

APPROFONDIMENTI: ALCUNI ESEMPI DI VILLE E *DOMUS* FAMOSE

1 – Villa della Farnesina - ROMA

2 – Domus di Via Graziosa, Esquilino - ROMA

3 – Casa del Bracciale d'Oro - POMPEI

1. VILLA DELLA FARNESINA - ROMA

Nel marzo 1879, durante i lavori per la costruzione dei lungotevere, nel giardino della villa della Farnesina, appartenuta al ricchissimo banchiere Agostino Chigi (detto il banchiere del Papa) e realizzata su progetto di Baldassarre Peruzzi con affreschi di Raffaello e della sua scuola, venivano alla luce i resti di una fastosa villa romana di età tardo-repubblicana.

Ne è stata scoperta circa la metà, in un ottimo stato di conservazione. Era costruita su almeno due piani, dei quali era conservato solo l'inferiore. La villa doveva avere una struttura rettangolare, dominata, al centro del lato settentrionale, da un doppio corridoio proteso verso il Tevere, secondo un modello di villa di cui abbiamo alcuni altri esempi: a Roma l'edificio principale dei cosiddetti *Horti Luculliani*, a Pompei la *Villa dei Misteri*, ad Ercolano la *Casa dei Cervi*, a Capri la più imponente di tutte, la *Villa di Tiberio*, meglio conosciuta come *Villa Iovis*.

Ha avuto molta fortuna l'ipotesi, avanzata da Hans Gustav Beyen, che la villa della Farnesina fosse stata costruita in occasione delle prime nozze di Giulia, l'unica figlia di Augusto, con il cugino Marco Claudio Marcello (25 a. C.).

La decorazione sarebbe stata ultimata solo quando, morto Marcello, la villa avrebbe ospitato Giulia con il suo secondo marito, Agrippa, il cui matrimonio risale al 21 a.C. Per la datazione della villa, Beyen si era basato, con non poche divergenze, sulle osservazioni secondo la quale la tecnica edilizia adottata – *opus caementicium* rivestito di reticolato – nasce e si sviluppa in età cesariana. Lo studioso attribuiva la costruzione della villa verso la fine del decennio 35-25 a. C., nel periodo di transizione tra l'età cesariana e quella augustea, in quanto l'uso delle tegole e dei mattoni, sia come materiale di rivestimento dell'*opus caementicium*, sia come caementa all'interno dei muri, avrebbe preso avvio solo in età augustea.

Giuseppe Lugli, in base alla cronologia delle murature, che giudicava più antiche, aveva invece attribuito a Clodia, la celebre sorella del facinoroso tribuno della plebe Publio Clodio Pulcher – forse la stessa donna che, sotto lo pseudonimo di Lesbia, fu amata appassionatamente da Catullo –, la proprietà della villa, dove la gioventù romana veniva a fare i bagni, e che Cicerone, nell'affannosa ricerca di una sede idonea per innalzare un fastoso monumento funerario alla figlia Tullia, tentò inutilmente di acquistare.

In verità il gran numero di ricchi possidenti che, nella seconda metà del I secolo a. C., avevano le loro ville suburbane in Trastevere, rende piuttosto difficile attribuire l'edificio ad un determinato personaggio dell'élite romana. Inoltre all'epoca, per più ragioni, i cambiamenti di proprietà, ben testimoniati dalle lettere di Cicerone ad Attico, erano piuttosto frequenti. Né l'eccezionale qualità degli affreschi che coprivano le pareti della villa è di per sé un argomento a favore della famiglia imperiale.

La recente proposta di datare la casa sul Palatino abitata dal giovane Ottaviano (il futuro imperatore Augusto) già prima dello scontro finale contro Antonio e Cleopatra – e con ogni probabilità prima del 36 a.C., quando presero avvio i lavori di costruzione del tempio di Apollo Palatino e del portico delle Danaidi che provocarono l'interro di una sua vasta porzione sotto una coltre di oltre sette metri di altezza –, permette di revisionare la cronologia della villa della Farnesina.

I suoi affreschi sono attribuiti da Beyen alle fasi finali del secondo stile pompeiano, agli inizi del penultimo decennio del I secolo a.C., intorno al 20 a.C.

Ma essi sono solamente di poco posteriori alle decorazioni parietali dell'*Aula Iliaca* e del cosiddetto *Cubicolo Superiore* della casa di Ottaviano, che, con il loro largo impiego di elementi egittizzanti, sono tra le prime manifestazioni di quella moda “depravata” contro cui lanciava i suoi strali Vitruvio in uno dei brani più controversi (7, 5, 3-4) del suo libro *De architectura*, scritto, sembra, fra il 35 e il 25 a.C. Vitruvio, nel brano in questione, si dichiarava favorevole ad una decorazione pittorica che imitasse il vero, e ostile verso i capricci della fantasia e verso coloro che delineavano forme architettoniche prive di qualunque concretezza strutturale (ad esempio edicole composte da fragili elementi vegetali o da esili candelabri) e figure che “non esistono, non possono esistere, non sono mai esistite”.

Vitruvio aveva torto.

Le decorazioni del secondo stile pompeiano nei suoi momenti conclusivi contano tra le più notevoli acquisizioni dell'arte parietale di età romana per eleganza, fantasia e qualità pittorica. Ne sono un eccellente esempio le sezioni parietali del **corridoio F** (*figura 1*) e del **triclinio C** (*figura 2*), esposti in mostra che, per la loro semplice e regolare ripartizione degli spazi parietali, e per la forte riduzione dell'illusionismo prospettico, preludono ai modi del terzo stile.

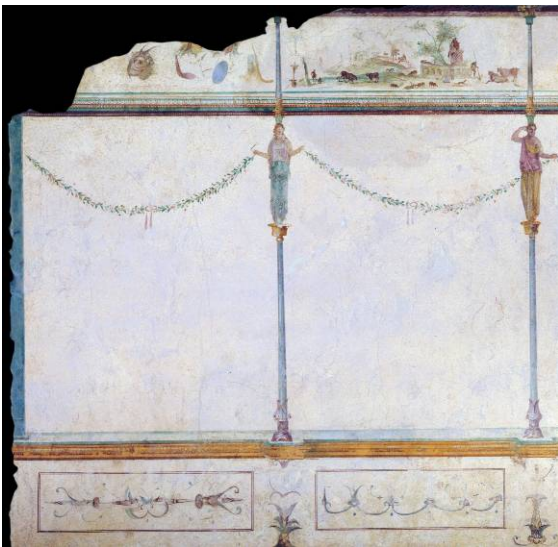


Figura 1 – Corridoio F



Figura 2 – Triclinio C (particolare)

La decorazione dei corridoi F e G è divisa in tre fasce orizzontali di misura differente nelle quali il bianco del fondo domina incontrastato.

La fascia inferiore, su un plinto viola, è decorata con motivi *fitomorfi* entro pannelli rettangolari secondo due motivi: a fiore centrale da cui escono volute; a serie di fiori di loto e boccioli congiunti da archetti. Tra un pannello e l'altro un candelabro vegetale funge da elemento di separazione.

La fascia intermedia, la più grande, mostra una sequenza di esili candelabri con base vegetalizzante, poggianti su uno zoccolo continuo a risalti color giallo oro, decorato con *cyma* dorico su cui posa un

cyma recta con striature verticali. Dal calice dei candelabri emergono eleganti cariatidi femminili che reggono un'esile ghirlanda di fiori, delineate in *peplo*, in *chitone*, o in *peplo e chitone*, talvolta con mantelli sulle spalle e cinti alla vita.

La varietà nella trattazione dei panneggi ha dell'incredibile, visto l'alto numero di cariatidi che scandiscono lo spazio della fascia centrale per tutta la lunghezza dei corridoi. Sul loro capo poggia un esile sostegno a calice che funge da supporto per l'articolata base di colonnine metalliche che dividono la fascia superiore a riquadri di eguale misura, e i cui capitelli corinzieggianti sostengono un epistilio verde con listello viola.

La fascia è delimitata in basso da una cornice composta da un listello dentellato viola, un nastro verde, un listello a perline giallo, un *cyma recta* con motivi a cuore su fondo dal bianco al verde acqua, un guscio dritto. Nei riquadri si susseguono nature morte a sfondo religioso, di sapore più specificamente dionisiaco, e vedute paesistiche, per lo più del tipo comunemente detto idillico-sacrale, sebbene non manchino talvolta scene belliche. Nelle nature morte è reiterata la presenza di maschere teatrali, di brocche e vasi potori, dei caratteristici bastoni da pastore (i cosiddetti *peda*), di torce, tamburelli e bucrani inghirlandati. Più complesse, e magnifiche, le vedute paesistiche, nelle quali è superlativa la capacità di costruire sempre nuove composizioni sulla base dei medesimi elementi, che poi sono quelli elencati da Vitruvio nel *De architectura* e ulteriormente definiti da Plinio, *Naturalis Historia*, laddove descrive l'opera di un artista di nome Studius (o Ludius), vissuto in età augustea.

La policromia è ridotta all'essenziale: vari toni del bruno, del verde, dell'azzurro chiaro tendente al ghiaccio e del giallo, fusi armonicamente entro il dominante colore bianco del fondo, una sorta di pulviscolo atmosferico – a volte appare come un leggero velo sabbioso – nel quale figure umane ed animali, alberi ed edifici si fondono come immagini appena emergenti da un campo di nebbie di varia densità.

Questi pannelli, che rientrano così perfettamente nella descrizione di Vitruvio delle *ambulationes*, permettono di rilevare ancora un altro elemento compositivo tipicamente romano. In essi la composizione si distende in lunghezza più che in profondità, e quel poco che ne resta è comunque assorbita dalla nebbia che appena fa intravedere le sagome degli oggetti. Edifici, figure, tratti di costa, il terreno retrostante sono affiancati con una sovrana noncuranza per la loro effettiva misura. Non v'è una coerente disposizione spaziale degli elementi che compongono l'impaginato. L'unità è ottenuta tramite il pulviscolo atmosferico che assimila tutto in un insieme.

L'impostazione complessiva delle decorazioni del triclinio C non è molto differente.

Anche qui la parete è suddivisa paratatticamente secondo fasce regolari di misura differente; ma, a differenza dei corridoi F e G nei quali domina il bianco, qui impera il nero più cupo. Partendo dal basso, c'è uno zoccolo nero decorato con un complesso motivo di riquadri a meandro incorniciati da listelli rossi. Seguono un listello verde, un nastro giallo decorato con motivi floreali, una modanatura verde, infine un listello rosso che funge da piano di posa per esili candelabri con la base a calice vegetale e con fusto vegetale, dai quali pendono magnifiche ghirlande di foglie d'edera, o di platano, come spinte dal vento e di differente colore all'interno della medesima paletta di toni freddi, dal verde argentato all'argento, con pochissimi tocchi di giallo.

Le colonnine dividono il campo centrale della parete in pannelli dal cui nero profondo emergono, come larve appena illuminate dalla luce spettrale della luna, paesaggi del tipo idillico-sacrale, in questo caso impostati non più solo in lunghezza, ma anche in altezza. Esattamente sopra il punto in cui sono legate le ghirlande, per tutta l'altezza della sommità dei candelabri composta da più calici vegetali innestati l'uno nell'altro, corre un fregio figurato su una modanatura rossa e chiuso in alto da un listello verde, un listello giallo, un nastro azzurro con elegante fascia floreale, infine una cornice con listelli rosso, azzurro, arancio e azzurro. Sul fregio figurato, anch'esso su fondo nero, sono raffigurate scene di giudizio alla presenza di un personaggio seduto su un trono senza spalliera.

Il soggetto, come spesso in questi casi, resta sconosciuto.

Si è supposto, ma senza un'effettiva conferma, che il personaggio che funge da giudice sia il faraone *Bocchoris*, che ha regnato in Egitto verso la fine dell'VIII secolo a.C., celebrato per la saggezza dei suoi giudizi. Altri hanno voluto vedere in alcune scene esempi dei giudizi di Salomone.

Qui i colori dominanti sono vari toni dell'azzurro, il giallo e il viola, perfettamente coerenti con il tono algido dell'intera composizione. Sul piano più alto dei calici dei candelabri poggiano cariatidi e telamoni con vesti rappresentate con grande vivacità: talora a carattere arcaistico, eleganti ed austere, talaltra con la stoffa bagnata e mossa dal vento. Le figure reggono un epistilio composto da una fascia grigia e da una superiore rossa. Negli spazi intermedi sono raffigurati rettangoli bordati da un doppio filare di onde ricorrenti o di triangoli a gradino, e al cui centro sono più motivi fitomorfi, o grifi desinenti a girale vegetale.

2. DOMUS DI VIA GRAZIOSA, SULL'ESQUILINO

La casa di via Graziosa, sull'Esquilino a Roma, è il sito di un'abitazione dell'epoca repubblicana, nota per essere decorata da una serie di affreschi con paesaggi dell'Odissea che oggi sono conservati nella Biblioteca Apostolica Vaticana dei Musei Vaticani.

L'abitazione fu scoperta nel XIX secolo. I pannelli che raffigurano episodi dell'Odissea erano collocati nella parte alta della parete dell'ambiente principale, secondo una disposizione che ha un parallelo nei rilievi nilotici dell'atrio della villa dei Misteri di Pompei. I soggetti sono i viaggi di Ulisse con sfondo di paesaggi. L'uso di questi paesaggi rompeva la monotonia di una parete, sfondandola prospetticamente in maniera illusionistica. Le tonalità scelte si armonizzano bene tra di loro e la tecnica scelta è di tipo quasi "impressionistico", secondo un metodo che venne ampiamente usato fino a tutta l'epoca medio-imperiale nella decorazione di fregi minori e di *pinakes* a sportello. La rappresentazione è altresì minuziosa, col nome di ciascun personaggio scritto vicino in greco, con un accurato filologismo che lascia supporre la presenza di modelli ben precisi, magari forniti dalle illustrazioni dei poemi effettuate nell'ambito della biblioteca di Alessandria.



Figura 3 – Paesaggi con scene dall'Odissea (particolare)



Figura 4 – Paesaggi con scene dall'Odissea

In mostra è esposto un pannello, **Paesaggi con scene dall'Odissea** (figure 3 e 4) scoperto, assieme ad altri, il 7 aprile del 1848 su un muro in opera reticolata di un portico all'interno della domus di via Graziosa. I pannelli furono poi acquistati dal Comune di Roma e donati pochi anni dopo al Pontefice Pio IX. Gli affreschi furono distaccati da Pellegrino Succi e affidati al momento del dono al Pontefice al restauro di Ettore Ciuli, che in larga parte li ridipinse a tempera; tali ritocchi ottocenteschi, che riempiono le lacune, pur senza intaccare troppo l'iconografia delle singole figure, hanno soprattutto fortemente compromesso i rapporti cromatici anche delle parti originali,

tanto che al rifacimento vanno addebitate l'accentuazione dell'effetto atmosferico e la transizione repentina dei colori. Nelle operazioni di distacco il ciclo fu diviso in otto scomparti, con il taglio a destra e sinistra dei pilastri interni; gli otto pezzi furono poi ricongiunti a due a due in modo tale da formare quattro quadri rettangolari.

3. LA CASA DEL BRACCIALE D'ORO

Alla fine degli anni Settanta, dagli scavi di Pompei nei pressi del golfo, vennero alla luce i resti di quella che oggi è conosciuta come la Casa del Bracciale d'Oro, perché al suo interno vennero trovato il corpo di una donna con al polso un raffinato bracciale d'oro di grosse dimensioni.

Nell'abitazione sono tre gli "stili" di decorazione pittorica. Il proprietario, di cui non è noto il nome, restaurò, infatti, la casa in seguito al terremoto del '62, ma conservò le raffinate decorazioni di giardino in III stile, di epoca precedente. In base alle ridotte dimensioni e alla collocazione, si è giunti a credere che si tratti di uno spazio privato decorato su specifiche richieste del committente, la cui funzione doveva presumibilmente essere quella di uno studio personale caratterizzato da una luce soffusa e dal contatto con la natura, una specie di rifugio segreto per dedicarsi, con la dovuta concentrazione e lontano da occhi indiscreti, ai propri interessi culturali e per ritrovare la serenità dell'anima.

Quanto alle possibilità interpretative della pittura, non può certamente sfuggire la forte connotazione dionisiaca conferita dalla presenza non solo di Sileni e Menadi, ma anche dalla ampia diffusione di tralci di edera e di vite con grappoli di uva, di pantere, ciste e situle, classici attributi dionisiaci.

Tale aspetto si intreccia inevitabilmente con l'interpretazione del quadretto centrale, nel quale, per via dell'abbigliamento, della barba e soprattutto della corona d'edera, classico premio di agoni letterari, è certamente possibile riconoscere un poeta, accompagnato da un giovane servo e da una poetessa o da una Musa. La decorazione di questa stanza si può considerare l'esempio più vicino in area vesuviana alla celebre sala della Villa di Livia a Prima Porta in Roma.

Dal giardino della Casa del Bracciale d'Oro a Pompei, è in mostra una **parete di III stile (figura 5)** La parete è solo una parte di un ambiente di grosse dimensioni, forse ristrutturato in seguito ai danni del terremoto del 62 d.C. o a modifiche strutturali dell'abitazione). L'affresco, databile tra il 30 e il 35 d. C. si compone secondo uno schema ed un'alternanza cromatica pienamente riconducibili alla fase finale del III stile, cronologicamente collocabile tra l'età di Tiberio e quella di Claudio.

Al di sopra di uno zoccolo nero a ghirlande tese e piccoli riquadri gialli, si sviluppa, secondo la sintassi tipica del III stile, la predella, inquadrata da due fasce a boccioni di loto in colori pastello, che sostituiscono le più comuni cornici profilate degli anni precedenti. Al suo interno, sul verde dell'erba, si svolgono scenette di stampo idillico e dionisiaco: da sinistra a destra, una Menade con lira ed un Sileno con doppio flauto e cista, accanto ad una scena di incoronazione di un'altra Menade seduta a terra; altre due Menadi, una, seminuda e di tre quarti, l'altra, frontale e avvolta in un manto verde, danzano vivacemente a fianco di un Satiro con Menade in spalla, diretto verso un terzo gruppo purtroppo lacunoso, che si conclude con un'ulteriore figura femminile di profilo.



Nel campo stesso della predella poggia, decorato con sfingi alate su fondo rosa, il basamento curvilineo degli scorci architettonici che, stagliandosi sull'azzurro del cielo, si aprivano ad emiciclo ai lati del pannello centrale, sormontati da cornici a leoni e gorgoni, da maschere e da figure alate sparse nel campo.

Tali scorci, che avevano dominato la parete nel pieno del II stile, sono pertanto ridotti a stretti campi di separazione di un pannello dall'altro. Due tramezzi ai piedi del colonnato inquadrano rettangoli a fondo completamente vegetale, dove rami di pino con pigna, tralci di vite, foglie di edera, pere e rose selvatiche si intrecciano dietro a maschere di satiro (in basso) e di Sileno barbato (in alto) con tipici attributi: una siringa a cinque canne, una cista, una testa di capro ed una situla argentea appesa ad un ramo.

Figura 5 - parete di III stile 1

Una colonnina vegetale sorgente da un cantaro dorato inquadra un campo centrale nero, desinente in una teoria di grifi su fondo cinabro; al suo centro, racchiuso da una semplice cornice, campeggia un quadretto con scena figurata: a sinistra, sullo sfondo di una prospettiva appena accennata, una figura maschile dalla carnagione scura, presumibilmente un poeta, avvolta in un *himation* bianco, con folta capigliatura, barba incolta e corona di edera nella mano destra, è affiancata da un fanciullo con clamide rossa su un braccio, piatto per offerte con stilo e *oinochoe* vitrea; segue, a destra, una figura femminile di spalle presso un pilastro, con i capelli raccolti e tunica viola, che tiene una tavoletta nella mano sinistra ed uno stilo nella destra.

Il registro superiore, delimitato da ricche fasce a fiori di loto, è costituito da un campo giallo ocre, interrotto, in corrispondenza dei colonnati inferiori, da due quadretti su fondo bianco con ritratto di una Menade coronata di edera e di un satiro con capo cinto da rami di pino. Nel mezzo, su un campo nero a forma di mandorla, circondato da pantere, grappoli d'uva e ghirlande, un vecchio Sileno abbraccia una Menade seminuda rivolta verso di lui.

Tecnicamente, gli affreschi si presentano di qualità ottima. I colori di fondo, stesi sull'intonaco ancora umido mediante piccole pennellate che risultano invisibili, presentano una superficie perfettamente levigata; grossolani, pastosi e perfettamente distinguibili appaiono invece i colpi di pennello con cui furono sovradipinti, "a mezzo fresco", il bianco, il rosa e il verde dei dettagli e delle partiture architettoniche. L'attenta resa dei dettagliati motivi decorativi, inoltre, non poteva compiersi senza l'utilizzo di linee guida, incise con uno stilo e l'aiuto di una riga, visibili ad esempio nelle strette fasce a fondo bianco di separazione dei campi, dove il ritmico incrocio ortogonale di esse scandisce la disposizione dei fiori di loto aperti e chiusi. La stessa raffinatezza si nota anche a livello stilistico: gli elementi figurati, dai contorni nitidi e precisi, ancora lontani dall'impressionismo del IV stile, sono realizzati in maniera estremamente accurata e con una grande attenzione al dettaglio negli elementi vegetali, nei panneggi e nei volti.

Quanto alle possibilità interpretative della pittura, non può certamente sfuggire la forte connotazione dionisiaca conferita dalla presenza non solo di Sileni e Menadi, ma anche dalla ampia diffusione di tralci di edera e di vite con grappoli di uva, di pantere, ciste e situle, classici attributi dionisiaci. Tale aspetto si intreccia inevitabilmente con l'interpretazione del quadretto centrale, nel quale, per via dell'abbigliamento, della barba e soprattutto della corona d'edera, classico premio di agoni letterari, è certamente possibile riconoscere un poeta, accompagnato da un giovane servo e da una poetessa o da una Musa. Nel poeta si è voluto ravvisare Euforione di Calcide, dotto compositore del III secolo a.C., autore di epigrammi ed elegie di stile alessandrino e molto amato dall'imperatore Tiberio, egli stesso poeta ed erudito.

Se così fosse, dovrebbe pertanto ravvisarsi un collegamento con la connotazione dionisiaca che domina la parete, nonostante manchino, a mio avviso, elementi concreti per riconoscere nelle molte particolari scene della predella, episodi specifici come quelli tratti dalle sue frammentarie *Maledizioni, o il ladro del vaso*, che non vi trovano conferma se non per la presenza della cista. Gli attributi dionisiaci potrebbero, d'altro canto, non essere solo il classico ricorrente *leitmotiv* dell'epoca, ma richiamare il suo *Dionysos*, ampio componimento sulla diffusione del culto del dio.