

THE ROMAN COURTESAN

ARCHAEOLOGICAL REFLECTIONS OF A LITERARY *TOPOS*

editors

RIA BERG & RICHARD NEUDECKER

THE ROMAN COURTESAN

ARCHAEOLOGICAL REFLECTIONS OF A LITERARY *TOPOS*

editors

RIA BERG & RICHARD NEUDECKER

Acta Instituti Romani Finlandiae,
rivista internazionale open-access sottoposta a peer review
Acta Instituti Romani Finlandiae,
an international peer-reviewed open-access series

Direttore / *Director*

MIKA KAJAVA

Department of Languages
FI - 00014 University of Helsinki

Comitato scientifico / *Editorial board*

MIKA KAJAVA – MIKA LAVENTO – ARJA KARIVIERI

Comitato editoriale internazionale / *International Editorial Advisory Board*

John Bodel (Providence, USA), Alfredo Buonopane (Verona), Irene Bragantini (Napoli),
Michel Gras (Paris), Klaus Herbers (Erlangen), Sybille Ebert-Schifferer (Roma)

Redazione / *Editing*

SIMO ÖRMA, Roma

Redazione del vol. 46 / *Editorial work for vol. 46*

Ria Berg – Richard Neudecker

In copertina / *Cover illustration*

Pompei. Casa degli Amorini Dorati. Tondo con testa femminile.

ISBN 978-88-7140-927-6

ISSN 0538-2270

© Institutum Romanum Finlandiae

Roma 2018

www.irfrome.org

Finito di stampare nel mese di dicembre 2018

Contents

<i>Bibliography</i>	7
<i>Preface</i>	37
RIA BERG, <i>Introduction: Unveiling Roman courtesans</i>	41
THOMAS A.J. MCGINN, <i>Courtesans in the Roman legal sources</i>	65
ALISON KEITH, <i>Historical Roman courtesans</i>	73
ANTONIO VARONE, <i>Pupa, puella, domina. Tracce di cortigiane nella documentazione pompeiana?</i>	87
SHARON L. JAMES, <i>The life course of the Roman courtesan</i>	101
MARJA-LEENA HÄNNINEN, <i>The image of a well-born lady as a prostitute. The cases of Clodia, Julia and Messalina</i>	111
PIA MUSTONEN, <i>Influential mistresses in the imperial dynasties of first-century Rome: Claudia Acte and Antonia Caenis</i>	121
IRENE BRAGANTINI, <i>Quadretti con coppie su klinai dalla Villa della Farnesina</i>	131
RICHARD NEUDECKER, <i>Beauties from a distant world. On portrait galleries of Hellenistic hetairai in several houses of Pompeii</i>	143
LUCIANA JACOBELLI, <i>Pitture di banchetto con presenze femminili nelle case di Pompei: alcune considerazioni</i>	157
VILLE HAKANEN, <i>A perfect scenery for male courtesans? Ganymede in two Pompeian wall paintings</i>	167
ANNA FEDELE – DONATO LABATE, <i>Instrumentum con scene erotiche da tombe femminili di età romana</i>	181
RIA BERG, <i>Furnishing the courtesan's house. Material culture and elite prostitution in Pompeii</i>	193
SIRI SANDE, <i>Prostitutes and entertainers at Rome. Did they leave memories of themselves?</i>	221
<i>Indices</i>	229

Quadretti con coppie su *klinai* dalla Villa della Farnesina*

IRENE BRAGANTINI

La villa romana detta della Farnesina (**fig. 1**) è venuta in luce in occasione della costruzione degli argini del Tevere, a fine Ottocento; rinvenuta priva di arredi e di suppellettili, la villa conservava la decorazione ‘immobile’ di pavimenti, pareti e soffitti di alcuni ambienti ubicati nella metà orientale del complesso.¹ Gli scarsissimi interventi successivi all’impianto originario suggeriscono che la costruzione sia stata abbandonata poco tempo dopo la sua costruzione, rimuovendo quanto in essa contenuto.²

Indizi di diverso tipo suggeriscono che il proprietario sia stato un personaggio vicino alla corte di Augusto, forse lo stesso Agrippa.³ È comunque sicuro che si debba trattare di un personaggio ‘di spicco’ della Roma protoaugustea, come risulta dall’analisi delle strutture e delle decorazioni. Per quanto riguarda le strutture, il Krause⁴ ha potuto dimostrare come l’articolazione planimetrica della villa, caratterizzata dall’abside centrale aperta sul fiume, sia stata ripresa in una serie di edificazioni successive, prima fra tutte la Villa di Tiberio a Capri, circostanza che dimostra l’alto livello della committenza della Villa della Farnesina. Lo studioso riconosce l’area centrale della villa, caratterizzata da *herrschaftlichem Repräsentationsanspruch*,⁵ nel grande *oecus* affacciato sul fiume e identificato come *coenatio*: dal momento che in quest’area della villa non sono state rinvenute pitture, Krause ipotizza che le pareti fossero rivestite di marmo.⁶

Il lato orientale della villa, che ha restituito gli ambienti decorati, non fa dunque parte dell’area ‘di rappresentanza’ del complesso: gli ambienti si trovano invece in un’ala più appartata, aperta su un giardino, L, anch’esso dipinto. Si ricrea qui la sequenza di un ambiente tricliniare, C, il cui uniforme fondo nero contrasta fortemente con i due cubicoli a fondo rosso cinabro, B e D, che si aprono ai lati, formando una suite, come nei ben noti *Dreiraumgruppen*.⁷ Più semplice, per dimensioni e impianto decorativo, è il cubicolo a

* Ringrazio Ria Berg e Richard Neudecker per avermi invitato a contribuire a questi Atti. Ho apportato solo leggere modifiche al manoscritto consegnato nel 2014.

¹ Cfr. BRAGANTINI – DE VOS 1982; DI MINO 1998; MOOLS – MOORMANN 2008.

² La possibilità che la villa sia stata proprietà di Giulia (v. *infra*) potrebbe aver causato, secondo MOLS – MOORMANN 2008, 80, l’abbattimento del secondo piano della villa (indiziato dalla scala presente nell’ambiente O), come forma di *damnatio memoriae*, nonché – più in generale – l’abbandono della villa stessa, abbandono che viene normalmente spiegato con le frequenti esondazioni del fiume, delle quali però, come notano i due autori, non vi è traccia nei rapporti di scavo.

³ Gli argomenti di natura topografica e urbanistica a sostegno di questa ipotesi proposti da diversi studiosi sono ripresi da FORESTA 2004.

⁴ KRAUSE 2000. MOLS – MOORMANN 2008, 8 ritengono ‘poco verosimile’ questa ricostruzione a causa della distanza cronologica rispetto agli altri esempi noti, ma l’obiezione non mi sembra cogente, in considerazione dell’alto livello di questa committenza che – in questo come in altri casi analoghi – può ben spiegare queste ‘anticipazioni’.

⁵ È a quest’area del complesso che si applicano in particolare le argomentazioni sviluppate da Foresta (FORESTA 2004), che evidenzia la visuale sul paesaggio monumentale della città che la villa offriva.

⁶ Il recente rinvenimento dei materiali immagazzinati nella cd. *Domus* del Gianicolo, attribuiti all’età di Claudio (FILIPPI 2005), che anticipano di qualche decennio – rispetto all’esempio della *Domus Aurea* – il largo uso di rivestimenti parietali in marmo ben dimostra quanto conoscenze date per acquisite possano essere smentite dal progresso delle indagini.

⁷ DICKMANN 1999, 395, s.v. *Dreiraumgruppe* (in particolare 322-31); cfr. anche ZACCARIA RUGGIU 2001.

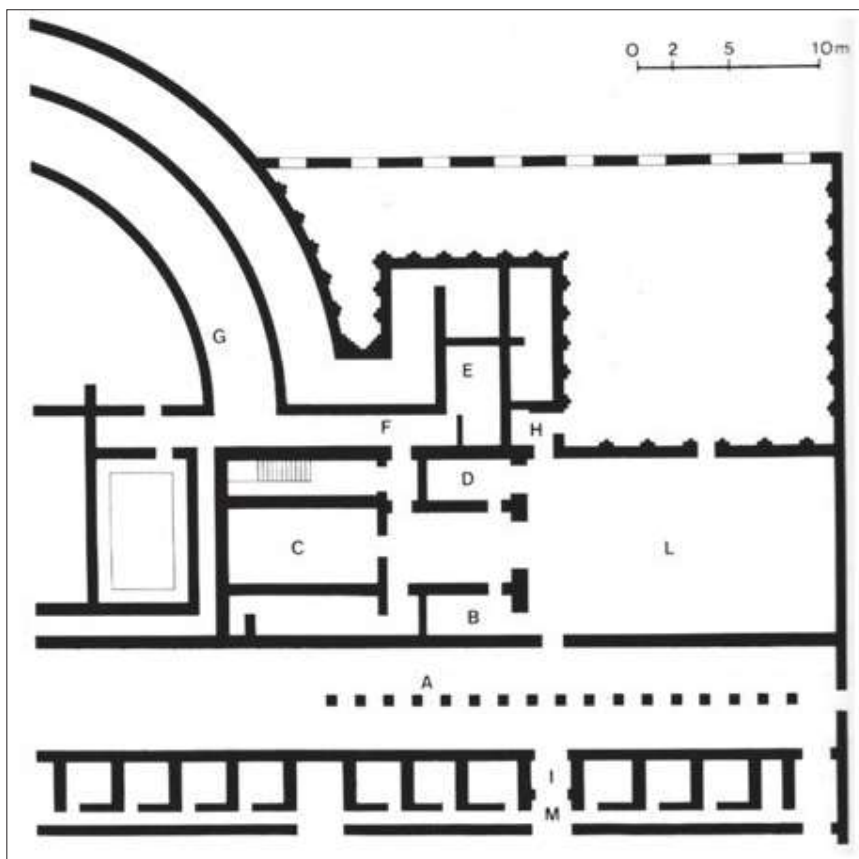


Fig. 1: Pianta della Villa della Farnesina (foto Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma).

fondo bianco, E, nel quale la successione di quadretti con figure femminili, intente ad occupazioni ‘da gineceo’,⁸ suggerisce che si debba riconoscere un cubicolo ‘femminile’.⁹

Anche l’analisi delle decorazioni della villa dimostra che siamo in presenza di una committenza di altissimo livello, per la quale è attiva un’ampia équipe di decoratori, comprendente pittori, stuccatori e mosaicisti. Per quanto riguarda i pittori, che qui particolarmente interessano, il loro operato si segnala per l’ampiezza e la novità del repertorio iconografico e per la padronanza delle varie tecniche pittoriche: segno sicuro di artigiani che hanno una formazione globale, ‘mediterranea’, una conoscenza diretta delle più importanti testimonianze di pittura, da Atene ad Alessandria, e possiedono i modi e le tecniche per riprodurle.

È all’interno di un contesto figurativo così delineato che dobbiamo inserire l’analisi delle scene con coppie su *klinai*,¹⁰ per capire come una tematica quale quella affrontata in questo incontro sia declinata al livello di queste committenze, committenze che – per cronologia e qualità – ci riportano a livelli ben più alti di quelli presentati negli altri interventi. Collocati sull’attico, i quadretti di cui tratteremo si trovano nei due cubicoli B e D, accomunati da una serie di rimandi interni: dimensioni, rapporti planimetrici, fondo cinabro,

⁸ Nessuna figura sembra intesa ad operazioni che abbiano a che fare con il tema della *paideia* femminile: la ricostruzione in Museo della pittura inv. 1215 tra quelle del cubicolo E non è infatti accertata: BRAGANTINI, DE VOS 1982, 293-95; *contra* BLANCKENHAGEN 1988, 357.

⁹ Cfr. il cubicolo 45 della Casa del Labirinto a Pompei, identificato come cubicolo femminile per l’*emblema* con pernice che tiene nel becco uno specchio: STROCKA 1991, 101. *Contra* MOLS, MOORMANN 2008, 72.

¹⁰ Questa è in particolare la posizione di Clarke (CLARKE 1998, 93-107), che costruisce in maniera molto convincente e articolata il significato di queste particolari figurazioni, argomentandolo su una accurata ricostruzione del contesto. Su questi quadri e la poesia di Ovidio cfr. anche BERGMANN 1995, 103; LA ROCCA 2004, 86; SLAVAZZI 2011, 145-47.

nonché il gioco di assemblare nella decorazione di un unico ambiente colori e caratteri stilistici che citano le opere e gli ‘objets d’art’ più disparati, conferendo agli ambienti l’aspetto di una pinacoteca.¹¹ In misura assai minore le stesse caratteristiche ritornano nel più semplice cubicolo E, in cui è pure presente un quadretto con coppia sulla *kline*. Conformemente ad una ambientazione di elevata qualità artistica che la decorazione intende ricreare in queste stanze, i quadretti con coppie su *klinai* dei cubicoli B e D sono rappresentati come quadretti di particolare pregio, protetti da sportelli lignei.¹²

Cubicolo B

Cominciamo la descrizione dei quadretti dal cubicolo B, che per la grande varietà di stili pittorici che esibisce, in particolare nei grandi quadri che ornano il centro delle pareti dell’anticamera e dell’alcova, possiamo considerare come ‘principale’. Nell’anticamera, al di sopra del quadro ‘arcaizzante’¹³ con Afrodite in trono, la zona superiore presenta due quadretti ottagonali, il cui fondo scuro li pone in continuità con la tradizione della pittura ellenistica, alla quale pure si richiamano i soggetti e lo stile delle rappresentazioni.¹⁴ In uno dei quadretti vediamo un poeta comico coronato in compagnia della musa Talia e di una figura femminile di minori dimensioni; anche l’altro quadretto presenta un poeta (tragico?) coronato, che regge davanti a sé un rotolo aperto, presso il quale è una figura femminile declamante (Melpomene?) e una seconda figura femminile. Tutto qui ci rimanda al mondo della cultura ellenistica,¹⁵ e nel mondo di questa cultura figurativa vanno inseriti anche i quadretti con coppie su *klinai*,¹⁶ che si trovavano a lato dei quadretti con scene teatrali.¹⁷

Sulla parete sinistra dell’anticamera (**fig. 2**) è una affollata scena, al centro della quale è la coppia seduta sulla *kline* sulla quale posa una coperta di colore chiaro e un cuscino verde: la donna è vista di spalle, veste un chitone rosato e un mantello giallo, ha i capelli raccolti in una crocchia. Di fronte a lei è un giovane uomo a petto nudo. Sulla sinistra, una ancella (qui come negli altri quadretti di cui parleremo servi e ancelle sono sempre caratterizzati da dimensioni molto ridotte) vestita di una tunica azzurra che le lascia scoperta la spalla sinistra versa vino da un’anfora – che per l’alto collo cilindrico, impostazione delle anse e corpo troncoconico terminante in un piccolo puntale riprende la forma delle anfore vinarie ellenistiche – in un bas-

¹¹ Sul significato culturale di questa ‘simulated translation’ cfr. BERGMANN 1995, in particolare 102-7.

¹² A questo soggetto è dedicata la tesi di dottorato di A. Loiseleur des Longchamps, *Les pinacothèques fictives dans la peinture pariétale romaine au Ier s. av. J.-C. à Rome et en Campanie* (Università di Paris Ouest - Nanterre La Défense), che ha potuto dimostrare che nell’epoca indicata i *pinakes* ‘a sportelli’ compaiono sempre in contesti di alto livello decorativo che la loro presenza contribuisce a connotare, sgombrando anche il campo dall’ipotesi che gli sportelli avessero la funzione di nascondere alla vista soggetti sconvenienti.

¹³ Non si può qui insistere sul valore e il significato dei caratteri stilistici di questo quadro, il cui stile per semplicità definiamo arcaizzante, ma che appartengono alla stessa matrice stilistica e figurativa che ha prodotto opere estremamente raffinate, come le teste in terracotta del Palatino, sulle quali vedi TOMEI 1992; LA ROCCA 2004, in particolare 106-7.

¹⁴ Nella stessa posizione, protetti da sportelli lignei come i quadretti con coppie appresso descritti, sono collocati i sei *pinakes* con ‘ciclo di poeti’ della Villa Imperiale a Pompei: PAPPALARDO 2001, 899-904.

¹⁵ Sul clima figurativo evocato dalle *Nachahmungen* o dalle riprese dei modelli ellenistici, e sull’interpretazione di questo fenomeno culturale, di importanza fondamentale per comprendere il linguaggio figurativo della società romana, cfr. ZANKER 1992.

¹⁶ Sul clima figurativo evocato dalle *Nachahmungen* o dalle riprese dei modelli ellenistici, e sull’interpretazione di questo fenomeno culturale, di importanza fondamentale per comprendere il linguaggio figurativo della società romana, cfr. ZANKER 1992.

¹⁷ Dei quattro quadretti con coppie sulla *kline* che dovevano decorare l’alcova se ne conservano solo due, dal momento che il secondo della parete destra è andato perduto nella larga lacuna che interessa la parete, mentre il secondo della parete sinistra è stato asportato. Non è però scontato che ciò sia avvenuto in età moderna (BRAGANTINI – DE VOS 1982, 30; CLARKE 1998, 95): un *pinax* con una coppia che si bacia è sì presente in questa posizione nella documentazione grafica ottocentesca (per ‘completare’ la rappresentazione?) ma non viene descritto (MAU 1884, 321-22; Id. 1885 b, 312, *Monumenti dell’Istituto* 12, 1884, tavole 8 e 19). Segni analoghi compaiono anche sulle pareti della Casa di Augusto, dove indicano evidentemente quadri asportati in antico (CARETTONI 1983, 386), pratica del resto ben nota dai centri vesuviani (LING 1991, 205-7).



Fig. 2: Villa della Farnesina, cubicolo B: *pinax* con coppia sulla *kline* (foto Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma).

so cratere argenteo posato su una *trapeza*. A destra, altre due ancelle (una delle quali con lo sguardo rivolto verso l'osservatore?¹⁸) si affaccendano intorno alla coppia.

Come è stato da tempo riconosciuto,¹⁹ l'iconografia di questo quadretto ritorna in un *emblema* rinvenuto nel suburbio di Roma, mentre alcuni particolari iconografici, seppur profondamente mutati di segno, sono attestati a Pompei.²⁰

L'altro quadretto conservato in questo ambiente (fig. 3) si trova sulla parete destra dell'alcova ed è assai mal conservato: rappresenta una coppia semidistesa su una *kline* sulla quale posa una coperta bianca con fascia operata rossa. La donna, avviluppata nelle sue vesti chiare, accosta il volto a quello dell'uomo coronato apprestandosi a baciarlo.

Anche per questo *pinax* possiamo riconoscere una scena assai simile nel quadretto che orna la parete di fondo dell'ambiente a fondo cinabro di una *domus* di Assisi, le cui decorazioni sono datate ad età augustea:²¹ nel quadretto, su una *kline* coperta da una stoffa gialla con alto bordo viola e fasce di colore

¹⁸ Su questo 'dispositivo figurativo' cfr. *infra*, 137.

¹⁹ RODENWALDT 1925; WERNER 1994, 162-63 cat. K66, con datazione alla fine del II secolo d.C.: *emblema* dalla tenuta di Centocelle ora a Vienna, Kunsthistorisches Museum. Cfr. anche *infra*, 140.

²⁰ Per gli esempi pompeiani cfr. *infra*, 140.

²¹ La *domus* è nota come Casa sotto Palazzo Giampè o *Domus* del *lararium*: MANCA 2012 identifica l'ambiente come *oecus* e la scena come raffigurante una conversazione intima tra coniugi.



Fig. 3: Villa della Farnesina, cubicolo B: *pinax* con coppia sulla *kline* (foto Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma).

verde, è stesa una figura maschile con il petto nudo, che posa la mano destra attirandola a sé sul capo della sua compagna, che alza lo sguardo verso di lui. La donna veste una tunica bianca, dalla quale fuoriesce una veste più lunga di colore viola, ha capelli chiari legati in una crocchia sul collo e lo sguardo rivolto verso l'uomo. Anche qui, come alla Farnesina, il contrasto tra le carni scure del corpo maschile e quelle chiare del corpo femminile è particolarmente accentuato. L'ambientazione è in un interno, privo però di arredi o di altre figure.

Cubicolo D

Più intrigante la situazione che troviamo in questo cubicolo: sulla stessa parete (destra) dell'anticamera, inquadrati e messi in risalto da prospetti ad edicola di colore azzurro, troviamo due scene di segno completamente diverso. A sinistra (fig. 4) quella che si presenta come un'immagine di 'persuasione coniugale': su una *kline* coperta da teli di colori vivaci e 'saturi' (viola, giallo, verde) è disteso un uomo, con il petto nudo e carni di toni molto scuri; la mano destra è poggiata sulle spalle della compagna, la sinistra le posa in grembo. La figura femminile, con il capo e lo sguardo pudicamente volti verso il basso, indossa una tunica bianca ed è coperta da un mantello giallo che le vela anche il capo; con la sinistra stringe davanti a sé il braccio del compagno. Sia l'abbigliamento della figura femminile, che la presa di lei sul braccio di lui, suggeriscono l'immagine della sposa, e quindi di una 'seduzione ritualmente



Fig. 4: Villa della Farnesina, cubicolo D: quadretto con coppia sulla *kline* (foto Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma).

sancita'.²² Due (?) figure completano la rappresentazione, ma solo quella a sinistra è più leggibile: una giovane ancella che, dietro la *kline*, regge un basso e largo bacile.²³ Dal momento che non riconosco in queste figurazioni l'intento di creare una sequenza narrativa,²⁴ non credo che il quadretto che si trova all'estremità opposta della stessa parete rappresenti la stessa sposa, finalmente 'persuasa' (fig. 5). Anche in questo caso, come altrove nella villa, la cultura artistica dei pittori affida ai colori saturi e cangianti il compito di rappresentare stili di vita piacevoli e lussuosi: sulla *kline*, coperta da drappi viola e verdi, è una figura femminile, nuda dalla vita in su, col resto del corpo coperto da una tunica bianca e un mantello giallo. Con la destra la figura abbraccia e attira a sé l'uomo, dal corpo nudo e con una corona sul capo,²⁵ che a sua volta l'abbraccia posandole la destra sulla spalla, mentre con la sinistra sembra averne appena denudato il seno (la sinistra della donna si intravede sotto il suo braccio). Nel

²² Così ZANKER 1998, 576, a proposito di un gruppo in terracotta da Mirina. Alla difficoltà di distinguere – all'interno di queste tematiche – tra scene nuziali e 'Liebesszenen' (una difficoltà che mi pare spieghi bene il significato di queste figurazioni all'interno di questi discorsi figurativi) allude Scheibler (SCHEIBLER 1998, nota 20), che mette anche in rilievo il carattere festivo-cerimoniale delle rappresentazioni.

²³ Non è chiaro se lo sguardo di questa figura sia rivolto verso l'esterno del quadro, espediente 'comunicativo' per il quale v. *infra*, 137.

²⁴ Così invece MAU 1884, 321-22, CLARKE 2003b, 31-32 e BLANC – ERISTOV 2017, 30.

²⁵ Il volto dell'uomo è dipinto con grande maestria e con intenti quasi ritrattistici.



Fig. 5: Villa della Farnesina, cubicolo D: quadretto con coppia sulla *kline* (foto Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma).

contesto della scena erotica, la corona sul capo dell'uomo allude al consumo del vino, al quale pure alludono arredi e suppellettili: in secondo piano a sinistra si intravede appena una figura femminile (che regge nella destra un vaso bronzeo?); sulla destra è un tavolo a zampe animali, sul quale posano una *oinochoe* argentea e un alto vaso (una situla?) dello stesso materiale. Infine, un giovane servo, dal corpo nudo e dai lunghi riccioli, tiene nelle mani un calice il cui colore e la cui trasparenza riprendono quella del vetro. Il giovane servo è la figura che ha più intrigato gli osservatori, che vi hanno visto un espediente del pittore per far 'entrare' nella scena l'osservatore: è la figura del *Betrachter im Bild*, della quale è stata data anche una lettura 'voyeuristica'.²⁶

Alla tematica 'teatrale ed ellenistica' del cubicolo B si sostituisce qui, sempre su fondo scuro – qui però violetto – quella delle fanciulle che reggono in grembo delle lepri entro ambientazioni dionisiache indicate da erme di Pan. Sulla parete antistante manca il primo quadro, il secondo (fig. 6) rappresenta ancora una coppia che si bacia. La figura femminile è vestita, attira a sé con la destra alzata sopra il capo la testa

²⁶ È questa in particolare la lettura di CLARKE 2003b, 30-33, anche sulla base del confronto con la coppa Warren, dove l'aspetto 'voyeuristico' è però accentuato dal fatto che il servo spia dalla porta socchiusa. Il valore di questo confronto è peraltro fortemente inficiato dalla convincente proposta di MARABINI MOEVS 2008 e 2013 che la coppa sia un falso, realizzato a Roma tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento (così ora anche GIULIANI 2013 e – seppure ancora in via ipotetica, in attesa di una prova conclusiva – SANDE 2017); contra CLARKE 2014, 707-9. Per la definizione del 'Betrachter im Bild' v. LORENZ 2007; EAD. 2008, 138; ANGIUSSOLA 2010, 448-49 nota 85. Cfr. inoltre PLATT 2002, 90, che parla di 'anxiety-producing dialectic between observer and observed'.



Fig. 6: Villa della Farnesina, cubicolo D: quadretto con coppia sulla *kline* (foto Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma).

dell'uomo,²⁷ nella sinistra regge una pesante ghirlanda. Completano la scena, a sinistra, un'alta figura coperta da un manto giallo che le copre anche il capo, con in mano un alto calice vitreo, rivolta verso il piccolo schiavo vestito di un corto chitone; questi poggia la mano destra su un alto cratere argenteo, di fronte al quale è una coppa vitrea che contiene piccoli frutti gialli, anche questa suppellettile posata su un trapezoforo. In primo piano, una serva vestita di bianco si piega, volgendo la schiena verso l'osservatore, e si affacenda ai piedi della *kline*, come se stesse togliendo le scarpe della donna distesa, che indossa una veste ornata in basso da una fascia celeste.

Cubicolo E

Sulla parete di fondo dell'alcova di questo cubicolo a fondo bianco, che nell'anticamera presenta figure femminili intente in occupazioni 'di gineceo',²⁸ è rappresentata a sinistra il bacio di una coppia seduta sulla *kline* (fig. 7). La pittura è molto mal conservata, ma si può riconoscere che sia l'uomo che la donna portano sul capo una corona vegetale, che la figura maschile è vestita, e quella femminile ha la spalla scoperta. Sulla

²⁷ La lettura dei tre quadretti di questo ambiente è resa più incerta dal fatto che i volti maschili sembrano molto caratterizzati. Non credo però che questa circostanza vada valorizzata, così come credo non intenzionale la somiglianza del volto della figura femminile di fig. 4 con la figura femminile ammantata di questo quadretto.

²⁸ Cfr. *supra*, 132.



Fig. 7: Villa della Farnesina, cubicolo E: *pinax* con coppia sulla *kline* (foto Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma).

destra anche qui sembra rappresentata una piccola *trapeza*, l'ambientazione è solo accennata dai panneggi che occupano il fondo della scena.

Il *pinax* di destra rappresenta invece tre donne in un interno, delle quali non è possibile stabilire se possiedano un legame narrativo con la scena rappresentata a sinistra.

Conclusioni

Quale senso, quale valore dobbiamo dare a queste immagini? A me sembra che balzi in primo piano il ruolo pittorico che – osservate con attenzione al loro contesto figurativo – queste immagini rivestono. L'uso del colore, la mescolanza di stili, la varietà di temi, formati e tecniche, il 'gioco' di immagini che ci viene presentato (le 'Isidi'!), dimostrano infatti la funzione che la pittura continua a giocare in queste residenze. In una colta fusione di narrazioni ellenistiche e linguaggi contemporanei, e con i materiali e le tecniche della pittura – che a questa funzione si presta più e meglio di altre tecniche decorative –, i pittori operano mettendo a servizio della ideologia abitativa dell'élite dell'epoca le loro abilità e dando così forma agli spazi in cui questi committenti vivono e ricevono gli ospiti 'di alto rango'. Questo ruolo della pittura, 'capace di dare forma al lusso e al piacere degli stili di vita' – una tematica che pervade di sé tanta parte del repertorio figurativo di destinazione privata dell'età ellenistica²⁹ – risulta

²⁹ Su questo tema delle 'immagini del piacere di vivere dionisiaco ed erotico', di un'arte 'della gioia dei sensi' rivolta agli individui e non destinata a rappresentare comportamenti sociali, cfr. in generale ZANKER 1998.

anche nel confronto con il più appartato cubicolo E, dove più semplice è anche la rappresentazione della coppia su *kline* che orna la parete di fondo dell'alcova con un quadretto più piccolo, arricchito da una policromia più ridotta, e in generale con una minore enfaticizzazione del lusso.

Le pitture della Villa della Farnesina si prestano dunque a farci capire quali tematiche – legate al mondo di Dioniso e di Afrodite³⁰ – potevano essere ritenute ‘adatte’ in contesti di questo livello culturale e sociale per costruire lo spazio figurativo destinato a questo tipo di rituali, nel momento in cui i pittori cominciano a ‘ristrutturare’ il loro repertorio per rispondere alle esigenze figurative in via di mutamento dei loro committenti: il ruolo che le decorazioni della Villa della Farnesina possiedono nello sviluppo di queste tematiche serve per altra via a dimostrare la qualità di chi ha dato forma a questo ‘programma decorativo’.³¹

Il contesto della villa, e nello specifico, il livello delle sue decorazioni, impediscono di confondere queste scene – che contribuiscono a creare in quest'ala della villa un clima figurativo che mette in scena stili di vita piacevoli e lussuosi – con le numerose immagini di coppie esplicitamente intente all'atto sessuale che troviamo sulle pareti di Pompei. Le coppie della villa della Farnesina non sono mai raffigurate durante l'atto sessuale, né sono mai rappresentate da sole:³² al contrario, viene sempre raffigurata l'ambientazione entro un interno arricchito da arredi e suppellettili di tradizione ellenistica, che connotano stili di vita ‘alti’, ai quali alludono esplicitamente gli accesi colori delle vesti femminili nonché i piccoli schiavi e le ancelle al servizio della coppia.³³ Le coppie della Farnesina trovano piuttosto continuazione – seppure in contesti e in composizioni di segno assai diverso – nei quadri con coppie a banchetto discussi da Antonio Varone, che con i nostri hanno in comune oltre a qualche particolarità iconografica³⁴ la ricchezza delle vesti, delle suppellettili e degli arredi: il clima è qui però mutato in senso narrativo, e alla coppia dei nostri quadretti si sostituiscono più coppie, mentre il ben diverso contesto architettonico affida alla stereotipata allusione agli stili di vita ellenistici il compito di sublimare le azioni che si svolgono negli ambienti così decorati.³⁵

Che valore dobbiamo infine dare al fatto che gli schemi iconografici presenti in alcuni dei nostri *pinakes* tornino in altre testimonianze? Dobbiamo pensare che i quadretti della Farnesina ‘copino’ quadri più antichi o ne derivino?³⁶ Senza voler escludere questa eventualità, credo comunque che il livello dei pittori qui attivi li renda pienamente in grado di produrre quadretti come quelli sopra descritti attingendo a un consolidato repertorio di schemi e immagini di matrice ellenistica: questo è anche il caso del quadretto di Assisi al quale si è sopra fatto cenno, che può facilmente essere accostato ai quadretti della Villa della Farnesina per quanto riguarda cronologia e livello decorativo.³⁷ In una ricostruzione di questo tipo, che nello svolgimento

³⁰ Sul valore essenzialmente culturale di queste figurazioni di divinità cfr. WYLER 2004.

³¹ Con la definizione di programma decorativo intendo qui riferirmi strettamente alla distribuzione delle diverse tecniche e delle diverse tematiche nei vari ambienti, ricordando in particolare sia gli ambienti che per ragioni di spazio non ho qui descritto (il criptoportico A, il triclinio C, i corridoi F e G e il giardino L), nonché la notevole qualità delle volte in stucco.

³² Anche per questa via il cubicolo E si differenzia da quelli B e D, in quanto la coppia di questo cubicolo non è accompagnata da altre figure.

³³ Cfr. anche MOLS – MOORMANN 2008, 76; ANGISSOLA 2010, 51.

³⁴ Si noti in particolare lo schema iconografico dell'ancella che versa il vino dall'anfora in un grande cratere (VARONE 1997, fig. 3; DUNBABIN 2003, fig. 26), presente anche nel più tardo *emblema* da Centocelle sopra citato (nota 19), o la coppia che si bacia sulla *kline* (VARONE 1997, figg. 1 e 3; DUNBABIN 2003, fig. 26 e tav. II), che richiama sia quella del cubicolo B che quella di Assisi sopra citata.

³⁵ Roller (ROLLER 2006, in part. 61-68) enfatizza invece gli elementi di continuità tra queste immagini e le pratiche della società romana, affidando quindi loro una diversa funzione nel costruire lo spazio figurativo.

³⁶ Così ad es. MIELSCH 2001, 164-67.

³⁷ Le pitture di Assisi (cfr. nota 21) sono inquadrabili qualche decennio dopo quelle della Villa della Farnesina: il loro livello decorativo è ben attestato dall'uso del cinabro come colore di fondo dell'ambiente e dalla presenza di una predella a fondo nero con

della pittura parietale di età romana pone attenzione alla circolazione degli schemi decorativi, valorizzando la capacità dei pittori di creare per gli spazi abitativi dei loro committenti quadri e composizioni che ‘travestono alla greca’ quegli spazi, è più difficile rendere ragione di un oggetto come l’*emblema* da Centocelle, la cui qualità – difficilmente inseribile nel livello generalmente alto degli *emblemata* delle epoche di cui qui ci occupiamo – ne suggerisce una cronologia più tarda, costringendo a cercare una motivazione che renda ragione della persistenza di questa iconografia.³⁸

Per cercare di dare un senso a queste immagini, è anche utile gettare uno sguardo più avanti nel tempo, e vedere che cosa ci testimonia la pittura dei decenni successivi.³⁹ Particolarmente significative risultano quelle scene costruite sfruttando alcuni dei segni e degli schemi iconografici di questo repertorio per rappresentare scene conviviali,⁴⁰ nelle quali abbondano allusioni erotiche ma non è mai rappresentato l’atto sessuale.⁴¹ Come è stato già sottolineato,⁴² le coppie dei *pinakes* della Farnesina, ambientate in scenari arricchiti da lussuose suppellettili, non sono però mai rappresentate ‘a banchetto’, testimonianze utili anche a farci comprendere come – nella vita lunga e lunghissima delle tradizioni artigianali – gli schemi iconografici sopravvivano al mutamento delle tematiche e delle esigenze sociali dei loro committenti.

figure dipinte in colori molto vivi, dispositivo figurativo che compare in contesti di alta qualità: cfr. BRAGANTINI 2013, 113-14. In generale su pareti con esteso uso del fondo nero cfr. ora inoltre BURLOT – ERISTOV 2017.

³⁸ Cfr. nota 19.

³⁹ ANGISSOLA 2010, 332-39.

⁴⁰ Cfr. gli studi citati a nota 34.

⁴¹ ROLLER 2006, 145, che sottolinea anche come nelle scene in cui l’atto è rappresentato non vi siano mai elementi che rimandano a convivii, il che aiuta a distinguere le due tematiche.

⁴² Cfr. nota precedente: “Dining and sex may exist in close proximity, but they are not conflated”.