

## LA PARETE DIPINTA. IL MURO COME SPECCHIO SIMBOLICO E FUNZIONALE PER LA COMPRESIONE DELLA SOCIETÀ ROMANA

## LA PARED PINTADA. EL MURO COMO ESPEJO SIMBÓLICO Y FUNCIONAL PARA LA COMPRESIÓN DE LA SOCIEDAD ROMANA

## THE PAINTED WALL. THE WALL AS A SYMBOLIC AND FUNCTIONAL MIRROR FOR UNDERSTANDING THE ROMAN SOCIETY

Eleonora VOLTAN<sup>1</sup>

Universidad de Málaga- Università degli Studi di Padova

Recibido el 2 de septiembre de 2019

Aceptado el 16 de diciembre de 2019

**RIASSUNTO:** Il presente contributo intende proporre alcune riflessioni fondate sull'analisi del muro inteso come opera d'arte, come riflesso poliedrico della società, perfettamente integrato negli spazi e nelle pratiche della vita quotidiana romana. Nello specifico, l'attenzione ricadrà verso la decorazione parietale delle case romane tra il II secolo a.C. e il I d.C. circa. In quest'arco cronologico è possibile infatti apprezzare chiaramente come le pareti dipinte siano in grado di accogliere e riprodurre valori e modelli culturali cui si ispira il *dominus*, fungendo da vetrina delle sue aspirazioni, dei suoi riferimenti intellettuali e del suo successo economico e sociale *versus* amici, rivali e *clientes*.

**RESUMEN:** El presente trabajo presenta algunas reflexiones enfocadas en el análisis de la pared como obra de arte, como reflejo polifacético de la sociedad, perfectamente integrada en los espacios y en las prácticas de la vida cotidiana romana. En concreto, la atención se centrará en la decoración parietal de casas romanas entre el siglo II a.C. y el siglo I d.C. aproximadamente. En este período cronológico es posible apreciar claramente cómo las paredes pintadas pueden acoger y reproducir los valores y los modelos culturales que inspiran al *dominus*. Estas mismas paredes se convierten en una muestra de sus aspiraciones, de sus referencias intelectuales y de su éxito económico y social *versus* amigos, rivales y *clientes*.

**ABSTRACT:** The paper proposes some reflections about the analysis of the wall as a work of art, as a multifaceted reflection of society, perfectly integrated into the spaces and in the practices of roman daily life. Specifically, the attention will be focus on the parietal decoration of roman houses between the II century BCE and the I century CE about. In this chronological period it is possible to clearly appreciate how the painted walls can reproduce the cultural values and the ideal models that inspire the *dominus*. These become a reflection of his aspirations, of his intellectual references and of his economic and social success *versus* friends, rivals and *clientes*.

---

<sup>1</sup> [eleonoravoltan@uma.es](mailto:eleonoravoltan@uma.es); [eleonora.voltan92@gmail.com](mailto:eleonora.voltan92@gmail.com)

PAROLE CHIAVE: *domus*, iconografia, pittura romana, società.

PALABRAS CLAVE: *domus*, iconografía, pintura romana, sociedad.

KEYWORDS: *domus*, iconography, roman painting, society.

## I. Introduzione

Il presente contributo si propone di indagare la decorazione parietale romana di ambienti privati tra il II secolo a.C. e il I d.C. In questa cornice cronologica, infatti, vengono plasmate formule compositive, motivi e generi che sono elaborati in una società fortemente competitiva e tesa verso il successo e l'autoaffermazione.<sup>2</sup> Le nuove tendenze nella decorazione pittorica parietale vengono rapidamente recepite: dalle sontuose dimore degli aristocratici alle case dei ceti medi e dei liberti in carriera, che proprio in quelle dimore riconoscono un modello di autorappresentazione, di manifestazione di ricchezza e di successo, e che tentano di imitarne, anche se con formule economiche e "sintetiche", elementi strutturali e decorativi. Proprio dunque in questo contesto, in cui la promozione degli schiavi rappresenta uno dei principali motori del ricambio della popolazione, la figura del *libertus* è fortemente indotta verso la dimostrazione di una scioltezza nel linguaggio culturale e nella pianificazione di occasioni sociali alla stregua dell'*élite*. Il suddetto scenario emerge nell'indimenticabile figura di Trimalcione tramite le argute, satiriche e taglienti pennellate create da Petronio nel suo *Satyricon*, opera inserita pienamente nel periodo cronologico in disamina (I secolo d.C.).<sup>3</sup> Trimalcione, come altri suoi colleghi, ha ottenuto in apparenza tutta la magnificenza con il proprio successo:

*"[...] Lui (Trimalcione) ha tutto quel che un cuore umano può desiderare. Ma bada di non sottovalutare il resto dei suoi colleghi liberti: è gente piena di soldi. Guarda quello sdraiato in fondo, sul letto di fondo: oggi come oggi possiede i suoi ottocentomila. È venuto su dal nulla. Fino a ieri usava portare sul collo un fardello di legna. Ma, a quel che si dice- io non so niente, parlo per sentito dire-, dopo aver rubato il pileo ad un folletto, è finita che ha trovato un tesoro. Io non ho invidia per nessuno, se gli è cascato qualcosa dal cielo. Tuttavia ha ancora in faccia l'impronta dello schiaffo,<sup>4</sup> ma non si fa mancare nulla."<sup>5</sup>*

Le figure principali che partecipano alla cena in casa di Trimalcione sono liberti dello stesso stampo del loro ospite. Come quest'ultimo, anch'essi, liberi da legami limitativi con un *patronus*, hanno la possibilità di mettere alla prova il loro ingegno e di tentare la fortuna come "imprenditori" nel commercio e nei negozi. Trimalcione si discosta dai colleghi soltanto per il successo enorme, che Petronio sfrutta per poter rappresentare in forma puramente caricaturale le conseguenze funeste dello stile di vita tanto bramato.<sup>6</sup> Si delineano pertanto due tendenze parallele non conciliabili tra

<sup>2</sup> Allison 1992, 1-7; Bergamann 1991, 49-70; Clarke 1991, 233-234; Wallace-Hadrill 1988, 43-97; Wallace-Hadrill 1990, 166-170; Wallace-Hadrill 1994, 10-16; Zanker 1993, 31-37. Per approfondire ulteriormente il tema si rimanda inoltre ai seguenti riferimenti bibliografici: Hales 2003; Winsor Leach 2004.

<sup>3</sup> In particolare modo si rimanda ai capitoli 32-49 del *Satyricon* di Petronio, ed. a cura di Aragosti 2009. Ulteriori e fruibili riflessioni sulla medesima tematica si ritrovano in: Ellis 2000, 5-18; Wallace-Hadrill 1988, 43-44; Wallace-Hadrill 1994, 3-5; Wallace-Hadrill 2009, 33; Zanker 1993, 187-188.

<sup>4</sup> Allusione maliziosa al leggero schiaffo sulla guancia con cui venivano affrancati gli schiavi: il commensale di cui si parla è diventato libero da poco.

<sup>5</sup> Passo estratto dal cap. 38 del *Satyricon* di Petronio, ed. a cura di Aragosti 2009.

<sup>6</sup> Ellis 2000, 5-18; Wallace-Hadrill 1988, 43-44; Zanker 1993, 187-188.

loro: da una parte, il benessere rapidamente acquisito e la ricchezza di questi ex schiavi e, dall'altra, le invalicabili barriere, che si oppongono contro una carriera magistratuale e un reale riconoscimento sociale. Questo radicato conflitto crea le fondamenta per delle tensioni che si esprimono nell'autorappresentazione, seppur non regolamentata. Infatti, nel caso specifico di Trimalcione, egli investe il patrimonio guadagnato con abilità imprenditoriale in un'enorme proprietà terriera giungendo ad imitare il *modus vivendi* di un grande proprietario terriero, aristocratico e ozioso, ma senza la possibilità di quest'ultimo di svolgere attività politica o di rivestire magistrature. La satira di Petronio rivela dunque anche questa realtà del successo come una grande illusione. Trimalcione rimane ciò che era un tempo: un liberto. I suoi modi, la sua mentalità, i suoi sentimenti, il suo orizzonte di vita contrastano con la cornice di questo *modus vivendi* e con il contesto abitativo improntato verso un'imitazione, meta appannata di un traguardo potenzialmente irraggiungibile.

## II. Muro versus parete dipinta

A partire dal II secolo a.C. la concretezza reale dell'apparato murario negli edifici residenziali svanisce, sommerso totalmente dalla potenza delle immagini rappresentate.<sup>7</sup> Il muro si annulla come entità muraria, per lasciar voce al linguaggio iconografico. In questo senso si spiega la scelta di porre il "muro" in contrapposizione con la "parete dipinta": la funzionalità della struttura muraria, travolta dall'onda dirompente del repertorio figurativo, svanisce per divenire puro accessorio dell'immagine. Quel connubio teorico tra *decor* e *utilitas* in ambito domestico, esposto nel trattato vitruviano,<sup>8</sup> viene dunque quasi sempre contraddetto nella pratica tutta a favore dell'effetto spettacolare, in particolar modo dall'introduzione del II stile pompeiano (80 a.C.- fine I a.C.).<sup>9</sup>

Risulta infatti sorprendente nella *domus*, concepita come luogo in cui godersi la vita a seconda delle proprie disponibilità economiche, il ruolo svolto dal mondo figurativo privato, in grado di rispecchiare efficacemente le concezioni idealizzate della gioia del vivere e della felicità. Questi ideali ben si riflettono nelle rappresentazioni dedicate al mondo dionisiaco, in cui il dio si configura come incarnazione più profonda del motto oraziano "*carpe diem*". La conoscenza e il legame dello stile di vita dionisiaco durante i momenti conviviali dell'*élite* romana, trova attestazione in più contesti archeologici.<sup>10</sup> Nella *domus* dei Capitelli Figurati a Pompei (VII 4, 31), ad esempio, i proprietari della casa sono ritratti durante un banchetto su entrambi i capitelli dei pilastri d'ingresso, mentre una coppia, costituita da satiro e menade, fungono da *pendant*.<sup>11</sup> Un secolo più tardi, il celebre triclinio della Villa dei Misteri si anima di scene a soggetto dionisiaco, nelle quali al centro spicca il giovane dio ebbro adagiato sul grembo di Arianna. In quest'ultimo contesto si percepisce ancor di più la netta intenzionalità di relazionare il rituale giornaliero con scene di serena leggerezza rese indimenticabili dalla creazione di personaggi che si presentano imponenti davanti allo sguardo dello spettatore, catapultato in un universo di figure senza tempo.<sup>12</sup> Appare evidente, perciò, come i pensieri degli osservatori davanti alle immagini dipinte venissero guidati dal

<sup>7</sup> Neudecker 2015, 366-367.

<sup>8</sup> Vitr., *De Arch.* 1.2.5 per la definizione di *decor*; 1.3.2. per i principi di *firmitas*, *utilitas* e *venustas*, ed. a cura di Gros, 1997.

<sup>9</sup> Per approfondire la tematica degli stili pompeiani in generale si rimanda alla seguente bibliografia essenziale (in ordine cronologico): Mau 1882; Schefold 1962; Barbet 1985; Moormann 1987, 153-165; Ling 1991; Baldassare *et al.* 2002; Croisille 2005.

<sup>10</sup> Zanker 2009, 91-93.

<sup>11</sup> PPM *Regio VI* (parte III) 1996.

<sup>12</sup> Per approfondire si rimanda a: Veyne 2017. Fig. 1.

proprio mondo reale verso la realtà letteraria o mitologica raffigurata, stimolando l'immaginazione e, soprattutto, annullando i limiti delle pitture confinate nello spazio del muro. Le composizioni figurative riuscivano pertanto a suggerire pensieri in grado di distrarre dai problemi della vita quotidiana, in grado di offrire l'esperienza di un mondo differente predominato dal linguaggio della creazione e della fantasia artistica.<sup>13</sup> Nelle dimore private si vengono dunque a rispecchiare le modalità e le formule adottate dalla decorazione pittorica parietale, in grado di amplificare nel tempo, nello spazio e nel mito la vita quotidiana che si dipana tra quelle mura, sublimandola attraverso la costruzione di spazi immaginari. Un linguaggio di immagini visivamente silenziose, ma realmente in grado di condurre l'individuo verso quel sottile e sfumato limite tra sogno e realtà.

### III. Una società riflessa nella parete dipinta

*"[...] works of art so perfectly reflect their age, we should also add that like mirrors they will reflect different facts about the age according to the way we turn them, or the standpoint we adopt, not to mention the tiresome tendency of mirrors to throw back our own image".<sup>14</sup>*

La ricezione di un'immagine dipinta nel mondo romano dipendeva, in molti casi, dai preconcetti dell'osservatore antico. Un muro affrescato si proponeva come una finestra direttamente aperta sul cosmo delle ideologie e dei valori della società.<sup>15</sup> L'artista, infatti, attraverso la rappresentazione di un oggetto o di una situazione concreta, innescava un meccanismo per cui lo spettatore era in grado di attribuire alla composizione figurata un significato preciso e codificato.<sup>16</sup> Risulta interessante evidenziare che, nella quasi totalità dei casi, rimaneva esclusa dal mondo figurativo privato la sfera della vita ufficiale. Questa circostanza indica chiaramente un generale rifiuto verso la riproposizione diretta della *routine* quotidiana e dell'ambito politico, eventualmente riproposti nella rappresentazione di metafore mitiche. La riproposizione di quest'ultima tipologia di immagini, attraverso la costante ripetizione di alcuni miti, divenne a tal punto familiare che cominciò ad essere collegata sempre più intimamente a situazioni della propria vita individuale in uno scenario di crescente convenzionalità e standardizzazione dei modelli.<sup>17</sup> Nelle numerose raffigurazioni della dea Venere, diretta evocazione dei piaceri dell'amore, accompagnata dall'amato,<sup>18</sup> è lecito ipotizzare il fatto che, al cospetto della rappresentazione di questo soggetto, simbolo della fortunata e felice unione della coppia, i proprietari e gli ospiti ritrovassero un riflesso delle loro medesime esistenze. Alcuni rimandi e accenni identificativi tra dei ed eroi con personaggi reali si possono individuare, ad esempio, nell'inserimento di acconciature alla moda o, in rari casi, nella riproposizione di ritratti individuali. A tal proposito, in uno dei numerosi gruppi di Marte e Venere, è stato riconosciuto una sorta di "cripto-ritratto" nel volto del dio.<sup>19</sup>

Le metafore mitiche si venivano a configurare dunque come un mezzo attraverso cui la società si riconosceva in valori, desideri e speranze comuni permettendo, inoltre, la possibilità di trattare tematiche che, per convenzione sociale,

<sup>13</sup> Zanker 2015, 313-314.

<sup>14</sup> Gombrich 1979, 134.

<sup>15</sup> Ellis 2000, 9-10; Wallace-Hadrill 2009, 31-33; Zanker 1993, 34-59; Zanker 2009, 90-97.

<sup>16</sup> Gensheimer 2015, 84-87.

<sup>17</sup> Zanker 1993, 47-49; Zanker 2009, 93-97.

<sup>18</sup> La rappresentazione dell'amato di Venere è relazionata alla scelta del mito raffigurato come, per esempio, Adone, Marte, ect; Zanker 2009, 93-94.

<sup>19</sup> La suddetta attestazione si trova ad Ercolano nella Casa del Bicentenario (V, 15.16): Strocka 1997, 120-143.

non si affrontavano nella vita reale.<sup>20</sup> Un caso concreto è offerto dalle scene erotiche, paradigmatica rappresentazione di trasgressione e di abbandono al piacere dei sensi.<sup>21</sup> A tal proposito, si rivelano particolarmente intriganti gli esempi di scene erotiche tra pigmei lungo le rive del fiume Nilo, come, ad esempio, un dipinto proveniente dalla Casa del Medico a Pompei (VIII 5, 24).<sup>22</sup> I protagonisti sono dei pigmei e la scena è ambientata lungo le rive del Nilo, in quel mitico Egitto che, in particolare dall'età di Augusto in poi, si trasforma in un vero serbatoio di fantasie per i romani, quale terra esotica e felice.<sup>23</sup> I pigmei, considerati creature strane e deformi, suscitavano la divertita ilarità della società romana della prima età imperiale, smaniosa di inseguire curiosità mostruose: davvero impareggiabile si delinea la rappresentazione dell'acrobazia sessuale in cui si impegnano i partner.

Sullo stesso livello si muove anche un'altra attestazione proveniente da Pompei e, nello specifico, dal triclinio della Casa dell'Efebo (I 7, 11), in cui i personaggi che animano la scena, anche qui pigmei, sono colti in svariate *performances* erotiche.<sup>24</sup>

In questi casi gioca ancora di più il fattore della licenziosità tematica fortemente intrecciato con la differenza sia culturale sia geografica dell'universo nilotico rispetto alla consuetudine romana. La rievocazione del paesaggio e dei personaggi caratterizzanti l'ambito egizio ben si inserisce, pertanto, nei meccanismi mentali e sociali appena trattati. L'utilizzo di termini iconografici codificati comprensibili, ossia la rappresentazione degli elementi tipici nella letteratura e nell'immaginario collettivo dell'Egitto, e l'evocazione di un mondo così lontano, permettono di plasmare visivamente l'altra faccia della società romana. Il lato più intimo quindi della collettività, che trovava appagamento nel privato proprio attraverso la riproposizione figurativa tesa al piacere per gli occhi, al desiderio di bellezza e all'evasione dall'ordinario.

#### IV. Il contesto della parete dipinta

Per lungo tempo, la pittura murale romana è stata trattata nella letteratura archeologica come un genere artistico indipendente, anziché come composizione di immagini pienamente inserita in un contesto architettonico. Quest'approccio è drasticamente mutato negli ultimi anni permettendo l'evoluzione di un vero e proprio processo di ricontestualizzazione.<sup>25</sup> Ricontestualizzazione che deve essere però necessariamente collegata alla generale tendenza, a partire dal II secolo a.C., di nobilitazione degli spazi in chiave socio-culturale.

Negli ultimi anni è stata descritta in maniera molto convincente la "struttura sociale" della casa romana, mostrando come tutta l'organizzazione dello spazio fosse volta all'autorappresentazione del padrone.<sup>26</sup> La casa romana si proponeva difatti come un centro di comunicazione sociale e di autorappresentazione dimostrativa.<sup>27</sup> Durante il giorno, attraverso i portoni aperti dell'ingresso, si poteva esplorare l'interno già solo con lo sguardo attraverso la sapiente messa in scena degli assi visivi. Il criterio fondamentale nell'organizzazione dello spazio era la chiara distinzione tra le parti della

<sup>20</sup> Zanker 2008, 133-134.

<sup>21</sup> Per approfondire il tema si rimanda a: Varone 2000.

<sup>22</sup> L'opera, ora al Museo Archeologico di Napoli (inv. nr. 113196) è databile tra il 45 e il 79 d.C. circa. Per un'aggiornata trattazione di questa pittura si rimanda a: Meyboom, Versluys 2005, 170-208; Versluys 2002, 138-140. Fig. 2.

<sup>23</sup> Per approfondire si veda De Vos 1980.

<sup>24</sup> Meyboom, Versluys 2005, 170-208; Versluys 2002, 101-105. Fig. 3.

<sup>25</sup> Ling 1991, 200-211; Neudecker 2015, 366-367.

<sup>26</sup> Wallace-Hadrill 1988, 43-97; Wallace-Hadrill 1990, 166-170; Wallace-Hadrill 1994, 10-16.

<sup>27</sup> Allison 1992, 1-7; Clarke 1991, 233-234; Wallace-Hadrill 1988, 43-97; Wallace-Hadrill 1990, 166-170; Wallace-Hadrill 1994, 10-16; Zanker 1993, 31-37. Per approfondire ulteriormente il tema si rimanda ai seguenti riferimenti bibliografici: Hales 2003; Winsor Leach 2004.

casa: da un lato quella rappresentativa, destinata alla frequentazione sociale, dall'altro gli ambienti puramente funzionali dell'infrastruttura dalla cucina alle stanze per la servitù. Solamente però la prima, destinata a scambi interpersonali, era utilizzata per abitarci a tutti gli effetti, come testimoniato in alcune delle dettagliate descrizioni sulle ville di Plinio il Giovane.<sup>28</sup>

Orbene, la *domus* romana si veniva a configurare come una sorta di "palcoscenico personale" in cui i proprietari, in veste di attori principali ed artefici della propria fortuna, attuavano di modo da costruire una rete di scambi interpersonali, un vero e proprio "network" sociale. Infatti, attraverso "un'abile navigazione tra i canali della comunicazione culturale"<sup>29</sup>, si apriva la strada l'autorappresentazione del *dominus*, concretizzata nel ruolo sempre più preponderante e fortemente significante dell'apparato decorativo. Emblematico, in tal senso, era il ruolo svolto dal momento del banchetto, che rappresentava il centro della comunicazione sociale, un vero e proprio rituale in grado di creare un ponte diretto tra le immagini dipinte sulle pareti della stanza e il convivio effettivo.<sup>30</sup> Si propone un'esibizione agli occhi di amici e commensali e un invito a godere la vita, contestualizzato proprio nello spazio concreto del convivio. Nel triclinio della Casa dei Casti Amanti a Pompei (IX 12.6), ad esempio, proprio sopra quelli che un tempo erano letti per i commensali, sono dipinte scene di banchetto. Ogni singola scena, contraddistinta da una propria composizione iconografica, occupa il centro della parete.<sup>31</sup> Sempre correlato al contesto del convivio, si presenta particolarmente efficace il rimando ad un dipinto con scena di banchetto da Ercolano.<sup>32</sup> In questo caso i protagonisti sono un giovane uomo ed una raffinata *hetaera*.<sup>33</sup>

Lo scenario gioca, quindi, un ruolo chiave: gli spettatori antichi, come i moderni, potevano percepire e comprendere a fondo il significato e il valore di un'immagine, di una parete dipinta, se calata nel contesto preciso per cui era stata concepita e realizzata. Si modella dunque nell'ambito privato un dialogo imperituro fra tre attori principali: la società, la parete ed il contesto. Un triangolo concettuale in cui i valori e gli ideali della società romana si rispecchiano nell'iconografia parietale, ovvero nel muro figurato, che assume senso solo ed unicamente se inserito in uno specifico contesto spaziale della *domus*. Contesto che, infine, è realmente funzionale soltanto intrecciato alla ritualità sociale romana.

## V. Il muro simbolico come viaggio di riflessi nella società romana: conclusioni

*"C'est là un des charmes de l'étude des maisons pompéiennes, on y décèle parfois la personnalité et les goûts du propriétaire qui a commandé tel ou tel motif."*<sup>34</sup>

Le singole immagini parietali in sé e per sé non rappresentano fondamentalmente qualcosa di differente da quello che sono ma, se analizzate nello specifico contesto tramite il linguaggio sociale, permettono di materializzare l'essenza ed il pensiero che incarnano, ossia la volontà specifica che si cela dietro una determinata scelta iconografica.<sup>35</sup> Il desiderio, dunque, di un committente,

<sup>28</sup> Il riferimento è il seguente: Plinio il Giovane *Epist.* 2.17; *Epist.* 5.6., ed. a cura di Lehmann-Hartleben 2006.

<sup>29</sup> Wallace-Hadrill 2009, 32.

<sup>30</sup> Zanker 1993, 48-49. Per approfondire la tematica del banchetto nel mondo romano si rimanda in particolar modo a: Dunbabin 2003.

<sup>31</sup> Dunbabin 2003, 53-56. Fig. 4.

<sup>32</sup> L'opera è ora al Museo Archeologico di Napoli (inv. nr. 9024): Dunbabin 2003, 56.

<sup>33</sup> Fig. 5.

<sup>34</sup> Barbet 1985, 214.

<sup>35</sup> Hölscher 1993, 93-100; Hölscher 2015, 675-683.

reinterpretato in chiave artistica dal *pictor*, rientra all'interno di un processo in cui entrambi i soggetti sono direttamente influenzati dal contesto storico, sociale e dalla moda dell'epoca.

L'aspetto cardine però, che contraddistingue tutt'oggi la composizione figurata, è la capacità irraggiungibile di rendere visivo un concetto, un'idea, un pensiero non tangibile. Un pensiero che diviene quindi rappresentazione visiva e, soprattutto, che vive in un "*hic et nunc*" fuori dal tempo e dallo spazio convenzionalmente inteso. Immagini capaci, come nel caso delle testimonianze pittoriche pompeiane, di fermare la storia ad un incrocio tra passato, presente e futuro.

La riproduzione visiva però è pur sempre creazione umana e, di conseguenza, stretta dai vincoli convenzionali. L'immagine, pertanto, è fondamentalmente il connubio tra l'elemento naturale, che serve per identificare il soggetto raffigurato, e l'elemento arbitrario umano, che ne attribuisce il valore. Il vero potere dell'arte, pertanto, consiste proprio nella sua capacità di plasmare e di comporre questi elementi oltre la loro forma naturale e di presentarli in forme specifiche e codificate agli occhi degli spettatori.<sup>36</sup>

Un'ulteriore funzionalità delle pareti dipinte romane consiste nella preservazione della memoria di persone e fatti che sono però già noti nella cultura e nella società. Le immagini pertanto non ne producono conoscenza primaria: la visione e la comprensione delle raffigurazioni di temi specifici della cultura implica sempre una conoscenza basata su di un substrato verbale e letterario.

Il muro in quanto "simbolo" si delinea dunque come collante tra repertorio iconografico, tradizione scritta e convenzione culturale: senza dubbio, fornisce una più articolata visione della società del tempo nelle espressioni più immediate ed autentiche.<sup>37</sup>

La decorazione pittorica "parlante" delle case romane ci riporta in un mondo in cui i riti religiosi, economici e sociali vivevano ancora all'interno della dimora stessa: gli spazi delle *Domus* e le loro decorazioni ci narrano non solo del passato ma anche di trasformazioni fondamentali nella coscienza umana. E, come efficacemente commentava Oscar Wilde nel "Ritratto di Dorian Gray", "L'arte in verità non rispecchia la vita, ma lo spettatore" ("*it is the spectator, and not life, that art really mirrors*").<sup>38</sup>

## VI. Bibliografía

- Allison, P. (1992): "How do we identify the use of space in Roman housing?", in E. M. Moormann (ed.), *Functional and Spatial analysis of Wall Painting*, V International Congress on Ancient Wall Painting, Leiden, 1-7.
- Aragosti, A. (2009): *Satyricon* (Petronio), Milano.
- Baldassare, I. et al. (2002): *Pittura Romana. Dall'Ellenismo al Tardo Antico*, Milano.
- Barbet, A. (1985): *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Parigi.
- Bergamann, B. (1991): "Painted perspectives of a villa visit: landscape as status and metaphor", in E. Gazda (ed.), *Roman Art in the Private Sphere: New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa, and Insula*, Michigan, 49-70.
- Calzini, C. (2009): *Il ritratto di Dorian Gray* (Oscar Wilde), Milano.
- Clarke, J. R. (1991): *The Houses of Roman Italy 100 BC – AD 250: Ritual, Space and Decoration*, Berkeley.
- Croisille, J. M. (2005): *La peinture romaine*, Parigi.
- Descoeurdes, J-P. (1996): "VII 4, 31-51 Casa dei Capitelli colorati", *Pompei Pitture e Mosaici. Regiones VI (parte III), VII (parte I)*, Roma.

<sup>36</sup> Hölscher 2015, 680-683.

<sup>37</sup> Per approfondire il tema si rimanda ai seguenti riferimenti bibliografici: Hales 2003; Winsor Leach 2004.

<sup>38</sup> Nella prefazione de "Il ritratto di Dorian Gray", ed. a cura di Calzini 2009, 4.

- De Vos, M. (1980): *L'Egittomania in pitture e mosaici romano-campani della prima età imperiale*, Leiden.
- Dunbabin, K. M. D. (2003): *The Roman Banquet. Images of Conviviality*, Cambridge.
- Ellis, S. P. (2000): *Roman housing*, London.
- Gensheimer, B. M. (2015): "Greek and Roman Images of Art and Architecture", in C. Marconi (ed.), *The Oxford handbook of Greek and Roman art and architecture*, New York, 84-105.
- Gombrich, E. H. (1979): *Ideals and Idols: Essay on Values in History and in Art*, Oxford.
- Gros, P. (1997): *Vitruvio. De Architectura*, Torino.
- Hales, S. (2003): *The Roman House and Social Identity*, New York.
- Hölscher, T. (1993): *Il linguaggio dell'arte romana. Un sistema semantico*, Torino.
- \_\_\_\_\_ (2015): "Semiotics to Agency", in C. Marconi (ed.), *The Oxford handbook of Greek and Roman art and architecture*, New York, 662-686.
- Lehmann-Hartleben, K. (2006): *Lettere scelte di Plinio il Giovane*, Pisa.
- Ling, R. (1991): *Roman Painting*, Cambridge.
- Mau, A. (1882): *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlino.
- Meyboom, P. G. P. & Versluys M. J. (2005): "The meaning of dwarfs in Nilotic scenes", in Bricault, L. et al. (eds.), *Nile into Tiber: Egypt in the Roman World*, Leiden, 170-208.
- Moormann, E. M. (1987): "Una rilettura dei quattro stili pompeiani", *BABesch*, 62,153-165.
- Neudecker, R. (2015): "Building, Images, and Rituals in Roman world", in C. Marconi (ed.), *The Oxford handbook of Greek and Roman art and architecture*, New York, 352-373.
- Schefold, K. (1962): *Vergessenes Pompeji, unveröffentliche Bilder römischer Wanddekorationen in geschichtlicher Folge herausgegeben*. Berna.
- Strocka, V. M. (1997): "Mars und Venus in Bildprogrammen pompejanischer Häuser", in D. Scagliarini Corlaita (ed.), *I temi figurativi nella pittura parietale antica*, Bologna, 120-143.
- Varone, A. (2000): *L'erotismo a Pompei*, Roma.
- Veyne, P. (2017): *I misteri di Pompei*, Milano.
- Versluys, M. J. (2002): *Aegyptiaca Romana. Nilotic Scenes and the Roman Views of Egypt*, Leiden.
- Wallace-Hadrill, A. (1988): "The Social Structure of the Roman House", *Papers of the British School at Rome*, 56, 43-97.
- \_\_\_\_\_ (1990): "The Social Spread of Roman Luxury: Sampling Pompeii and Herculaneum", *Papers of the British School at Rome*, 58, 145-192.
- \_\_\_\_\_ (1994): *House and society in Pompeii and Herculaneum*, Princeton.
- \_\_\_\_\_ (2009): "Case dipinte. Il Sistema decorativo della casa romana come aspetto sociale", in E. La Rocca (ed.), *Roma: la pittura di un Impero*, Milano, 31-37.
- Winsor Leach, E. (2004): *The social life of Painting in ancient Rome and on the bay of Naples*, Cambridge.
- Zanker, P. (1993): *Pompei: società, immagini urbane e forme di abitare*, Torino.
- \_\_\_\_\_ (2008): *Arte romana*, Roma.
- \_\_\_\_\_ (2009): "Vivere con i miti. Pompei ed oltre", in E. La Rocca (ed.), *Roma: la pittura di un Impero*, Milano, 89-97.
- \_\_\_\_\_ (2015), The Functions of Roman Art, in C. Marconi (ed.), *The Oxford handbook of Greek and Roman art and architecture*, New York, 310- 325.



Figura 1. Vista del triclinio, Villa dei Misteri a Pompei. Veyne 2017.



Figura 2. Scena con pigmei, peristilio della Casa del Medico a Pompei (VIII 5, 24). Meyboom, Versluys 2005.



Figura 3. Scena con pigmei, triclinio estivo della Casa dell'Efebo a Pompei (I 7, 11). Meyboom, Versluys 2005.



Figura 4. Scena di banchetto, triclinio della Casa dei Casti Amanti a Pompei (IX 12. 6). Dunbabin 2003.



Figura 5. Scena di banchetto, da Ercolano. Dunbabin 2003.

