au Louvre (deuxième partie)*, in *RA* 21, 2, 1944, pp. 38-45.

<sup>2823</sup> D.H. 1, 56. Ma anche Catone in riferimento all'interno dei Penati nella decisione di Enea. *Pseudo AUR. VICT.*, *OGR*, 12.

inizialmente da Enea. Soltanto l'intervento dei Penati, che nuotano verso di lui seduto sulle sponde del Tevere, convince l'eroe a costruire lì la metropoli di Alba Longa<sup>2824</sup>.

Più di recente A. Dardenay ha accolto l'interpretazione della scena ispirata al mito troiano ma senza concordare con una delle ipotesi di Carcopino e Le Gall.

Infatti, intravede nel paesaggio architettonico proprio il riferimento alla fondazione della città di Lavinio. La rappresentazione s'inserisce così nel contesto più ampio del grande interesse dei Romani per le leggende sulle origini della loro città e del loro Impero. A tal proposito, la creazione di Lavinio era intesa come una tappa fondamentale per la futura fondazione di Roma. Allora, nell'ottica mito-storica, Dardenay ricollega la figura maschile assisa nella seconda parte del fregio alla scena mitologica dell'altare del Belvedere con la profezia di Eleno a Enea durante la quale si palesa ai due Troiani la scrofa<sup>2825</sup>.

### *La fuga da Troia e la scrofa di Lavinio*

#### *Il rilievo di Budapest con tensa decorata da scene dei Primordia Urbis Romae*

Eppure, tra le raffigurazioni della scrofa laviniata esistono alcune che associano l'animale profetico con l'iconografia più importante della leggenda di Enea, la sua fuga da Troia con Ascanio e Anchise che regge i *sacra*.

La prima immagine è riprodotta sul rilievo di marmo lunense (fig. 31) che, datato alla prima metà del I sec. d.C.<sup>2826</sup> e conservato al Museo nazionale di Budapest, abbiamo già citato in precedenza nella trattazione generale dei documenti romani della fuga da Troia ascrivibili all'ambito ufficiale.

Questa scena, studiata di recente da Th. Schäfer<sup>2827</sup> e A. Dardenay<sup>2828</sup>, mostra una *tensa*<sup>2829</sup> decorata da due pannelli con tre celebri iconografie del mito troiano-romano: la fuga di Enea con il padre e il figlio da Troia, la scrofa di Lavinio e Romolo trionfante con gli *spolia opima*<sup>2830</sup>.

---

<sup>2824</sup> LE GALL 1944, pp. 118 ss.

<sup>2825</sup> DARDENAY 2010, p. 119; DARDENAY 2012 b, p. 71.

<sup>2826</sup> Tra l'età di Caligola e Claudio. SCHÄFER 2002 a, p. 48; età di Claudio. DARDENAY 2007 a, p. 157; DARDENAY 2010, p. 88.

<sup>2827</sup> SCHÄFER 2002 a, pp. 31 ss.

<sup>2828</sup> DARDENAY 2007 a, pp. 156 s.; DARDENAY 2010, pp. 86 ss.; DARDENAY 2012 b, pp. 21 s., n° E53, figg. 11-12.

<sup>2829</sup> Evocava quella che fu allestita in occasione della divinizzazione del *princeps*. Dione Cassio (56, 34, 2) riferisce che tra i ritratti degli antenati di Augusto spiccava quello Romolo. SCHÄFER 2002 a, pp. 46 e 48; DARDENAY 2007 a, p. 157; DARDENAY 2010, p. 88.



In dettaglio, il pannello frontale, sormontato da un timpano con una palmetta e sulla cui cuspide è posata un'Aquila con le ali spiegate, esibisce Enea che porta in salvo Anchise assiso sulla sua spalla sinistra e Ascanio. Davanti ai tre Troiani è la scrofa di Lavinio con tre lattonzoli, simboli della fondazione di Lavinio e delle trenta tribù di Alba Longa (o delle trenta generazioni precedenti alla fondazione della città dei Colli Albani). Infine, sul pannello laterale della carrozza, era isolata la figura di Romolo *tropaiophoros* incedente, evocazione della fondazione dell'Urbe.

Th. Schäfer<sup>2831</sup> e A. Dardenay<sup>2832</sup> ipotizzano che il rilievo fosse inserito in un ciclo figurato della prima metà del I sec. d.C. in onore del divo Augusto: attraverso i suoi mitici natali e gli avvenimenti più rilevanti della sua esistenza terrena, che avevano rinnovato Roma, era celebrata la divinazione del *princeps*<sup>2833</sup>.

*I medaglioni di Adriano e Antonino Pio: la fuga da Troia e lo sbarco nel Lazio associati alla scrofa di Lavinio*

Dopo poco meno un secolo l'associazione iconografica dei due mitici episodi di Enea centrali per la politica e la religione dei Romani è riproposta su due medaglioni aurei di Adriano<sup>2834</sup> e Antonino Pio<sup>2835</sup> (134-138 d.C., figg. 426 a-b).

Su due registri sovrapposti si riconoscono distintamente le due immagini (fig. 426 a): in alto, Enea porta l'anziano padre Anchise sulla spalla salvando lui e i Penati dalla distruzione della patria, tra un *puteal*, che cinge un arbusto alle sue spalle, e un basso altare davanti a un tempio (oppure una capanna di rami con pianta circolare); in quello basso, la scrofa allatta i suoi trenta lattonzoli entro mura urbiche e turrette.

Al contrario, su un medaglione aureo di Antonino Pio<sup>2836</sup> (140-144 d.C.; fig. 426 b) si presenta una scena su un unico registro ma con un nuovo accostamento, più coerente rispetto alla storia:

---

<sup>2830</sup> SCHÄFER 2002 a, pp. 41-45; DARDENAY 2007 a, p. 156; DARDENAY 2010, pp. 87 s.; DARDENAY 2012 b, pp. 21 s.

<sup>2831</sup> SCHÄFER 2002 a, p. 46.

<sup>2832</sup> DARDENAY 2007 a, p. 157; DARDENAY 2012 b, p. 22.

<sup>2833</sup> SCHÄFER 2002 a, p. 46.

<sup>2834</sup> GNECCHI 1912, p. 90, n° 155, tav. 159, fig. 4; AICHHOLZER 1983, n° 100; CANCIANI 1981 a, p. 390, n° 143; KRUMME 1995, pp. 104 ss., E273, n° 56; CAPPELLI 2000 d, p. 208; DARDENAY 2010, pp. 121-122; DARDENAY 2012 b, p. 238, n° LT1.

<sup>2835</sup> GNECCHI 1912, p. 90, n° 156, tav. 156, fig. 6; AICHHOLZER 1983, n° 101; CANCIANI 1981 a, p. 390, n° 144; KRUMME 1995, pp. 104 ss. e 273, n° 57; CAPPELLI 2000 d, p. 208; DARDENAY 2010, pp. 121-122; DARDENAY 2012 b, pp. 238-239, n° LT2.

l'approdo di Enea con Ascanio alle coste lavinate dinanzi alla scrofa che partorisce i suoi piccoli entro un antro. In alto sullo sfondo sono rappresentati ancora una volta la struttura circolare, un altare e un *puteal* intorno a un arbusto. Invece, alle spalle dei due eroi sono le navi con i compagni che alzano le braccia in segno di giubilo per il prodigio.

Lo sbarco nel Lazio trova un confronto in un rilievo marmoreo (II sec. d.C.; fig. 427), scoperto a Gaeta, e appartenente verosimilmente all'architrave di un monumento pubblico, come fanno pensare la decorazione della cornice e le dimensioni<sup>2837</sup>.

A destra su un battello Anchise *capite velato* siede al centro, mentre Enea con armatura tiene per un braccio Ascanio, che si trova già sulla prora per sbarcare; a sinistra un gruppo di uomini è forse già sbarcato oppure accoglie i Troiani in Italia.

Di recente A. Dardenay ha esaminato nei suoi lavori sulle immagini delle origini di Roma anche questo rilievo, da porsi nell'età antonina in base al *cingulum* sulla corazza dell'eroe. Secondo l'archeologa francese la raffigurazione richiama la leggenda raccontata da Virgilio<sup>2838</sup> secondo cui Gaeta deve il suo nome alla nutrice di Enea morta dopo lo sbarco in Campania e onorata dall'eroe con la fondazione della città<sup>2839</sup>.

Ora, tornando ai due medaglioni, A. Dardenay, che ha ricostruito la loro passata problematica interpretativa<sup>2840</sup>, propone di analizzare separatamente le due scene a differenza di come si è fatto finora. Infatti, al di là della loro differente datazione (tra il 134-138/139 e il 140-144 d.C.) e della creazione di un tipo indipendente sotto Antonino Pio poco prima del novecentesimo anniversario della fondazione di Roma, gli unici elementi comuni ravvisabili sarebbero la presenza di Enea, della scrofa e della struttura architettonica circolare associata a un altare e un *puteal*<sup>2841</sup>.

---

<sup>2836</sup> GNECCHI 1912, p. 20, n° 99, tav. 54, fig. 9; AICHHOLZER 1983, n° 102; CANCIANI 1981 a, p. 390, n° 171; KRUMME 1995, pp. 106 s. e 283, n° 67; CAPPELLI 2000 a, p. 155, fig. 5; DARDENAY 2010, pp. 123-125; DARDENAY 2012 b, pp. 58 e 238-239, n° LT3, fig. 3.

<sup>2837</sup> HEYMANN 1872, p. 118; RIZZO 1930, p. 18; CANCIANI 1981 a, p. 391, n° 162.

<sup>2838</sup> VERG., *Aen.* 7, 1 ss.

<sup>2839</sup> DARDENAY 2010, pp. 142 s.

<sup>2840</sup> Infatti, negli studi precedenti sussistono interrogativi se i medaglioni mostrino: l'arrivo dei Troiani nel Lazio, un complesso architettonico e monumentale, statue di uno stesso contesto e tempo e la medesima ispirazione letteraria (l'*Eneide* di Virgilio o le *Antichità romane* di Dionigi di Alicarnasso). Inoltre, è centrale l'interpretazione della struttura architettonica che accomuna le due scene: il tempio di Vesta nel Foro romano, il tempio di Vesta e dei Penati a *Lavinium*, il tempio di Cerere sul monte Ida oppure la combinazione di differenti elementi architettonici. DARDENAY 2012 b, pp. 58 s.

<sup>2841</sup> DARDENAY 2010, pp. 121 ss. e 123 ss; DARDENAY 2012 b, p. 60.

Allora, secondo Dardenay la configurazione del medaglione a due registri (134-138/139) con la fuga di Enea e Anchise e la scrofa assieme ai suoi lattonzoli entro mura urbiche, mostra un accostamento di rappresentazioni che simboleggiavano gli episodi mitologici alle origini della fondazione di Roma<sup>2842</sup>.

La composizione eterogenea su due registri, di gusto arcaizzante, e le forme delle iconografie, ieratiche e sproporzionate in confronto con gli elementi architettonici, fanno ipotizzare a Dardenay che nei due medaglioni di Adriano e Antonino siano stati ritratti due reali gruppi statuari. In tal modo Enea in fuga con il padre abbinato alla scrofa laviniata entro mura urbiche e alla capanna di Romolo è citato come archegete della città di Lavinio e della gente romana rispondente a un gusto arcaizzante, visibile forse anche nella struttura architettonica<sup>2843</sup>.

Secondo Dardenay l'ispirazione per una simile mescolanza simbolica del futuro-passato di Roma sarebbe da rintracciarsi in un passo dell'*Alessandria* di Licofrone. Nel panorama culturale del II sec. d.C. tale soluzione artistica si prestava bene a fornire quella patina antica e di affascinatione greco tanto cara all'erudito imperatore Adriano.

In particolare, il medaglione rispecchia le parole della profezia di Cassandra sul destino di Enea in Italia: in una città l'eroe troiano celebrerà la scrofa con i suoi lattonzoli con una statua di bronzo, costruirà un tempio in onore di Pallade Myndia e sistemerà i simulacri degli dei patri che onorerà, trascurando donne, bambini e altre ricchezze, insieme con l'anziano padre avvolto in veli<sup>2844</sup>.

Al contrario, nell'esemplare coniato esclusivamente sotto Antonino Pio spicca il senso narrativo della raffigurazione. Allo sbarco di Enea con Ascanio sulle rive del Tevere segue, sullo stesso piano spaziale, la scrofa che allatta i suoi piccoli entro un anfratto. Sopra si ergono gli unici elementi comuni con la scena di origine adrianea: la capanna di Faustolo, cioè la *casa Romuli*, e il corniolo cinto dal *puteal*, simbolo della lancia scagliata da Romolo per scegliere il luogo della fondazione e diventato oggetto di venerazione secondo Plutarco<sup>2845</sup>.

In pratica, secondo Dardenay si rappresenta l'avverarsi di un'altra profezia, quella di Evandro raccontata da Virgilio nell'VIII libro dell'*Eneide*<sup>2846</sup> cui si giustappongono allusioni alla fondazione di Roma con i luoghi del Palatino. In questo caso la creazione di un simile fregio si deve inserire

---

<sup>2842</sup> DARDENAY 2012 b, p. 61.

<sup>2843</sup> DARDENAY 2010, pp. 120 e 123; DARDENAY 2012 b, p. 61.

<sup>2844</sup> LYK. 1259-1266.

<sup>2845</sup> PLUT., *Rom.* 32.

<sup>2846</sup> VERG., *Aen.* 8, 54 ss.

però nel clima celebrativo del 900esimo anniversario della nascita dell'Urbe dando luce anche alla *pietas erga parentem* dell'imperatore Antonino per il padre adottivo Adriano<sup>2847</sup>.

L'associazione dello sbarco di Enea e Ascanio con la scrofa entro un antro sottostante alla struttura circolare con un altare, è riprodotto su due rilievi, uno in terracotta (fig. 428 a), cioè una delle «lastre Campana»<sup>2848</sup>, e uno di marmo (fig. 428 b), conservato al British Museum di London<sup>2849</sup>.

Tuttavia, questi due ulteriori documenti sono stati ritenuti due falsi da Th. Schäfer in un articolo pubblico sul *MDAI(R)* del 2002.

Schäfer rileva che la lastra fittile è conosciuta materialmente soltanto attraverso un negativo del 1928 del Deutsches Archäologisches Institut di Roma, mentre quella marmorea è stata acquistata nel 1929 dal British Museum, che annota come luogo di provenienza l'ambasciata tedesca di Roma sita a Palazzo Caffarelli<sup>2850</sup>.

Nonostante le forti somiglianze reciproche e con il medaglione di Antonino Pio, pubblicato da F. Gneccchi nel 1912, sembra evidente la loro generale dipendenza iconografica da quest'ultimo, al di là di alcune incongruenze dovute alla fantasia del falsario che non conosceva le immagini del mito romano-troiano.

Tra le singolarità constate da Schäfer se ne segnalano alcune: Enea appare di giovane aspetto, privo di barba, con conciatura dei capelli simile e una corona in entrambi i rilievi. Tuttavia in quello londinese l'eroe assume una posa che si rifà alla statuaria. Inoltre, nella c.d. «lastra Campana» Enea indossa una corazza anatomica con gonnellino e Ascanio abiti frigi e il *pedum*, mentre in quella inglese i due eroi portano anche un mantello ma nel caso del giovane si tratta dell'unico indumento con il berretto<sup>2851</sup>.

Si noti però che nel medaglione aureo questi dettagli sono indistinguibili o quasi a causa della sua superficie corrosa a differenza di altri più chiari, riprodotti male soprattutto nella «lastra Campana». La conformazione della nave alle spalle dei due eroi non è riconosciuta in modo corretto in una nave da guerra, il tetto della struttura circolare, sovrastante la grotta della scrofa, è più simile a un iglù oppure vi sono due altari al posto di uno e del *puteal*, trasformato quest'ultimo in un'ara con una fiamma accesa<sup>2852</sup>.

---

<sup>2847</sup> DARDENAY 2010, pp. 123 ss. Inoltre, in luogo della lupa che allatta Romolo e Remo nella grotta è la scrofa con i suoi trenta maialini. DARDENAY 2012 b, p. 62.

<sup>2848</sup> Ricordata come inedita in CAPPELLI 2000 a, pp. 155 e 160, nota 20.

<sup>2849</sup> CANCIANI 1981 a, p. 391, n° 168.

<sup>2850</sup> SCHÄFER 2002 b, p. 160.

<sup>2851</sup> *IBIDEM*, pp. 160 s.

<sup>2852</sup> *IBIDEM*, pp. 161 ss.

In pratica, secondo Schäfer il falsario delle due lastre conosceva soltanto il medaglione aureo di Antonino Pio con la combinazione dello sbarco dei Troiani sulle rive del Tevere e il prodigio della scrofa di Lavinio in un antro su cui svetta un sacello sacro. allora, le due opere novecentesche sarebbero testimonianze del clima di grande interesse per le antichità romane in chiave nazionalistica nel ventennio fascista in Italia<sup>2853</sup>.

Tuttavia, A. Dardenay non è convinta che si trattino di due falsi poiché le prove di falsità e la motivazione individuata non sono poi così lampanti e sembrano confuse<sup>2854</sup>.

Infine, nel IV-V sec. d.C. il *Vergilius Vaticanus* (cod. lat. 3225) mostra la scena della scoperta della scrofa bianca che allatta i suoi trenta lattonzoli nella boscaglia. Sul *folio* 69r si osserva a sinistra Enea che recita preghiere mentre di fronte a lui sta l'animale con la sua numerosa prole (fig. 430)<sup>2855</sup>.

#### *La scrofa di Lavinio che allatta i suoi lattonzoli*

Infine, ancora A. Dardenay ha raccolto i documenti raffiguranti soltanto la scrofa di Lavinio mentre allatta i suoi piccoli. Il significato di queste immagini prive della figura di Enea e di Lavinio risulta piuttosto ambiguo. Soltanto in alcuni casi si può provare a ipotizzare un concreto riferimento alla leggenda ma in altri sembra più probabile un richiamo generale ai riti dei *suouertaurilia*<sup>2856</sup>.

Al di là dell'iscrizione di Obulco (Spagna), che attesta l'esistenza di un monumento pubblico dedicato alla scrofa con i suoi lattonzoli nel foro cittadino in età imperiale<sup>2857</sup>, forse sono da porsi in relazione con la leggenda di Enea e della fondazione di Lavinio due gruppi statuari (I sec. d.C., fig. 431) da Roma che mostrano l'animale profetico con cinque dei piccoli<sup>2858</sup>.

La numismatica presenta il miracolo di Lavinio sotto la fronda di un arbusto su due denari auri di Vespasiano e Tito<sup>2859</sup> (77-79 d.C.). Secondo Dardenay è plausibile che tale scelta iconografica del fondatore della dinastia flavia e di suo figlio sia stata dettata dalla volontà di connettersi con la tradizione giulio-claudia e di legittimare il loro potere<sup>2860</sup>.

---

<sup>2853</sup> SCHÄFER 2002 b, p. 160.

<sup>2854</sup> DARDENAY 2012 b, p. 62.

<sup>2855</sup> WRIGHT 1993, p. 137.

<sup>2856</sup> DARDENAY 2012 b, p. 72.

<sup>2857</sup> Donata da *C. Cornelius Caesu, edilis, duumvir e flamen*, assieme all'omonimo figlio, *sacerdos* del *Genius* del municipio. CIL 2, 2126; DARDENAY 2010, p. 151.

<sup>2858</sup> TOYNBEE 1973, p. 131; AICHHOLZER 1983, n° 89; CAPELLI 2000 a, p. 158, fig. 10; DARDENAY 2012 b, pp. 72 s. e 244, n° LT29, figg. 15-16.

<sup>2859</sup> ALFÖLDY 1963, tav. IV, fig. 4; AICHHOLZER 1983, nn° 98-99, fig. 91; DARDENAY 2012 b, p. 242, nn° LT15-16.

<sup>2860</sup> DARDENAY 2010, p. 111.

La studiosa francese ritrova motivazioni analoghe a quelle dei Flavi nel recupero dell'iconografia<sup>2861</sup> prima sotto Adriano, su un sesterzio o un medaglione bronzeo<sup>2862</sup> (121 d.C.), e poi nei conii di Antonino Pio, in occasione dei 900 anni dalla fondazione di Roma (140-144 d.C.) e del periodo posteriore<sup>2863</sup> (145-161 d.C.).

Proprio le monete di Antonino Pio sembrano a livello ufficiale l'unico ricordo dei festeggiamenti della nascita della capitale dell'Impero<sup>2864</sup>.

Infine, si devono ricordare gli intagli su pasta vitrea o cornalina (dal II-I sec. a.C. fino al II-III sec. d.C.) che rievocano il prodigioso parto dei trenta maialini senza la presenza dell'eroe troiano<sup>2865</sup>.

---

<sup>2861</sup> DARDENAY 2010, p. 123.

<sup>2862</sup> GNECCHI 1912, tav. 159, n° 6; KRUMME 1995, p. 268, n° 50/1; DARDENAY 2012 b, pp. 244 s., n° LT16 (?).

<sup>2863</sup> AICHHOLZER 1983, nn° 104-106; KRUMME 1995, pp. 275 e 284, nn° 60, 72 e 79/1; DARDENAY 2012 b, pp. 242 s., nn° LT17-19.

<sup>2864</sup> DARDENAY 2010, p. 125.

<sup>2865</sup> Elenco completo in DARDENAY 2012 b, pp. 73 s. e 244 s., nn° LT20-28, fig. 14.

ENEAS NEL LAZIO: IL PRODIGIO DELLA LA SCROFA DI LAVINIUM, LE NOZZE CON LAVINIA E L'ACCORDO CON LATINO NELL'ARTE ROMANA DI AMBITO PRIVATO

AMBITO FUNERARIO

IL FREGIO DEL COLOMBARIO DEGLI *STATILII TAURI*

*Storia degli studi*

Scoperto sul finire del 1875 dalla Società Fondiaria Italiana nel piazzale romano di Porta Romana, il fregio del colombario degli *Statilii Tauri* è edito da E. Brizio nella monografia *Pitture e Sepolcri scoperti sull'Esquilino* pubblicata nell'anno successivo a Roma. Qui si forniscono la prima descrizione delle scene mitologiche delle origini di Roma individuando gran parte degli episodi della saga lavinate e romulea, grazie la lettura di iscrizioni a loro corredo<sup>2866</sup>, la loro organizzazione scenica del fregio e i primi possibili confronti, soprattutto in riferimento con le immagini della leggenda romana<sup>2867</sup>.

Secondo Brizio i due cicli figurati sono da leggersi secondo due orientamenti differenti: il primo da sinistra verso destra, il secondo, da destra a sinistra. In pratica, le due antologie figurate iniziavano e finivano in corrispondenza dell'ingresso della camera funeraria: il brano lavinate iniziava a ovest con altri due episodi andati perduti, mentre quello romuleo termina a nord con lo spazio destinato a un'altra scena non più visibile<sup>2868</sup>.

Poco anni dopo, negli *Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica* del 1878, C. Robert ha ripreso l'analisi e approfondito l'interpretazione di Brizio. In particolare ha proposto un orientamento di lettura diverso da quello dello studioso italiano e ha individuato, con l'ausilio delle iscrizioni poste a didascalie delle raffigurazioni e delle fonti antiche, la fondazione della città di Alba Longa nel riquadro meridionale<sup>2869</sup>. Secondo l'archeologo tedesco il fregio, costituito da scene singole inserite entro riquadri dall'andamento continuo interrotto soltanto dai limiti delle pareti, mostra una versione del mito primitivo di Roma a noi ignota svolta da destra verso sinistra in tutti e quattro i pannelli in modo simile ai rilievi della colonna di Traiano o di Marco Aurelio<sup>2870</sup>. Secondo Robert è da ricercarsi un ipotetico modello per l'artista in quei grandi quadri esibiti nella pompa

---

<sup>2866</sup> Infatti, si leggeva sotto il riquadro occidentale, in corrispondenza della costruzione delle mura, LATINI e LAV, ma anche, distanziata dalla parola LATINI, ripetuta al di sotto la coppia di figure che al centro si stanno stringendo le mani e il gruppo di combattenti, RVTVLI. BRIZIO 1876, pp. 14 s. Altresì, Brizio riporta che si leggeva un residuo del nome LAVINI sotto la fanciulla assisa con aspetto forse triste e attorniata da altre giovani. BRIZIO 1876, pp. 14 s. e 17.

<sup>2867</sup> *IBIDEM*, pp. 9 ss.

<sup>2868</sup> *IBIDEM*, p. 22.

<sup>2869</sup> ROBERT 1878, pp. 239 ss.

<sup>2870</sup> *IBIDEM*, pp. 239 e 269 ss.

trionfale dei condottieri romani. Nel complesso il fregio dell'Esquilino celebra i natali di Roma, allusa nella parete settentrionale, e le sue metropoli, Lavinio (ovest) e Alba (sud), fondate dai padri troiani, Enea, ritratto nella sua apoteosi vicino al Numico, e Ascanio, che stipula la pace con Mesenzio, entrambi a meridione<sup>2871</sup>.

Successivamente si segnala il commento di M. Borda nella sua *Pittura romana* (Milano 1958). Al di là della sua modesta qualità artistica il fregio delle origini di Roma manifesta interesse e orgoglio per il nobile passato, analoghi a quelli espressi soprattutto nel coevo fregio a rilievo della *Basilica Aemilia* cui è accomunato anche dal tipo di schema compositivo consequenziale e da iconografie, quali le personificazioni urbiche e le città in costruzione<sup>2872</sup>.

Invece, nella sua monografia dedicata all'iconografia della *Lupa romana* alla fine degli anni '70, C. Dulière menziona il nostro fregio con il particolare interesse per i pannelli con la leggenda di Romolo e Remo e ipotizza che, al centro di quello nord, dove oggi c'è una lacuna, fosse la scena di Lupercale. Dulière rileva come dall'età augustea le raffigurazioni di carattere narrativo siano sempre più rare e si prediliga la rappresentazione mitologica sintetica, vale a dire si concentra in uno spazio ridotto e animato da pochi personaggi i miti fondanti la Storia romana. In questo modo nascono le iconografie della scrofa di Lavinio sacrificata da Enea, le nozze di Rea Silvia e Marte e, soprattutto, l'antica immagine della lupa allattante i due gemelli fatali assume in età imperiale un valore quasi araldico<sup>2873</sup>.

Nel 1983, in *Darstellungen römischer Sagen* P. Aichholzer commenta brevemente il nostro ciclo pittorico. Evidenzia la rarità di fregio continuo a carattere narrativo con le mitiche origini di Roma e immagina un modello del II sec. a.C., concepito in base allo stile compendiaro inventato in Egitto. Inoltre, usa le raffigurazioni del colombario per colmare le lacune del fregio della *Basilica Aemilia*<sup>2874</sup>.

---

<sup>2871</sup> ROBERT 1878, pp. 271 ss. S. Reinach riproduce i disegni del fregio dell'Esquilino nel suo catalogo delle pitture greco-romane invertendo la disposizione delle singole scene interne rispetto alla pubblicazione di Brizio. REINACH 1922, p. 176, figg. 6-9, e p. 177, figg. 1-7.

<sup>2872</sup> BORDA 1958, p. 174 s. Negli anni '60 E. Nash ricorda il ciclo pittorico degli *Statilii Tauri* nel secondo tomo del suo *Bildlexikon zur Topographien des antiken Rom* (Tübingen 1962), e B. Andreae lo descrive in *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom* di W. Helbig (Tübingen 1969). NASH 1962, pp. 359 ss.; ANDREAEE 1969 b, pp. 461 ss., n° 2489.

<sup>2873</sup> DULIÈRE 1979 I, pp. 92 ss.

<sup>2874</sup> AICHHOLZER 1983, pp. 57 e 93 ss. Nel 1984 N. Horsfall ricorda il fregio dell'Esquilino nel suo saggio sul rapporto tra l'*Eneide* di Virgilio e la vita romana con particolare attenzione all'arte. La creazione del ciclo figurato deve considerarsi precedente di pochi anni rispetto al poema. HORSFALL 1984, p. 53.



Analogo procedimento è seguito da R. Cappelli nell'articolo *La leggenda di Enea nel racconto figurato della Basilica degli Aemilii* nel secondo fascicolo di *Ostraka* 1993. Infatti, sulla falsariga di altri studi ipotizza che il rilievo marmoreo avesse al suo principio la raffigurazione della saga troiana, forse già dalla partenza di Enea da Troia ma di sicuro dagli episodi delle guerre nel Lazio e delle fondazioni di Lavinio e Alba Longa<sup>2875</sup>. A tal proposito osserva che la scena di costruzione delle mura urbiche, davanti a una figura femminile ammantata e in piedi nel frammento ovest del ciclo pittorico, assomiglia a quella visibile in un pannello della basilica forense. Allora, la raffigurazione potrebbe alludere alla fondazione di Lavinio al cospetto di Venere. Infatti, in onore della madre Enea aveva compiuto sacrifici e dedicato una statua e così era venerata a Lavinio, ma anche a Roma sul colle Esquilino nell'ambito del culto di *Libitina* e nell'area del foro nella connotazione troiana di *Cloacina*<sup>2876</sup>.

Secondo Cappelli gli *Aemilii* volevano celebrare i loro mitici antenati, troiani e sabini. Appunto, secondo Plutarco<sup>2877</sup> *Aemilia*, fondatrice della *gens* originaria della Sabina, era la figlia nata dall'unione di Enea e Lavinia e fu lei la sposa di Marte e la madre di Romolo e Remo. Oppure, secondo Festo<sup>2878</sup>, che richiama anche la discendenza sabina degli *Aemilii*, era *Aimylos*, figlio di Ascanio e fratello di Iulo, progenitore degli *Iulii*, il loro capostipite. Infine secondo il filone albanico, tramandato da Livio<sup>2879</sup> e Silio Italico<sup>2880</sup>, dalla dinastia sorta da Ascanio ebbe in Amulio il progenitore degli *Aemilii*<sup>2881</sup>.

Analoghi sentimenti celebrativi della *gens* di appartenenza devono aver ispirato la committenza del fregio del colombario sull'Esquilino, voluto da T. Statilio Tauro dopo la vittoria di Azio. Il fine di una simile operazione artistica era immortalare il suo rapporto politico con il *princeps* al pari di altri alti esponenti della cerchia di Augusto<sup>2882</sup>.

Nel 1996 è stata pubblicata una disamina dei monumenti figurati relativi al mito di Alba Longa scritta da D. Bonanome in occasione di un incontro di studio sulla città laziale di due anni prima. Tra questi anche il ciclo figurato del colombario romano.

Data una descrizione generale dei pannelli, Bonanome evidenzia la centralità delle scene di fondazione di Lavinio, Alba e Roma e osserva che le scene devono essere state ispirate da una

---

<sup>2875</sup> CAPPELLI 1993, p. 58.

<sup>2876</sup> *IBIDEM*, pp. 58 ss.

<sup>2877</sup> PLUT., *Rom.* 2, 3.

<sup>2878</sup> PAUL. in FEST. P. 22 L.

<sup>2879</sup> LIV. 1, 3, 6-10.

<sup>2880</sup> SIL. IT., *Pun.* 7, 294 ss.

<sup>2881</sup> CAPPELLI 1993, pp. 64 ss.

<sup>2882</sup> *IBIDEM*, pp. 70 s.

tradizione diversa da quella di Ennio, che riteneva già esistente Alba prima dello sbarco di Enea in Occidente, o di Virgilio, che non parla della fondazione della metropoli lavinate<sup>2883</sup>. Così, esaminato il carattere narrativo delle raffigurazioni, confrontabili con i frammenti del fregio monumentale della *Basilica Aemilia*, Bonanome ipotizza che la fonte letteraria alla base del modello pittorico dovesse avere un carattere più razionale, com'erano le redazioni del mito maggiormente diffuse in età augustea<sup>2884</sup>.

Poco dopo ancora R. Cappelli dedica due saggi al fregio pittorico degli *Statilii* nel catalogo del museo di Palazzo Massimo alle Terme, curato A. La Regina (Milano 1998), e in quello per la mostra *Roma. Romolo, Remo e la fondazione della città*, edito dalla stessa Cappelli con A. Carandini (Milano 2000). In entrambi la studiosa ricostruisce le due differenti proposte di letture date dal E. Brizio e C. Robert e chiarisce le identità delle parti in lotta nelle scene di battaglia e dei personaggi principali<sup>2885</sup>. Secondo Capelli una simile decorazione celebrativa le origini di Roma deve esaltare la figura del proprietario del colombario molto vicino ad Augusto dal trionfo aziaco<sup>2886</sup>.

Inoltre, sempre all'interno del catalogo della mostra sulla fondazione di Roma è presente un saggio di D. A. Arya a riguardo del fregio marmoreo della *Basilica Aemilia*<sup>2887</sup>. Anche in questo caso si pone un breve confronto con il fregio dell'Esquilino. In particolare Arya analizza in breve la composizione generale in relazione alla loro struttura interna ma anche alla posizione dell'osservatore. Inoltre anche lui ipotizza la derivazione delle raffigurazioni da un modello di maggiori dimensioni<sup>2888</sup>. L'artista ha modificato il senso e la portata del messaggio assecondando i desideri della committenza con la realizzazione del mito delle origini di Roma in un contesto funerario. Secondo Arya i *primordia urbis Romae* esaltano la vittoria della vita sulla morte<sup>2889</sup>.

Nel 2001 E. M. Moormann include il fregio pittorico degli *Statilii Tauri* in un intervento sulle pitture di soggetto storico di età romana in ambito funerario per il colloquio dell'*AIPMA* tenutosi nel 1998. Secondo Moormann non è sicura la datazione del ciclo all'età augustea alla quale si deve preferire quella della fine della Repubblica<sup>2890</sup>. Il caso pressoché unico delle pitture con le origini

---

<sup>2883</sup> BONANOME 1996, pp. 161 ss.

<sup>2884</sup> *IBIDEM*, pp. 166 ss.

<sup>2885</sup> CAPPELLI 1998, pp. 51 ss.; CAPPELLI 2000 e, pp. 216 s.

<sup>2886</sup> CAPPELLI 1998, p. 58.

<sup>2887</sup> ARYA 2000, pp. 303 ss.

<sup>2888</sup> *IBIDEM*, p. 314.

<sup>2889</sup> *IBIDEM*, p. 314.

<sup>2890</sup> MOORMANN 2001, p. 103. Nel 2001 F. Feraudi-Gruénais ha descritto il colombario degli *Statilii* nel suo *Ubi diutius nobis habitandum est. Die Innendekoration der kaiserzeitlichen Gräber Roms* datando

romane, con particolare attenzione per gli episodi bellici allusivi Lavinio e Alba Longa, rappresentava per il pubblico romano un'icona degli ideali sociali (come la *virtus*) e nazionali trasmessi attraverso il mito comune. In tal senso, anche in relazione con il tipo di sepolcro e la datazione, sembra a Moormann improbabile l'ipotesi che i committenti del fregio del colombario siano stati gli *Statilii Tauri*<sup>2891</sup>.

Più di recente tra il 2007 e il 2012 A. Dardenay ha illustrato il fregio pittorico del colombario dell'Esquilino nelle sue monografie<sup>2892</sup> e in un articolo<sup>2893</sup> sulla diffusione e il valore delle immagini delle origini di Roma.

In particolare in *Les mythes fondateurs de Rome* (Paris 2010) Dardenay ricostruisce la problematica intorno a questi affreschi ed evidenzia la grande importanza conferita alle scene riguardanti il mito di Rea Silvia, maggiore a quello troiano-laviniate e soprattutto al mito di Romolo e Remo, nonostante i segni di picchettatura sulla superficie<sup>2894</sup>.

Infatti, secondo la sua ipotesi, dopo la confisca del terreno su cui si trovava il colombario da parte dell'imperatore nella metà del I sec. d.C., la camera sepolcrale, destinata a ospitare i resti di schivi e liberti della casa imperiale, sia stata oggetto di un nuovo programma pittorico. Secondo le intenzioni del committente, doveva mettere in luce il ruolo di primo piano della madre dei due gemelli fatali nel mito di Roma e in relazione con la *gens Iulia*<sup>2895</sup>.

A differenza di Moormann, per la studiosa francese il fregio tradisce una relazione con la tradizione annalistica romana per il suo carattere narrativo ed esprime così il carattere gentilizio della tomba. Allora la decorazione con i miti fondatori di Roma riflette quelle forme celebrative ed eroicizzanti le origini di una *gens* romana in voga a Roma dalla metà del I sec. a.C.<sup>2896</sup>

Infine, il fregio del colombario degli *Statilii Tauri* è ricordato anche all'interno del *LIMC* sotto le voci relative alle iconografie degli eroi ritratti. Così, per esempio, F. Canciani lo cita per *Aineias*<sup>2897</sup>,

---

l'edificio e gli affreschi tra la fine dell'età repubblicana e l'età del principato. FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 81 ss., n° k 35.

<sup>2891</sup> MOORMANN 2001, pp. 103 ss.

<sup>2892</sup> DARDENAY 2010, pp. 156 ss. In DARDENAY 2012 a, pp. 132 s. in relazione all'iconografia di nuovo conio delle nozze di Marte e Rea Silvia.

<sup>2893</sup> DARDENAY 2007 b, pp. 19 s. In questo articolo, senza la descrizione generale del ciclo figurato, si riprendono gli stessi argomenti di DARDENAY 2010, pp. 156 ss.

<sup>2894</sup> *IBIDEM*, pp. 156 ss.

<sup>2895</sup> *IBIDEM*, p. 160.

<sup>2896</sup> *IBIDEM*, pp. 160 e 162.

<sup>2897</sup> CANSIANI 1981 a, p. 391, n° 173.

E. Paribeni per *Askanios*<sup>2898</sup>, F. Gury per *Latinus* e *Lavinia*<sup>2899</sup> oppure P. Small per *Romulus et Remus* e *Turnus*<sup>2900</sup>.

*Il fregio dei primordia urbis Romae nel colombario degli Statilii Tauri*

Il colombario degli *Statilii Tauri* (fig. 433) era sito all'altezza dello sbocco di via Porta Maggiore in piazza di Porta Maggiore sul colle Esquilino a Roma<sup>2901</sup>. Al di là della denominazione storica mancano prove sulla proprietà originaria dell'edificio agli *Statilii Tauri*<sup>2902</sup>. Infatti, le iscrizioni funerarie ritrovate all'interno appartengono a schiavi e liberti degli imperatori Giulio-Claudi e di importanti famiglie, tra le quali compaiono anche gli *Statilii*<sup>2903</sup>.

Secondo E. Brizio l'edificio era in *opus reticulatum* e da datarsi all'età augustea<sup>2904</sup>. La camera funeraria constava di due piani, dei quali quello superiore era raggiungibile attraverso una stretta scala<sup>2905</sup>. Lo spazio interno era suddiviso nella camera funeraria e nella galleria circostante quest'ultima<sup>2906</sup>. Al piano inferiore le pareti erano suddivise in tre file di nicchie semicirculari per la deposizione di una sola urna cineraria, a differenza di quelle più ampie del livello superiore che potevano accoglierne due. Infine, un podio con altre deposizioni correva lungo le pareti<sup>2907</sup>.

Secondo la ricostruzione di F. Feraudi-Gruénais l'apparato decorativo della camera funeraria, costituito esclusivamente da pitture, dimostrava due fasi distinte sulle pareti e sul soffitto<sup>2908</sup>.

In particolare, alla fase più recente appartiene la decorazione della volta a fondo bianco: era suddivisa da una semplice linea in un tondo centrale inscritto entro un motivo cruciforme, quattro lunette angolari e quattro campi divisori laterali e mostrava alcune figure. Al centro del tondo era ritratta forse l'*Aeternitas* con una cornucopia e una bilancia, mentre nel campo circostante ghirlande e fiori. In tre delle quattro lunette Ercole, Eros e Apollo erano accompagnati da una figura

---

<sup>2898</sup> PARIBENI 1984, p. 862, n° 25.

<sup>2899</sup> GURY 1982 a, p. 227, n° 4; GURY 1982 b, p. 229, n° 3.

<sup>2900</sup> SMALL 1994, p. 641, n° 15; SMALL 1997, p. 111, n° 3.

<sup>2901</sup> BRIZIO 1876, pp. 3 s.; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, p. 81.

<sup>2902</sup> A favore della vecchia ipotesi sulla committenza degli *Statilii* secondo Arya si potrebbe intravedere nelle scene di fondazione un'allusione all'attività edilizia di alcuni dei defunti del colombario. ARYA 2000, p. 314.

<sup>2903</sup> BORBONUS 2014, pp. 95 ss.

<sup>2904</sup> BRIZIO 1876, p. 23. A favore di questa datazione parlerebbero secondo R. Cappelli anche lo stile generale e le conciature (a piccola crocchia) delle figure femminili dipinte nel fregio. CAPPELLI 1998, p. 57.

<sup>2905</sup> FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, p. 81.

<sup>2906</sup> BRIZIO 1876, tav. I.

<sup>2907</sup> BORBONUS 2014, p. 93.

<sup>2908</sup> FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 81 ss.

femminile non meglio determinata. In un angolo erano le tracce di un cavallo alato e di una figura stante che volgeva lo sguardo alle sue spalle.

Le pareti sono stati dipinte in due occasioni distinte. Allo stesso periodo dell'affrescatura del soffitto si ascrivono le scene di pranzo su *kliné* sotto la lunetta con Eros, Pegaso e un Erote che giocava con un *trochus* in un punto non meglio definito e, su un'altra parete, Minerva con Egeo.

Infine, alla fase decorativa più antica il ciclo figurato con le storie dei *primordia urbis Romae* che correva lungo le quattro pareti sulla parte superiore.

E. Brizio ha sostenuto per primo che i quattro riquadri, incorniciati da una striscia di colore scuro, fossero stati ispirati da un altro monumento di maggiori dimensioni. Infatti, le scene del colombario lo riprodurrebbero soltanto in parte, come dimostrano le diverse dimensioni dei pannelli. Infatti non si susseguono l'una dopo l'altra come in un'ideale catena figurata<sup>2909</sup>.

Il fregio è composto di due cicli distinti che, appartenenti uno alla saga lavinate (sud-ovest) e l'altro a quella romulea (est-nord), vanno letti secondo due andamenti differenti: il primo, dalle ipotetiche nozze di Enea e Lavinia fino alla riedificazione della città laziale, da sinistra verso destra; il secondo, dal ratto di Silvia da parte di Marte fino all'adolescenza di Romolo e Remo, da destra a sinistra<sup>2910</sup>.

Inoltre, i due miti dovevano congiungersi rispettivamente con il loro inizio e la loro fine in prossimità dell'ingresso della camera funeraria: il brano lavinate iniziava a ovest con altri due episodi andati perduti; mentre quello romuleo doveva finire a nord con lo spazio destinato a un'altra scena non più visibile<sup>2911</sup>.

In questo modo, viste le differenti dimensioni dei pannelli, la raffigurazione della leggenda di Enea a Lavinio costituiva gran parte del fregio contando 5,38 m di lunghezza, quasi due in più di quella di Rea Silvia (3,58 m)<sup>2912</sup>.

Al contrario, al di là della preminenza della saga lavinate, secondo C. Robert il fregio è unico e aveva un andamento continuo e antiorario, che inizia dalla parete occidentale e si conclude a nord, secondo una lettura da destra verso sinistra<sup>2913</sup>.

Ne darebbe prova il senso di marcia del fuggiasco e del suo inseguitore oppure il logico risultato della pace dopo la battaglia, che non culmina nell'immagine della Vittoria alata, nel pannello

---

<sup>2909</sup> BRIZIO 1876, p. 11.

<sup>2910</sup> *IBIDEM*, pp. 22 s.

<sup>2911</sup> *IBIDEM*, p. 22; ARYA 2000, p. 314.

<sup>2912</sup> BRIZIO 1876, p. 22.

<sup>2913</sup> ROBERT 1878, p. 239.

meridionale. Inoltre, non si riesce a immaginare una scena di fondazione precedente a quello scontro se non si interpreta correttamente gli episodi in base alle fonti antiche<sup>2914</sup>.

Ancora a riguardo di questa spiegazione secondo Robert l'apoteosi di Enea incoronato dalla Vittoria vicino al fiume Numico s'inserisce tra la fondazione della città di Lavinio, a ovest e la guerra contro i Rutuli e gli Etruschi, a sud<sup>2915</sup>. Infatti, Dionigi di Alicarnasso<sup>2916</sup> racconta che, abbellita di edifici sacri e altri monumenti la città di Lavinio, dopo quattro anni dal suo arrivo era deceduto Latino ed Enea aveva assunto allora il potere sui due popoli anche per guidare la guerra contro i popoli vicini. Infatti, i Rutuli si erano ribellati di nuovo all'anziano re italico e avevano stretto un'alleanza con Tirreno, parente della sposa di Latino che biasimava le nozze straniere di Lavinia.

Al suo quarto anno di regno i Rutuli fecero una nuova incursione contro i Latini sostenuti da Mezenzio, capo dei Tirreni che temeva per le sue terre. Sebbene le forze dei Troiani prevalessero, il corpo di Enea non fu ritrovato più in seguito a un grande scontro nel quale perirono numerosi da entrambe le parti. Alcuni congetturarono che fosse passato fra gli dei, altri che fosse caduto nelle acque presso il fiume cui si svolse la battaglia trovandovi la morte<sup>2917</sup>.

In pratica, secondo Robert i pannelli non sono conclusi in sé ma sono collegati l'uno all'altro, come dimostra l'organizzazione delle singole scene inserite al loro interno.

Questa ipotesi è sostenuta di recente soprattutto da R. Cappelli<sup>2918</sup>: il fregio si dipana secondo un ordine continuo da destra verso sinistra e in senso antiorario in distinti episodi divisi da pilastri e vivificati da pochi elementi paesaggistici e figurati, come personificazioni di fiumi e città<sup>2919</sup>. I singoli personaggi e brani sono riconoscibili grazie ai frequenti schemi iconografici dell'arte romana: per questo motivo si possono distinguere, per esempio, i due eserciti avversari nel pannello

---

<sup>2914</sup> ROBERT 1878, pp. 251 ss.

<sup>2915</sup> *IBIDEM*, pp. 253 ss.

<sup>2916</sup> D.H. 1, 64.

<sup>2917</sup> Analoga è la versione di Livio che riporta di due guerre sostenute dai Troiani nel Lazio: dopo la fondazione di *Lavinium*, la prima si svolse contro i Rutuli, durante la quale era deceduto Latino; la seconda sempre contro i Rutuli di Turno ma anche gli Etruschi di Mezenzio, durante la quale Enea era scomparso nelle acque del fiume Numico. LIV. 1, 2. Si veda anche IUST. 43, 2.

<sup>2918</sup> CAPPELLI 1998, pp. 51 ss.; CAPPELLI 2000 e, pp. 216 s. Così anche in DARDENAY 2010, pp. 157 ss., ma si noti come la studiosa francese, sulla base dei disegni di S. Reinach, riporti uno schema del colombario e degli affreschi alterando l'orientamento dell'edificio e invertendo la disposizione delle figure all'interno dei singoli pannelli.

<sup>2919</sup> CAPPELLI 1998, pp. 52 e 54 ss.

sud<sup>2920</sup>. Questi sono ritratti con armi e colori differenti ma anche grazie alla loro differenziata composizione dinamica che si rifanno a modelli e stratagemmi di matrice ellenistica<sup>2921</sup>.

Infatti, il fregio inizia a ovest con la costruzione delle mura di Lavinio al cospetto di Afrodite-Venere<sup>2922</sup>, o di *Pales*<sup>2923</sup>, dopo la guerra tra Troiani e Rutuli. Poi si continua sulla parete meridionale con gli episodi che rimandano alla saga albana. Infatti, dopo la guerra fra Troiani e Latini da una parte e Rutuli e gli Etruschi di Caere (al centro) dall'altra, nella quale avviene l'apoteosi di Enea (a destra), coronato da una Vittoria alata<sup>2924</sup> presso il fiume Numico, è stipulata la pace tra Ascanio e Mezenzio (al centro) che culmina nella costruzione di Alba Longa (a sinistra). Tuttavia, si noti come rimanga oscura l'ultima scena del riquadro con gruppo femminile ed eroe nell'estremità sinistra. Una possibile soluzione è offerta da Cappelli che propone di ricollegarla al pannello successivo, quello con la saga di Silvia ad Alba<sup>2925</sup>, come l'apoteosi di Enea riferita al segmento ovest da Robert.

Infatti, a est si svolge con più linearità la storia della vestale madre di Romolo e Remo: la sua presentazione ad Amulio, il suo ratto e le sue nozze con Marte, la cacciata della giovane dalla reggia di Alba, colpevole di aver infranto il voto di castità dell'ordine delle Vestali. Infine, a nord, l'attenzione è rivolta alla saga di Romolo e Remo: la prigionia di Silvia, la morte e le nozze di Silvia con il Tevere, la nascita e l'esposizione di Romolo e Remo, la scoperta della lupa che allatta i gemelli da parte dei pastori Faustolo e Faustino sul colle Palatino<sup>2926</sup>.

Così descritto e articolato, il fregio dei *primordia urbis Romae* sembra che sia stato concepito dal pittore secondo una composizione essenziale degli episodi delle mitiche origini di Roma. Tuttavia, tra questi brani prescelti sembra che alcuni occupino a causa della loro importanza intrinseca, una posizione privilegiata, o studiata, che all'osservatore appena acceduto, dall'ingresso tra la parete

---

<sup>2920</sup> Come già osservato in ROBERT 1878, p. 241.

<sup>2921</sup> CAPPELLI 1998 pp. 52 e 54 ss.; CAPPELLI 2000 e, p. 216. Inoltre BONANOME 1996, pp. 162 s.; DARDENAY 2010, pp. 157 s.

<sup>2922</sup> Con riferimento al culto di Venere a Lavinio e confronto iconografico con la statuetta tipo Tiepolo dal santuario di S. Venera di Paestum. CAPPELLI 1993, pp. 60 ss., fig. 7; CAPPELLI 2000 e, p. 217.

<sup>2923</sup> La dea del Palatino festeggiata nell'anniversario di Roma come aveva voluto Romolo. ARYA 2000, p. 315.

<sup>2924</sup> Forse come su un'ara circolare di Civita Castellana (*Falerii Novi*) del 40 a.C. (fig. 432): Enea in armi compie un sacrificio in onore di Marte, Venere e Vulcano mentre la Vittoria alata gli pone sul capo una corona di alloro. R. CAPPELLI, *Base da Civita Castellana con apoteosi di Enea*, in CARANDINI CAPPELLI 2000, p. 212; DARDENAY 2012 b, p. 240, n° LT7.

<sup>2925</sup> CAPPELLI 1998, p. 55.

<sup>2926</sup> *IBIDEM*, pp. 55 s. CAPPELLI 2000 e, p. 217. In DULIÈRE 1979 I, p. 93 si pone l'episodio in luogo della lacuna, ma è contro logica anteporlo all'esposizione dei due neonati.

settentrionale e occidentale nella camera funeraria del colombario, poteva apparire in tutta la sua efficacia evocativa.

Secondo Arya il visitatore sulla soglia a nord-ovest della sala si trovava al centro di due assi: uno costituito dalla porta stessa e dalla Vittoria alata che incorona Enea sulla parete di fronte, un altro dalla sua stessa posizione verso sud e dalla Vittoria che incorona Marte e Silvia<sup>2927</sup>.

Inoltre, si può allargare il campo delle relazioni attraverso una visione dinamica del fregio da parte dello spettatore. Infatti, questi scorgeva subito alla sua destra scorrere le origini troiane e la fondazione di *Lavinium* che culminano nell'apoteosi del *pius* Enea, mentre di fronte ammirava il valore degli antenati nelle guerre tra Latini ed Etruschi che terminano con la fondazione di Alba Longa da parte Ascanio-Iulo. Poi, al centro del pannello di sinistra, assisteva alle nozze della vestale Silvia con il dio Marte, da cui nascono Romolo e Remo salvati da una lupa dalle acque del Tevere sulla parete settentrionale alle sue spalle.

Seppure non si possa determinare con precisione il committente del fregio, appare verosimile che colui che volle un tale abbellimento della camera funeraria del colombario fosse animato dall'orgoglio di appartenenza al popolo romano e forse intendesse celebrare i natali della propria *gens* appropriandosi dei miti antichi secondo le mode in voga sul finire del I sec. a.C.<sup>2928</sup> Ciò nonostante la proposizione di queste raffigurazioni in ambito funerario potrebbe esprimere anche i valori più profondi della *romanitas* facendo venire meno la portata del loro significato più politico<sup>2929</sup>.

Infatti, riprendendo quanto proposto da Moormann<sup>2930</sup> e sulla falsariga dello studio *Messages d'outre-tombe. L'iconographie des sarcophages romains* (Paris 1999) di R. Turcan nel quale si evidenzia l'esaltazione delle virtù cardinali del *vir romanus* in numerosi fregi dei sarcofagi del II-III sec. d.C., si potrebbe immaginare un messaggio articolato intorno ai principi assunti dal cittadino dalla condotta esemplare attraverso l'alto linguaggio mitologico<sup>2931</sup>.

Allora, ecco spiccare la *pietas* che ha guidato l'eroe troiano a *Lavinium* dove si celebrerà il suo trapasso e il suo ingresso nella sfera divina, la *virtus* che ha permesso ai Troiani e ai Latini di prevalere sulle forze nemiche che si contrapponevano a loro e, infine, la *pax* che conduce all'amicizia gli avversari di un tempo e consente di procedere ancora nella realizzazione dei disegni divini con la fondazione di Alba.

---

<sup>2927</sup> ARYA 2000, p. 314.

<sup>2928</sup> DARDENAY 2010, pp. 160 e 162.

<sup>2929</sup> ZANKER 2002, pp. 82 ss. In ARYA 2000, p. 314 si parla genericamente di allegoria della vittoria della vita sulla morte.

<sup>2930</sup> MOORMANN 2001, p. 103.

<sup>2931</sup> TURCAN 1999, p. 61.



Da ultimo, riprendendo l'analisi di A. Dardenay a riguardo le immagini della scoperta di Silvia addormentata da parte di Marte e della lupa romana sui sarcofagi e rilievi funerari del I-III sec. d.C., ecco la *consacratio* al dio che concede l'*aeternitas* alla sua città e alla sua stirpe, cui corrisponde il sonno della giovane sulle rive del Tevere, e del defunto colto dalla morte, e la protezione materna della lupa, anche in qualità di animale psicopompo<sup>2932</sup>.

In conclusione, attraverso tale lettura del felice passato di Roma ricco di spunti per l'esistenza nel mondo di sopra e di riferimenti positivi verso lo Stato, lo spettatore era immerso forse in una visione consolatoria per sé, che era ancora in vita e che prima o poi compirà il viaggio eterno, ma anche per il proprio caro defunto, di cui ignorava in realtà la sorte dopo la morte<sup>2933</sup>.

#### I FREGI DEI SARCOFAGI DELL'ETÀ ADRIANEA E ANTONINA

##### *Storia degli studi*

Nel 1905 G. E. Rizzo ha comunicato notizia del ritrovamento dei frammenti del sarcofago di Torre Nova nelle *Notizie degli scavi di Antichità*. Rizzo ha ricostruito la scoperta fortuita dei frammenti, avvenuta nel 1903 nella proprietà del principe Borghese a Frascati vicino alla via Labicana, e i successivi saggi del luogo, che avevano dato alla luce in passato altri sarcofagi<sup>2934</sup>, ma soprattutto offre le prime analisi e la descrizione del fregio, datato all'età antonina. Per la prima volta sono riconosciuti nel fregio il sacrificio della scrofa di Lavinio, il giovane Ascanio in abiti frigi e il matrimonio di Enea con Lavinia, secondo lo schema della *dextrarum iunctio* ripetuto in altri sarcofagi<sup>2935</sup>.

L'anno successivo ancora G. E. Rizzo ha presentato nel *MDAI(R)* del 1906 l'analisi dettagliata del fregio e gli altri frammenti appartenenti forse al sarcofago. In particolare, ha posto la raffigurazione della scrofa, compresa tra la personificazione di Roma e Marte, in relazione con gli altri celebri monumenti decorati con analoghi motivi noti al tempo. Il committente, forse un personaggio di alto lignaggio e ceto sociale morto durante l'età adrianea-antonina, aveva uno spiccato interesse per il soggetto mitologico, sacro e romano<sup>2936</sup>.

---

<sup>2932</sup> DARDENAY 2010, pp. 180 ss.

<sup>2933</sup> ZANKER 2002, pp. 90 e 180.

<sup>2934</sup> Secondo la ricostruzione di Rizzo l'area (A) aveva una forma rettangolare ed era delimitata da blocchi squadri di tufo. Vicino era la via romana (C), di cui si conservavano alcuni frammenti del rivestimento in lava, e a una villa (B), rimasta inesplorata. Infine, era un'ulteriore settore di forma trapezoidale (D) con delimitazione identica alla prima. RIZZO 1905, pp. 408 ss.

<sup>2935</sup> *IBIDEM*, pp. 423 s.

<sup>2936</sup> RIZZO 1906, pp. 199 ss.

Inoltre, è in quest'articolo che si associa per la prima volta il grande frammento del sarcofago di Torre Nova con il rilievo degli Uffizi. Sebbene fosse una copia rinascimentale riprodotte quello di Cantalupo, il monumento fiorentino è ritenuto di età imperiale sulla scorta del lavoro di *Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen* di P. Arndt e W. Amelung<sup>2937</sup>.

Tuttavia, la prima menzione del rilievo risale agli inizi del '700 con la definizione del sacrificio compiuto dall'imperatore Commodo tra la *Virtus* e Roma. Comunque la corretta interpretazione è del 1817, ribadita da H. Dütschke in *Antike Bildwerke in Oberitalien. III. Die antiken Marmorbildwerke der Uffizien in Florenz*<sup>2938</sup> (Leipzig 1878).

Offertane un'ampia descrizione, Dütschke evidenzia gli abiti frigi del giovane al centro e la presenza della scrofa con i suoi porcellini, allusione alla fondazione di Lavinio, a sinistra riconducendo la raffigurazione al mito di Enea. Il fregio del sarcofago doveva rispondere al desiderio di un'alta committenza di celebrare l'unione tra Roma e l'Oriente<sup>2939</sup>.

Nel 1917 J. Sieveking nell'articolo *Der Sarkophag von Torre Nova und das Aenesrelief der Uffizien* nel *MDAI(R)* 1917 esamina i due esemplari riconoscendo nel secondo una copia rinascimentale ispirata dal frammento degli Uffizi. Al di là della diversa interpretazione delle figure accessorie rispetto a Rizzo, Sieveking ha sostenuto che il sarcofago di Torre Nova non mostrasse con sicurezza una scena di matrimonio ma un'analogia a quella della replica fiorentina con un sacrificio precedente la fondazione di Lavinio al cospetto delle due personificazioni della *Virtus* e di Roma<sup>2940</sup>.

Secondo Sieveking il rilievo laziale è da datarsi all'età antonina ed è stato ispirato da antiche fonti letterarie. L'originale della copia rinascimentale doveva risalire però più a un rilievo di carattere pubblico di età giulio-claudia che adrianea. Lo proverebbero la lavorazione delle teste delle figure, prive di barba, in secondo piano oppure la composizione generale della scena e il tipo di rilievo, che ricordano il corteo dei lati dell'*Ara Pacis*<sup>2941</sup>.

Dopo il frammento di Torre Nova è stato compreso da C. Robert nel suo catalogo di sarcofagi romani con scene mitologiche. A differenza di Sieveking Robert accoglie la tesi di Rizzo in riferimento alla seconda metà del fregio con le nozze di Enea e Lavinia citando come prova il

---

<sup>2937</sup> ARNDT, AMELUNG 1894, p. 11, n° 236. Così, seppure con qualche dubbio, appare l'esemplare fiorentino nel catalogo di S. Reinach dedicato ai rilievi greci e romani. REINACH 1912 II, p. 41, fig. 1.

<sup>2938</sup> Per queste informazioni si veda GIGLIOLI 1939, p. 110.

<sup>2939</sup> DÜTSCHKE 1878, pp. 232 ss.

<sup>2940</sup> SIEVEKING 1917, p. 169 s. L'identificazione di Roma è accolta in E. STRONG, *Sulle tracce della lupa romana*, in *Scritti in onore di Bartolomeo Nogara raccolti in occasione del suo LXX anno*, Città del Vaticano 1937, pp. 487-488, tav. LXX, fig. 1.

<sup>2941</sup> SIEVEKING 1917, p. 171.

frammento con due mani congiunte. L'evento è preceduto dal sacrificio della scrofa, mentre le personificazioni della *Virtus*, con scudo decorato da una scena di battaglia, e *Honos*, con un clipeo ornato dall'iconografia del Lupercale, assistono assise nel lato destro conservato<sup>2942</sup>.

In un articolo sul *Bullettino della Commissione archeologica del Governatorato di Roma* del 1939 G. Q. Giglioli ha esaminato il rilievo Camuccini in confronto con la copia rinascimentale e l'esemplare di Torre Nova. Ricostruiti gli studi precedenti relativi a questi monumenti, Giglioli osservava che tra le due scene romane vi sono indubbe somiglianze. Seppure ne sia privo, è verosimile che anche il rilievo Camuccini presentasse a sinistra il sacrificio della scrofa nella parte destra a differenza di quanto mostrato dal restauro fiorentino, e proseguisse verso destra, in un modo differente da com'è stato integrato nel Rinascimento secondo un'ipotetica coerenza e fedeltà<sup>2943</sup>.

In origine anche il sarcofago fiorentino doveva articolarsi in più momenti compresi o distinti scenograficamente da personificazioni assise, tra le quali Roma, che assistono al sacrificio dell'animale profetico e alle nozze dell'eroe troiano con Lavinia. Creato nella prima metà del II sec. d.C., l'esemplare toscano deve aver costituito il prototipo iconografico per il sarcofago di Torre Nova, di più modesta fattura<sup>2944</sup>.

Così, in un articolo su un sarcofago di un condottiero romano conservato nel Museo delle Terme a Roma pubblicato sul *MDAI(R)* del 1969, K. Fittschen cita il fregio Borghese intravedendo nella leggenda lavinate l'allegoria della *virtus* e della *concordia* che, al tempo delle guerre contro le popolazioni germaniche del II sec. d.C., devono aver occupato un ruolo centrale nella propaganda imperiale<sup>2945</sup>.

Negli anni '80 i due sarcofagi sono compresi da F. Canciani, F. Gury ed E. Paribeni nelle voci dedicate alle rappresentazioni dei miti di Enea<sup>2946</sup>, Lavinia<sup>2947</sup>, Ascanio<sup>2948</sup> oppure Latino<sup>2949</sup> nel

---

<sup>2942</sup> ROBERT 1919 b, pp. 565 ss.

<sup>2943</sup> GIGLIOLI 1939, pp. 110 ss.

<sup>2944</sup> *IBIDEM*, pp. 113 ss. Il sarcofago di Torre Nova è ricordato nell'*EAA* da G. Bermond Montanari tra i documenti figurati di Ascanio. BERMOND MONTANARI 1958, p. 704. Invece il frammento di Cantalupo e la copia rinascimentale degli Uffizi sono citati da K. Galinsky nel suo trattato del mito di Enea tra la Sicilia e Roma. Secondo Galinsky il rilievo originale va datato all'età traiana e deve essere stato il modello per l'esemplare Borghese. GALINSKY 1969, pp. 25 s, figg. 20 e 21.

<sup>2945</sup> FITTSCHEN 1969, pp. 332 s. Alla fine degli anni '70 C. Dulière ha compreso il sarcofago di Torre Nove nella sua monografia sull'iconografia della lupa che allatta Romolo e Remo unicamente per la raffigurazione di quest'ultima scena sullo scudo della figura assisa al centro del frammento posseduto. DULIÈRE 1979 II, p. 48, n° 124, fig. 100.

<sup>2946</sup> CANCIANI 1981 a, pp. 391 s., nn° 166-167 e 180.

LIMC. Inoltre, P. Aichholzer ha commentato brevemente i due rilievi nella sua monografia *Darstellungen römischer Sagen* (Wien 1983). Questi sostiene che il loro modello risaliva alla prima età imperiale per il tipo di composizione scenica, come comprovato dal fregio marmoreo della *Basilica Aemilia*<sup>2950</sup>.

Nel 1999 D. Grassinger ha esaminato i due sarcofagi in *Die mythologischen Sarkophage* (Berlin) nella sezione del mito di Enea. La studiosa tedesca analizza le figure ritratte e la composizione scenica concordando soprattutto con Sieveking, Giglioli e Fittschen.

In generale, i fregi non mostrano una diretta dipendenza da un unico modello iconografico ben determinato, giacché combinano episodi del mito nazionale e scene pertinenti all'ambito religioso e quotidiano, visibili anche sui monumenti ufficiali del II sec. d.C. o già compresi nel linguaggio artistico delle botteghe di sarcofagi.

Le personificazioni, forse della *Virtus* e di Roma, la scena di sacrificio o nozze, le raffigurazioni di battaglia su un clipeo o sulla cornice del coperchio trovano confronti che comprovano la datazione nella seconda metà del II sec. e una committenza di alto livello che declina i valori di *virtus*, *pietas* e *concordia* attraverso il mito lavinate<sup>2951</sup>.

Infine, tra il 2010 e il 2012, A. Dardenay ha preso in considerazione i due sarcofagi nei suoi due trattati sulle iconografie delle *primordia urbis Romae*. In particolare, in *Les mythes fondateurs de Rome* (Paris 2010) Dardenay sostiene che i due fregi ricordano i pannelli dell'Ara Pacis soprattutto per l'associazione della scrofa pronta per il sacrificio, visibile nella fronte, e della figura femminile assisa, nella parte posteriore del monumento augusteo.

Infine, sottolinea come le nozze tra Enea e Lavinia segnino una nuova tappa delle raffigurazioni del progenitore dei Romani e dell'amore inteso come manifestazione di *concordia*<sup>2952</sup>.

#### *Il fregio dei due sarcofagi: romanitas e virtus del defunto*

G. Q. Giglioli ha osservato che il rilievo Camuccini è stato riprodotto con un alto grado di corrispondenza nella parte sinistra della copia degli Uffizi, che si spicca per la realizzazione delle teste e di altri particolari eseguiti grossolanamente. La parte destra del rilievo fiorentino non va intesa però come un mero completamento interpretativo dell'artista, che diverge dal fregio di Torre Nova con la scena di sacrificio della scrofa e il patto con Latino in luogo della *dextrarum iunctio*.

---

<sup>2947</sup> GURY 1982 b, p. 229, n° 2.

<sup>2948</sup> PARIBENI 1984, pp. 861 s., nn° 17-18.

<sup>2949</sup> GURY 1982 a, p. 227, n° 7.

<sup>2950</sup> AICHHOLZER 1983, p. 52 s.

<sup>2951</sup> GRASSINGER 1999, pp. 98 ss.

<sup>2952</sup> DARDENAY 2010, p. 156 s.

Inoltre, in secondo piano la copia presenta ulteriori figure incedenti verso il centro dai due lati del pannello che difficilmente possono essere state un'invenzione del restauratore rinascimentale. Infatti, questi dovette avere la possibilità di osservare il rilievo romano quando si trovava ancora in migliori condizioni, nonostante alcuni attributi o dettagli delle figure mal intesi e copiati<sup>2953</sup>.

I due fregi erano accomunati quindi dal blocco costituito dalla figura femminile assisa preceduta da Ascanio in abiti frigi e da Enea simile a condottiero romano. Secondo Giglioli il rilievo Camuccini presenta un pilastrino con una base e dimensioni (72 cm che con il resto dei corpi delle figure giungono verosimilmente a 90 cm) che fanno presupporre l'appartenenza del rilievo a un sarcofago grande quanto quello Borghese. Anch'esso doveva presentare nella sua integrità figurata non solo il sacrificio della scrofa e il patto tra i capi dei Troiani e degli Aborigeni, ma anche le nozze di Enea e Lavinia<sup>2954</sup>.

In entrambi i casi la raffigurazione mostrava la processione di due ali di figure incedenti dai lati della fronte verso il centro. I due gruppi erano scanditi dalla presenza di personificazioni assise che dividevano il pannello in almeno tre segmenti.

Infatti, dopo la prima entità seduta verso destra sul sarcofago di Torre Nova a sinistra era il primo con il sacrificio della scrofa di Lavinio. Poi al centro, il secondo, delimitato da due figure affrontate: il *focus* del fregio, la *dextrarum iunctio* di Enea e Lavinia suggellata dalla presenza di Imeneo. Infine, a destra, secondo un'organizzazione simmetrica, era un'altra scena oggi non più definibile nel suo soggetto a causa dei danni del tempo.

Invece, secondo Giglioli il sarcofago di Cantalupo, che contiene apparentemente soltanto un unico segmento figurato incentrato sul sacrificio della scrofa e sul patto tra Enea e Latino, rivela l'esistenza di un altro brano scenico perduto<sup>2955</sup>. Infatti, se la personificazione assisa a destra era presente nell'originale è verosimile che, al di là della rotazione del capo verso sinistra, segnali attraverso la disposizione del corpo nel senso contrario l'esistenza di un ulteriore segmento figurato in quella direzione. Diversamente significherebbe una contravvenzione al principio intrinseco di simmetria su cui anche il fregio toscano doveva essere stato organizzato in origine.

Inoltre, si deve notare come la scena sembra svilupparsi in modo disarmonico nel campo figurato della copia rinascimentale: il passo e la posa assunta da Enea in riferimento a quelli di Latino, la disposizione dei personaggi in secondo piano alle spalle del re italico e la sovrapposizione della scrofa laviniata all'incontro tra i due capipopolo.

Allora, è forse da aggiungere che l'artista del Quattrocento abbia eseguito con consapevolezza una sintesi complessiva delle scene visibili su diversi frammenti del sarcofago di Cantalupo. Ha

---

<sup>2953</sup> GIGLIOLI 1939, pp. 112 s.

<sup>2954</sup> *IBIDEM*, p. 114.

<sup>2955</sup> *IBIDEM*, p. 114.

compreso in un unico segmento almeno due diversi episodi mitologici che potevano essere rappresentati a rilievo sulla fronte della cassa in due punti distinti. Così si comprende perché il sacrificio dell'animale profetico si accavalli all'alleanza di Enea e Latino: il restauratore comprendeva la centralità ideologica di quell'immagine e sapeva di non potervi rinunciare al fine del suo lavoro e del messaggio sotteso all'originale romano.

Secondo Sieveking, Robert, Giglioli, Fittschen e Grassinger le personificazioni assise dall'aspetto amazzonico che scandivano il fregio di Torre Nova sono da identificarsi verosimilmente nella *Virtus*, rappresentata a sinistra con uno scudo adornato da una scena di battaglia tra Troiani, vittoriosi, e Barbari, simili a Celti<sup>2956</sup>, e in Roma, a destra seduta accanto al clipeo con la lupa romana e i gemelli di Marte<sup>2957</sup>.

Invece, l'unica visibile nel frammento Camuccini è priva d'interpretazione, ma in base allo scudo con testa di Medusa fa pensare un'entità analoga alla *Virtus*. Infatti, l'impresa mitologica di Perseo si ascrive appieno tra le imprese di eroi che testimoniano il loro coraggio liberando una giovane donna o una popolazione con l'uccisione di un *mostrum*.

Allora, attraverso la realizzazione di un fregio con gli episodi laviniati di Enea, la scrofa oracolo della fondazione di Lavinio, il patto con Latino e le nozze con Lavinia è probabile che sia desiderato da parte della committenza non solo rifarsi al mito nazionale ma anche manifestare la propria adesione all'autorità politica romana. Infatti, i due sarcofaghi sono datati tra nel II sec. d.C. e in particolare tra l'età adrianea e quella antonia durante la quale, come Dardenay ha sostenuto, si erano riscoperti i natali troiani al fine di sostenere la legittimità politica dei nuovi dinasti, come i Flavi avevano fatto prima di loro<sup>2958</sup>.

Inoltre, durante il principato di Antonino Pio furono celebrati i 900 anni dalla fondazione dell'Urbe attraverso medaglioni che esaltavano l'arrivo dei progenitori troiani alle coste laziali e la scoperta della scrofa che genera, com'era stato preannunciato dagli oracoli, i trenta lattonzoli, simbolo delle trenta generazioni d'attendere prima della fondazione di Alba.

---

<sup>2956</sup> Rizzo s'interrogava se non si tratti di un'allusione alla guerra intrapresa dai Troiani contro le popolazioni italiche per poter accedere ai territori laziali. In ogni caso, è una scena destinata a eccitare l'orgoglio romano, anche in riferimento alle secolari e più recenti guerre. RIZZO 1906, p. 304.

<sup>2957</sup> SIEVEKING 1917, pp. 169 s.; in GIGLIOLI 1939, pp. 115 s., fig. 4 confronto con un sesterzio di Vespasiano per la personificazione di Roma. FITTSCHEN 1969, p. 322. In GRASSINGER 1999, pp. 100 s. si ricorda a sostegno dell'identificazione di Roma il rilievo dell'apoteosi di Antonino Pio, mentre per la *Virtus* la rappresentazione di quest'ultima nella monetazione dell'imperatore. Secondo RIZZO 1906, pp. 296 s. in entrambe si dovrebbe vedervi in realtà Marte, mentre per ROBERT 1919 b, p. 567 a destra sarebbe *Honos*.

<sup>2958</sup> DARDENAY 2010, p. 111.

Tuttavia, al di là dell'indubbia influenza politica nella commissione di tali immagini nel II sec. d.C., si deve intravedere nei nostri due fregi anche il richiamo ai valori di fondo della *romanitas*.

Infatti, come già ricordato, R. Turcan ha evidenziato la realizzazione di fregi di carattere non mitologico su sarcofagi evocanti quelle che erano intese come le virtù cardinali del *vir romanus*. Attraverso la scansione di scene di battaglia, di grazia della vita dello sconfitto, di sacrificio e di *dextrarum iunctio* s'intendeva evidenziare la *virtus*, la *clementia*, la *pietas* e la *concordia* con la *fidelitas* che avevano condotto il defunto in vita verso l'immortalità<sup>2959</sup>.

Inoltre, a riguardo del fregio del sarcofago Borghese Turcan osserva che era preminente per il committente rendere eterne la *fides* e la *concordia* della coppia attraverso il tema eroico di Enea e Lavinia, sposi esemplari assistiti dalla personificazione della futura Roma<sup>2960</sup>.

Si può approfondire quanto proposto dallo studioso francese a riguardo dei nostri due rilievi aggiungendo che entrambi sotto la veste mitologica suggeriscono tutti o alcuni delle virtù cardinali romane.

Innanzitutto, si veda che la raffigurazione della scrofa e del suo sacrificio da parte di Enea possono essere intesi dalla committenza, in sintonia con il potere imperiale, come manifestazione di *pietas* e fiducia al pari dell'eroe troiano che, giunto alle rive del Tevere, scopre il prodigioso parto e subito esegue riti in onore dei Penati o di Giunone.

A questa testimonianza di devozione religiosa si collega, in sequenza nell'esemplare di Torre Nova, l'amore coniugale o forse ancora meglio la *concordia*, la *dextrarum iunctio* di Enea e Lavinia. I due mitici progenitori del popolo di Roma appaiono qui come la coppia ideale che aveva ispirato la committenza durante l'esistenza terrena. In rispetto delle leggi e dei costumi romani sono il modello per la fondazione del nucleo primario della società romana, la famiglia. Inoltre, a tal proposito e in chiave politica si deve tenere a mente che, secondo un decreto dei decurioni di Ostia<sup>2961</sup> e Dione Cassio<sup>2962</sup>, le giovani coppie erano tenute alla venerazione della Concordia imperiale a partire dell'età antonina, durante la quale era stato inventato forse il prototipo iconografico della *dextrarum iunctio*<sup>2963</sup>.

Infine, il patto dei due capipopolo evoca non solo il sentimento di *concordia*, cioè di *pax*, ma anche di *clementia*. In tutte le versioni del mito lavinate Enea e Latino si promettono a vicenda rispetto formulando parole di armonia che i loro popoli dovranno conservare nei secoli, soprattutto al di là dell'esito, deciso già dagli dei, del duello virgiliano tra l'eroe troiano e Turno.

---

<sup>2959</sup> TURCAN 1999, p. 61.

<sup>2960</sup> *IBIDEM*, pp. 62 s. Ripreso in DARDENAY 2010, p. 186 s.

<sup>2961</sup> CIL 14, *Suppl. Ost.* 5326.

<sup>2962</sup> D.C. 74, 31, 1.

<sup>2963</sup> Si veda L. REEKMANS, *s.v. dextrarum iunctio*, in *EAA* III, 1960, pp. 82-85.

Da ultimo, a questi principi del patrimonio ideologico romano se ne aggiungono altri due grazie alle personificazioni assise e alla decorazione dei loro scudi nel rilievo Borghese: la *virtus*, allusa dalla scena di battaglia, e la *romanitas*<sup>2964</sup>, con l'immagine della lupa romana che allatta Romolo.

Allora, soprattutto nel fregio del sarcofago di Torre Nova emerge la forte concentrazione figurata dei valori sociali del cittadino o, ancora meglio, del condottiero romano di alto lignaggio.

In pochi elementi di grande impatto iconografico e ideologico, come gli episodi del mito nazionale estratti dal linguaggio artistico imperiale, disposti in primo piano per una loro migliore visione da parte dell'osservatore, sono celebrati gli ideali di vita che hanno ispirato la condotta terrena del committente o per i quali questi voleva essere ricordato dai suoi cari. In questo modo, attraverso l'adozione del mito lavinate e l'identificazione nell'eroe troiano, il committente suggerisce quasi che la sua esistenza umana sia stata grandiosa e coronata dal successo dei disegni che gli dei avevano per lui. Lo spettatore, che posava lo sguardo sulle scene a decorazione dei feretri marmorei, coglieva i principi sociali del suo tempo e trovava una conferma per la sua stessa esistenza ispirata dagli stessi valori del defunto. In pratica, i due sarcofagi si configuravano da un lato come uno strumento di promozione di valori sociali, quali la *pietas*, la *concordia* o la *virtus*, ma allo stesso tempo di garanzia e conforto per coloro che, ancora in vita, ritrovano i loro stessi convincimenti per un'esistenza «*bella e meritevole di essere vissuta*»<sup>2965</sup>.

---

<sup>2964</sup> ZANKER 2002, p. 86.

<sup>2965</sup> *IBIDEM*, p. 180.



## CONCLUSIONI

In queste pagine sono state esaminate quarantasei raffigurazioni romane di età imperiale e appartenenti all'ambito privato che nel corso degli studi sono state attribuite al mito di Enea. Inoltre, da parte nostra è stato aggiunto un rilievo conservato nei magazzini del Musée del Louvre a Parigi che, individuato fortuitamente nel corso di questo lavoro, si potrebbe comprendere almeno a livello ipotetico tra i documenti della leggenda troiana fino alla sua prossima pubblicazione con un'analisi iconografica più accurata.

Si può concludere che le raffigurazioni di Enea nell'arte privata dell'età imperiale sono state utilizzate secondo svariati modi, forme e interpretazioni al fine di esprimere messaggi (sentimenti, aspirazioni e principi sociali) riguardanti la sfera personale del committente che si pone in un dialogo ideale, in vita o in morte, con i visitatori della sua dimora o della sua tomba.

In generale le scene analizzate non sono la riproduzione diretta e specifica di brani dell'*Eneide* di Virgilio, seppure a volte rievocano la leggenda raccontata dal Vate. Infatti, a nostro giudizio si può parlare soltanto di una corrispondenza complessiva tra le nostre immagini e il poema.

In ogni caso è indubbia l'influenza secolare dell'*Eneide*, intesa quasi come testo ufficiale della leggenda dell'eroe grazie al magistero letterario di Virgilio, nella scelta dei temi dei grandi committenti istruiti secondo i canoni della παιδεία.

In sintesi si possono proporre per ragioni espositive tre categorie di messaggi espressi attraverso le raffigurazioni di episodi del mito di Enea nell'ambito domestico e funerario: i principi sociali propri di un romano (*pietas, virtus, concordia* o *romanitas*), i diletti della vita (l'amore, la caccia e i prodigi fantastici della natura), e, per ultimo, le credenze popolari, la fede negli oracoli e la superstizione.

Tuttavia, si tenga presente che queste tre classi d'idee sottese alla commissione e alla realizzazione delle immagini non sono da intendersi come esclusive di un ambito o impermeabili. Infatti, i principi sociali ispirano chiaramente la vita di un individuo orientandone spesso lo stile di vita e le sue credenze e viceversa.

Allora, al primo ordine d'idee, i principi sociali propri di un romano, appartiene il gruppo di immagini più omogeneo per scena, datazione e luogo geografico. Infatti, si tratta delle iconografie impiegate in ambito politico, la fuga dei padri troiani e il loro arrivo nel Lazio con il prodigio della scrofa di Lavinio, che si pongono tra la fine del I sec. e l'inizio del III sec. d.C. con un'ακμή nel II sec., vale a dire nell'età in cui si riscoprono i natali troiani di nuovo per merito di Adriano e Antonino e si celebrano i 900 anni della fondazione di Roma. Inoltre, la quasi totalità dei documenti della fuga proviene dai confini reno-danubiani.

Allora, i dodici monumenti funerari della fuga di Enea, Anchise e Ascanio con i *sacra* da Troia manifestano nei propositi dei committenti la *pietas erga omnes et deos* che era al centro della storia dell'eroe<sup>2966</sup>.

Così era nell'ara di Petronia Grata ad *Aquae Statiellae* (fine I sec. d.C.) con l'iconografia compresa in un ciclo figurato con alcune imprese di Ercole come allusione al viaggio *post mortem*, ma anche nei gruppi statuari o dai rilievi di monumenti funerari del *limes* reno-danubiano (II-III sec. d.C.). Eppure, a nostro giudizio, in questi ultimi casi non si può escludere che i committenti volessero manifestare anche la fedeltà all'Impero e, soprattutto, l'appartenenza al mondo di Roma (*romanitas*) paragonandosi all'eroe troiano investito di una missione divina e civilizzatrice in terre sconosciute e lontane minacciate dalle incursioni barbariche.

Inoltre, alla devozione verso gli dei rimanda proprio il sacrificio della scrofa, oracolo del destino troiano nel *Latium*, visibile su due sarcofagi (II sec. d.C.) il cui fregio è articolato con altre scene del mito di Enea, come le nozze con Lavinia, allegoria della *concordia*, e il patto con Latino, simbolo della *pax* e della *fides*. Inoltre, attraverso una raffigurazione di battaglia si allude alla *virtus* e con la lupa che allatta Romolo e Remo si afferma ancora di più la *romanitas* del committente.

Infine, ai valori sociali potrebbe rimandare anche il fregio del colombario degli *Statilii Tauri* (inizi età imperiale), scandito in scene evocanti la saga lavinate e albana fino alla nascita di Romolo e Remo, ma senza scordare la celebrazione dei presunti natali eroici della *gens* dell'ipotetica prima committenza.

Alla sfera dei dilette personali rientra la gran parte delle raffigurazioni di Enea nelle pitture di Pompei e nei mosaici disseminati nell'Impero in un arco cronologico dal I sec. fino al V-VI sec. d.C.

Innanzitutto si può comprendere il celebre affresco pompeiano denominato «Parodia» della fuga di Enea, Anchise e Ascanio con i *sacra* da Troia (I sec. d.C.). Assieme alla figura teriomorfa e itifallica di Romolo *tropaiophoros* in un fregio con corteo marino, esprime forse un messaggio appropriato per un contesto domestico di convivialità e d'invito a godere della vita.

Trasformati in esseri canini e itifallici, i progenitori di Roma potrebbero manifestare anche un intento sarcastico e antitetico rispetto ai principi sociali augustei: il committente potrebbe aver inteso gli antenati come antieroi, cioè come *exempla* d'infedeltà e dei tradimenti al ricordo delle loro imprese secondo diverse versioni del mito della fuga o delle nozze con Didone e del ratto delle Sabine a Roma.

---

<sup>2966</sup> Questo sentimento era espresso forse dai rilievi funerari di *Flavia Solva* (II-III sec. d.C.), con la partenza dell'eroe e l'abbandono della sposa Creusa, e di Santa Rosa, con Enea negli Inferi (II sec. d.C.). Inoltre, in base alla caratterizzazione dei personaggi del rilievo austriaco si potrebbe intravedervi anche le virtù del cittadino romano, la devozione verso la madre e la sposa e il coraggio in battaglia fino all'estremo.

Invece, nella raffigurazione dell'incontro dei Troiani e Polifemo della Casa del Laocoonte (I sec. d.C.) l'immagine malinconica del ciclope, pastore-poeta innamorato di Galatea senza essere ricambiato, si stagliava al centro della parete settentrionale del tablino. Di fronte a lui lo spettatore è spinto a meditare e a confrontarsi con il tema amoroso, proposto anche in parte della pinacoteca domestica. Oppure chi si accostava al quadro rimaneva stupito della spaventosa apparizione di Polifemo come i Troiani sbarcati in Sicilia alle sue spalle. In questo modo l'affresco era uno svago artistico evocante l'amore non corrisposto e la curiosità per il prodigioso<sup>2967</sup>.

Il tema amoroso è ancora più centrale in nove degli affreschi pompeiani (I sec. d.C.) o nel ciclo musivo di Low Ham (IV sec. d.C.) con la storia di Enea e Didone<sup>2968</sup>.

Infatti, è prevalente in tutte le immagini pompeiane, sia nelle nozze sia nell'abbandono della regina cartaginese, quella tensione interna a ogni essere umano verso l'amore<sup>2969</sup>. Nei *triclinia*, nei *cubicola* o in altre stanze di una casa gli osservatori dei quadri pompeiani, all'interno di pinacoteche organizzate talvolta secondo un programma coerente, potevano paragonarsi a Enea, che aveva sospeso senza il consenso degli dei la missione cui era destinato, e a Didone, desiderata, abbandonata e ferita come donna e regina.

Stesso sentimento di divertimento dalla realtà quotidiana, che culmina nell'amore sotto la protezione di Venere, era affidato pure al mosaico nel *frigidarium* delle terme della villa di Low Ham. In questo caso, attraverso il fregio di quattro episodi (l'arrivo, l'incontro, la caccia e le nozze), il committente proponeva a sé e ai suoi ospiti il lieto vivere secondo gli ideali in voga presso le *élites* provinciali: la caccia, il gioco, le terme e la letteratura.

E a una di queste attività meritorie, la caccia, sono dedicati tre mosaici (datati tra il II e il IV sec. d.C.) scoperti in Grecia, Turchia e Siria. I committenti, proprietari di importanti *villae* o *domus*, volevano esprimere la loro passione per lo sport all'aria aperta come attività ricreativa per il corpo, lo spirito e la mente. Infatti, l'immagine di Enea e Didone che inseguono belve poteva da un lato costituire una preziosa citazione letteraria frutto della loro *παιδεία* classica, come nel mosaico

---

<sup>2967</sup> Inoltre, alla luce della trasformazione della casa in *pistrinum* e in abitazione dagli spazi più contenuti nell'ultima fase di vita di Pompei sembra che il quadro dei Troiani e di Polifemo abbia rappresentato soltanto un retaggio del recente passato della casa, se il tablino fosse ormai soltanto un mero luogo di transito.

<sup>2968</sup> A questo si devono aggiungere tre affreschi della città vesuviana e il mosaico di Estada attribuiti rispettivamente da V. M. Strocka e J. Lancha al primo incontro tra la regina cartaginese e l'eroe. Tuttavia è stato osservato quanto queste raffigurazioni siano per lo meno di dubbia interpretazione a causa dell'ambiguità della scena e dei suoi protagonisti.

<sup>2969</sup> Forse anche il quadro pompeiano con gli ipotetici Lavinia, Amata e Turno vagheggiava l'amore come tema di fondo. A differenza dalla coppia Enea e Didone, emblema di felicità o tristezza per la caduca unione, in questo esemplare risalterebbero i diversi atteggiamenti dei tre protagonisti di fronte ai piani degli dei.

inglese, ma dall'altra evocare altresì la loro *virtus*/ἀρετή che potevano dimostrare nella pratica dello sport venatorio nelle campagne dei loro terreni.

Inoltre, nel pannello dell'*oecus* della «*maison des chevaux*» a Cartagine l'abbinamento della fuga di Enea con Anchise e Ascanio da Troia con un cavallo (III-IV sec. d.C.) esprime qualcosa di diverso tra il personale e il sociale. Infatti, il proprietario della *villa*, forse un sostenitore della fazione circense degli azzurri, potrebbe aver utilizzato l'iconografia per alludere al nome, all'indole o alle origini troiane dell'animale oppure, molto più probabilmente come le altre scene musive del mito di Enea, per testimoniare la sua educazione letteraria e artistica.

Infine, oltre a rientrare nell'ambito delle raffigurazioni dell'*epos* greco-romano con eroi colti in svariati episodi accessori delle loro imprese che sono ascrivibili in parte anche ai diletti della vita, si devono ricordare i due affreschi pompeiani con la consegna delle armi di Vulcano a Enea e il medicamento dell'eroe da parte di Iapige sotto la protezione di Venere. In fondo questi brani potevano evocare la *virtus* dell'eroe. Tuttavia è più verosimile che le intenzioni dei loro committenti mirassero a offrire ancora una volta svago con scene allusive alle grandi avventure del progenitore al pari del suo amore travagliato con Didone.

In questo scenario di ricreazione e vagheggiamento di propositi personali rientra probabilmente anche il mosaico di una *villa* a Frampton con Enea che recide il ramo d'oro (IV sec. d.C.). Seppure non si possa escludere un significato escatologico, di certo la scena evoca anche in questo caso un evento miracoloso come la raccolta del ramo che permette di discendere negli Inferi, appartenendo così anche all'ultima categoria interpretativa. Altresì la raffigurazione può costituire infine una testimonianza di cultura e di appartenenza sociale del proprietario della villa, istruito secondo la παιδεία.

Nella sfera delle superstizioni si potrebbe comprendere, grazie alla dotazione di attributi canini e fallici dei tre progenitori troiani, anche la c.d. «Parodia» pompeiana della fuga di Enea con i suoi cari da Troia. Infatti, abbiamo visto come si sarebbe potuto esprimere con una siffatta immagine non solo un'arguta ironia su di loro e Romolo, ma anche protezione per il benessere domestico e familiare, come se gli antenati fossero stati dei Lari nella loro ricezione a livello popolare.

Inoltre, al di là dell'aspetto esteriore che richiama le mode del tempo e gli ideali sociali legati alla *paideia* riservata alle classi più elevate, il fregio della caccia del sarcofago di Grottarossa (II sec. d.C.), incentrato sul giovane Ascanio, celerebbe un'allegoria sulla vita, sulla morte e sulla speranza della sua esistenza ultraterrena. La bambina, inumata nel sarcofago, era ricordata dai suoi cari simile al giovane principe troiano a caccia: serena, salda e spensierata di fronte alla malattia che l'aveva strappata a loro.

Tuttavia, secondo un linguaggio mitologico ricercato, le scene della cavalcata, dell'abbattimento del cervo e della caccia del cinghiale sul nostro sarcofago, simili concettualmente in parte

all'affresco della tomba II reale di Vergina (ultimo terzi IV sec. a.C.), alluderebbero a quei passaggi della vita di un uomo che la piccola defunta non ha potuto vivere e superare a causa della prematura morte.

Infine, anche gli affreschi pompeiani con la profetessa di Marpeessos/Cuma che preannuncia ai tre Troiani il loro destino in Occidente possono essere compresi idealmente in questa categoria delle convinzioni popolari. Infatti, potevano interpretare in chiave mitologica gli avvenimenti del I sec. a.C.-I sec. d.C., come l'avvento dell'età della pace giulio-claudia, e la propensione verso gli oracoli. Questo sentimento sarebbe stato percepibile non solo nel caso della pinacoteca del triclinio della Casa della Grata Metallica, forse simile a un sacello domestico con paesaggi popolati da simulacri, ma anche nelle altre con scene dell'*epos* troiano, nelle quali appare molto probabilmente altresì Enea nelle nozze con Didone e l'abbandono della regina cartaginese. In pratica, queste raffigurazioni potrebbero rappresentare la garanzia del compiersi del destino di Roma.