

PITTURA ROMANA NELLA VENETIA ET HISTRIA

L'estrema frammentarietà della documentazione pittorica della Cisalpina non ci consente una informazione sufficiente sullo sviluppo della decorazione parietale ma ci testimonia singoli momenti e lascia intravedere qualche indirizzo rivelando grande varietà di motivi ornamentali, più raramente figurati, ancora difficilmente riferibili a determinati sistemi decorativi parietali (<sup>1</sup>). Ad eccezione di pochi casi nei quali sono conservati tratti di pareti decorate, per lo più zoccoli, si dispone infatti soltanto di una quantità di frammenti di intonaco dipinto, spesso minimi e nella maggior parte dei casi, specie per i pezzi provenienti da vecchi scavi, senza riferimento al contesto preciso, cioè ai singoli ambienti da cui provengono. A ciò si aggiunga lo

(<sup>1</sup>) Un primo riferimento generale alla pittura della Cisalpina: A. FROVA, *Pittura e mosaico*, in *Arte e Civiltà romana nell'Italia settentrionale*, catalogo della Mostra di Bologna, 1964. Un breve capitolo vi dedica G. A. MANSUELLI, *Roma e il mondo romano*, Torino 1981, I, p. 172, il quale nota nella Cisalpina elementi recepiti e integrati ma non il sistematico succedersi ed affiancarsi di sistemi parietali nello stesso ordine logico di Roma e Campania. «Per questo aspetto i modi della pittura parietale cisalpina sono piuttosto da confrontarsi con quelli delle province subalpine settentrionali, specie *Raetia* e *Noricum*». Recentemente l'interesse per la pittura parietale del mondo romano occidentale è testimoniata da convegni internazionali ad essa dedicati, oltre che da numerose pubblicazioni per singole province o centri antichi; *Roman Provincial Wall Painting of the Western Empire*, ed. by J. Liversidge, BAR int. ser. 140, Oxford 1982; *La peinture murale romaine dans les provinces de l'Empire, journées d'étude de Paris*, ed. A. Barbet, BAR int. ser. 165, Oxford 1983. Un'ampia rassegna con bibliografia aggiornata sulla pittura romana ha dato H. MIELSCH, *Funde und Forschungen zur Wandmalerei der Prinzipatzeit von 1945 bis 1975, mit einem Nachtrag 1980*, in «ANRW» II, 12, 2, 1981, pp. 157-264, tavv. 1-27. Si veda per l'età repubblicana R. WINKES, *Zum illusionismus römischer Wandmalerei der Republik*, *ibid.*, I, 4, 19; nei volumi successivi sono annunciati diversi contributi sulla pittura delle province romane.

Naturalmente si deve tener conto delle opere generali sulla pittura romana, Rizzo, Marconi, Wirth, De Witt, Borda, Dorigo e della vasta bibliografia sulla pittura pompeiana, ercolanese e ostiense, di singoli contributi critici, specie di Bianchi Bandinelli, e di alcuni studi particolari.

stato di deterioramento del colore e spesso di ulteriore frammentazione subita dal materiale nei trasferimenti e nei depositi o di arbitrari restauri. Un quadro nuovo sta però emergendo dalla grande massa di frammenti di intonaco dipinto che si sono venuti raccogliendo nella villa romana di Sirmione, le Grotte di Catullo, e che la Soprintendenza sta da vari anni recuperando con una scrupolosa opera di consolidamento e di classificazione che offre vere e proprie rivelazioni. Ma per il momento è possibile solo individuare rari esempi di sistemi decorativi e una certa serie di motivi ornamentali, poiché la massa enorme di materiale disponibile e quella in corso di recupero richiedono una lunga e metodica ricerca per la lettura, l'individuazione e i confronti e quasi disperato appare il tentativo di ricomporre la decorazione di singoli ambienti, essendo per lo più il numerosissimo materiale frammentario slegato dal contesto specifico.

Ma prima di affrontare la presentazione della documentazione pittorica della *Venetia* con un certo ordine cronologico e tipologico, è opportuno esaminare brevemente le fonti antiche relative alla pittura della regione, che del resto sono molto povere. È evidente che non si può parlare della pittura romana della *X Regio* prescindendo dall'inquadramento del tema nella Cisalpina tutta, la quale presenta la stessa frammentarietà e scarsità di documentazione pittorica. Plinio il Vecchio (*N. H.* XXXV, 20), notando che la pittura ebbe onore assai presto presso i Romani dal momento che una celebre *gens*, quella dei Fabi, derivò da quest'arte il cognome di Pittori e che pittore fu anche il poeta Pacuvio, aggiunge che in seguito però l'esercizio della pittura non fu più osservato da cittadini di rango, se non si vuole ricordare «Turpilio cavaliere romano oriundo della *Venetia* e nostro contemporaneo del quale anche oggi rimangono a Verona bei quadri». Ma l'unica cosa che Plinio dice di lui è che «dipingeva con la mano sinistra, circostanza che non si narra di nessun altro prima di lui».

Si presume che si trattasse di un pittore classicista, dato il gusto conservatore di Plinio. Per Plinio, per il quale è dogmatica l'origine lineare della pittura greca, la vera pittura è la pittura di cavalletto (XXXV, 118: *nulla gloria artificum est nisi qui tabulas pinxere*), egli deplora l'inanità della pittura a fresco, anche a causa della deperibilità della materia e della facile distruzione ad opera del fuoco. Esaltando i pittori greci con lunghe digressioni echeggianti le sue fonti ellenistiche, arriva a considerare decadente e presso

a morire la pittura del suo tempo: «basti ciò che si è detto *de dignitate artis morientis*» (XXXV, 28), un'arte *quondam nobilis*, sulla quale con una certa sufficienza aggiunge che ha detto anche troppo (*satis superque*). Parlando dei colori (XXXV, 50) critica l'uso e l'abuso della porpora e di altre materie coloranti, del marmo e dell'oro e conclude (XXXV, 50) *nulla nobis pictura est*. Ugualmente Vitruvio (VII, VII, 8) critica l'uso del minio e di altre materie coloranti, oltre ad infierire sulla rappresentazione di «cose insensate», cioè di tutti quei motivi decorativi come candelabri che reggono tempietti, steli con statuine (e a questo punto narra l'episodio della scenografia teatrale di Apaturio di Alabanda), cose che al suo senso pratico di capomastro e di architetto dovevano repugnare come inverosimiglianze. La posizione conservatrice e classicista accomuna a distanza di tempo i due autori e anche Petronio («non c'è più salvezza per l'arte da quando i compendiari alessandrini hanno invaso il campo»), ma stupisce che Plinio, naturalista ma sensibile a tante finezze d'espressione nella sua trattazione delle arti, sia pure per influsso delle fonti ellenistiche (specie Xenocrate), si dimostri così insensibile alla pittura del suo tempo e soprattutto all'esaltazione del colore. E condannare il fresco significava per quel tempo condannare quasi totalmente l'arte ed esporsi a non comprendere l'avvenire, che fu veramente la sorte dei critici romani e di Plinio, per i quali era impensabile l'avvento della cromia pura (2).

Noi sappiamo quanta parte avesse il colore nel mondo classico

(2) Citiamo dall'edizione di Plinio a cura di S. FERRI, *N. H. quae pertinent ad Artes Antiquorum*, Roma 1946. Nei convegni dedicati a Plinio il Vecchio nella ricorrenza pluricentenaria della sua morte l'unico contributo ai libri della N. H. sulle arti è quello pubblicato in riassunto di A. DANEU LATTANZI, *I libri sulle arti*, in *Plinio il V. sotto il profilo storico e letterario*, tavola rotonda tenuta a Bologna nel dicembre 1979, Como 1982, pp. 97-107. Nella vasta bibliografia sui libri pliniani sulle arti, in prevalenza rivolta all'arte greca, si segnala il contributo di E. Tea, specie per l'acuto esame dell'atteggiamento di Plinio verso la pittura romana e per la finissima analisi dei valori dell'affresco parietale: E. TEA, *De dignitate artis morientis*, in *L'Arte* 1918, pp. 127 ss.; cfr. A. FROVA, *L'arte di Roma e del mondo Romano*, Torino 1961, pp. 376 ss. Non mancano in Plinio notazioni di fine sensibilità come per la legge dei colori contrastanti e dei complementari (*differentia colorum alterna vice sese excitante* XXXV, 29) ma la più acuta sensibilità coloristica si ritrova in Lucrezio; il quarto libro del *De rerum natura* contiene la più delicata e profonda iniziazione all'arte pittorica, la percezione artistica del colore, effetti di prospettiva aerea, la proprietà dei colori vivi di balzare in primo piano sopprimendo le distanze, infinite osservazioni «visive»; sua è l'espressione *sentire colores* (IV 490).

e nella stessa architettura greca arcaica, e quali alti livelli raggiungesse la pittura greca, per noi perduta, ma d'altra parte dobbiamo notare come l'uso dell'affresco, ampiamente diffuso nel mondo orientale (e basti citare l'Egitto per non estenderci e non risalire troppo nel tempo), e nello stesso mondo minoico-miceneo, non abbia goduto di particolare favore in Grecia se non nel mondo greco periferico, come la Magna Grecia o in Etruria dove le camere sepolcrali rappresentano l'interno di case e quindi ne testimoniano anche un uso domestico, e nell'ellenismo, sempre del mondo greco periferico, Macedonia e Tracia nelle grandi tombe principesche e nei palazzi dei principi, mentre la casa greca classica era stata sempre piuttosto modesta e non era diffusa la tomba a camera dipinta. Di diretto influsso ellenistico sono lo stile ad incrostazione e il II stile architettonico con le sue prospettive. L'affresco trova terreno favorevole in Italia dove si sviluppa ampiamente e poi in tutto l'impero dove non c'è casa romana che non sia affrescata modestamente o sontuosamente. La tradizione dell'affresco resta ben forte nel Medioevo e nel Rinascimento e Leonardo dirà «l'affresco è la pittura degli uomini» (3).

Ma torniamo alle fonti. L'altro Plinio, Plinio il Giovane (*Epist.* IV, 28) scrive all'amico di Verona Vibio Severo, chiedendogli di cercare un pittore locale che sappia fare copie dei ritratti di due illustri veronesi, Cornelio Nepote e Tito Cassio, per il suo amico *Herennius Severus* che vorrebbe porre i loro ritratti nella sua biblioteca: *Herennius Severus, vir doctissimus, magni aestimat in bybliothecca sua ponere imagines municipium tuorum, Corneli Nepotis et Titi Cati, petique, si sunt istic, ut esse credibile est, exscribendas pingendasque delegem.* Per la somiglianza Plinio aggiunge che, se è già una cosa malagevole fare un ritratto effettivamente somigliante dipingendo dal vero, è molto più difficile fare la copia di una copia. Perciò prega l'amico di non permettere che l'artista che avrà scelto si discosti da essa nemmeno per migliorarla: *Nam cum est arduum similitudinem effingere ex vero, tum longe difficillima est imitationis imitatio. A qua rogo ut artificem, quem elegeris, ne in melius quidem sinas aberrare.*

(3) Cfr. G. A. MANSUELLI, *Il problema di spazio e colore prima dell'età bizantina*, in Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina. Ravenna 1969, pp. 267 ss., si veda anche D. SCAGLIARINI, *Spazio e decorazione nella pittura pompeiana*, in *Palladio*, n.s. XXIV-XXV, 1974-76, pp. 3-44.

Nell'affidare all'amico l'incarico, Plinio usa una espressione specifica: *peto autem ut pictorem quam diligentissimus adsumas*. Il verbo suggerisce la *locatio* della persona ricercata dal committente (\*). La pittura presenta la possibilità di un lavoro individuale, senza concorso di altre persone, senza impianti di produzione e su materiale relativamente di poco costo, esempio tipico la pittura di ritratti. Ma i pittori decoratori di pareti dovevano essere organizzati in *collegia*, in gruppi di maestro e di aiutanti o di imprenditore (*redemptor*) e dipendenti e l'imprenditore poteva essere un pittore egli stesso. L'esistenza di botteghe di pittore e nello stesso tempo la semplicità della loro consistenza è attestata da un passo di Marciano (*Dig. XXXIII, 7,17, Marcianus l. VII inst.*) che ne fa un esempio dell'eredità di strumenti del mestiere, ma ad un certo momento, per la moda delle pitture richiedenti grandi quantità di porpora e di colori di alto prezzo, furono per legge obbligati a fornire colori i proprietari come testimoniano Vitruvio e Plinio nei passi citati.

I nomi di artisti romani tramandati dalle fonti letterarie o dalle iscrizioni sono abbastanza numerosi ma difficilmente collegabili a qualcuna delle opere conservate. Nel mondo romano l'arte, considerata quasi un'attività marginale, era lasciata generalmente a schiavi e liberti, ed il poco interesse per la personalità degli artisti, ha condannato all'anonimo la maggior parte delle opere (\*). Il termine *pictor* serve ad indicare sia il pittore di notevole qualità, sia il decoratore: il *pictor imaginarius* e il *pictor parietarius* dell'editto di Diocleziano designano forse due diversi generi di pittura (ritratti o quadri e parietale?); un'iscrizione ricorda anche un *pictor scaenarius* che è anche *redemptor* (*CIL VI 9794*), nella denominazione di *pictor* sembra implicita una certa dignità e consapevolezza del mestiere; un lavorante più modesto viene designato infatti col termine di *colorator*, e il sem-

(\*) I. CALABI LIMENTANI, *Studi sulla società romana: il lavoro artistico*, Milano 1958, pp. 66 ss.

(\*) La posizione dell'artista nel mondo classico è stata discussa: R. BIANCHI BANDINELLI, *L'artista nell'antichità classica*, in «Arch.Cl.» IX, 1957, riprodotto in *Archeologia e Cultura*, Milano-Napoli 1961 e M. GUARDUCCI, *Ancora sull'artista nell'antichità classica*, in «Arch.Cl.» IX, 1957. Ma per i pittori si veda J. M. TOYNBEE, *Some notes on artists in the Roman world*, Coll. *Latomus VI*, 1951; A. GIULIANO, *Iscrizioni romane di pittori*, in «Arch.Cl.» V, 1953, pp. 263 ss. e CALABI, *l. cit.*, pp. 66, 92, 119. Famosa la rappresentazione di un pittore al cavalletto in una pittura tombale di Kerč.

plíce imbianchino è detto piuttosto *dealbator* o *albarius*. La Calabi che nei suoi *Studi sulla società romana*, ha esaminato a fondo il lavoro artistico alla luce delle fonti, dice «la pittura è la sola arte che ricevette nell'elaborazione giuridica romana un riconoscimento autonomo e notevolissimo, tale anzi da essere considerato talora quasi aberrante dalle norme generali. L'opinione che la pittura fatta con uno straterello quasi immensurabile di colori, sia la cosa principale rispetto alla cosa accessoria rappresentata dalla solida materia delle tavole di legno o della parte dell'edificio, denota veramente l'esistenza di un'abitudine di grande rispetto morale e di grande considerazione economica per l'opera del pittore artista».

La documentazione epigrafica della Cisalpina ci offre nomi di pittori a Pavia, a Bologna a Marano di Valpolicella<sup>(6)</sup> e a Verona ci offre la testimonianza di un committente, un cavaliere romano *Lucilius Iustinus* (CIL V 3408 = Dessau 5551) che donò *volente populo* al portico che adduceva al *ludus publicus* (forse dall'Arena) quattro colonne e pitture parietali. Testimonianza quindi di un portico affrescato e dell'istanza del popolo<sup>(7)</sup>. È significativo che ancora una volta in questa iscrizione compaia Verona, già citata dai due Plinî per i suoi pittori. Se la documentazione pittorica veronese rimastaci è scarsa, essa comprende però gli importanti affreschi della casa di Valdonega di alto livello e per di più conservati nel loro contesto, cioè nello spazio architettonico della *domus* che decoravano insieme ai pavimenti musivi. E nell'ambito veronese rientrano Desenzano e Sirmione. Ma per seguire l'ordine cronologico dobbiamo iniziare da Brescia.

Gli affreschi del santuario repubblicano sottostante al Capitolium flavio sono infatti la testimonianza più antica della pittura romana che ci sia conservata nella Cisalpina. Le pareti affrescate messe in luce negli anni 50 sono ormai assai note, altri settori di decorazione parietale sono stati ricomposti in pannelli da numerosi frammenti<sup>(8)</sup>.

(6) CALABI, *l. cit.*, pp. 153 ss.; Pavia CIL V 6466; Bologna AE 1945, 52; Marano di Valpolicella CIL V 3908, graffito su lastra di tufo foggiate a pianta da appendersi; trovata nelle rovine di un tempio.

(7) L. BESCHI, in *Verona e il suo territorio I: I monumenti*, Verona 1960, pp. 541 ss.

(8) M. MIRABELLA ROBERTI, *Il capitolium repubblicano di Brescia*, in *Atti VII Congr. Int. Archeologia Classica*, Roma 1961, II, pp. 359 ss.; ID., in *Storia di Brescia I: Archeologia e arte di Brescia romana*, Brescia 1963, pp. 251-252 e tav. a

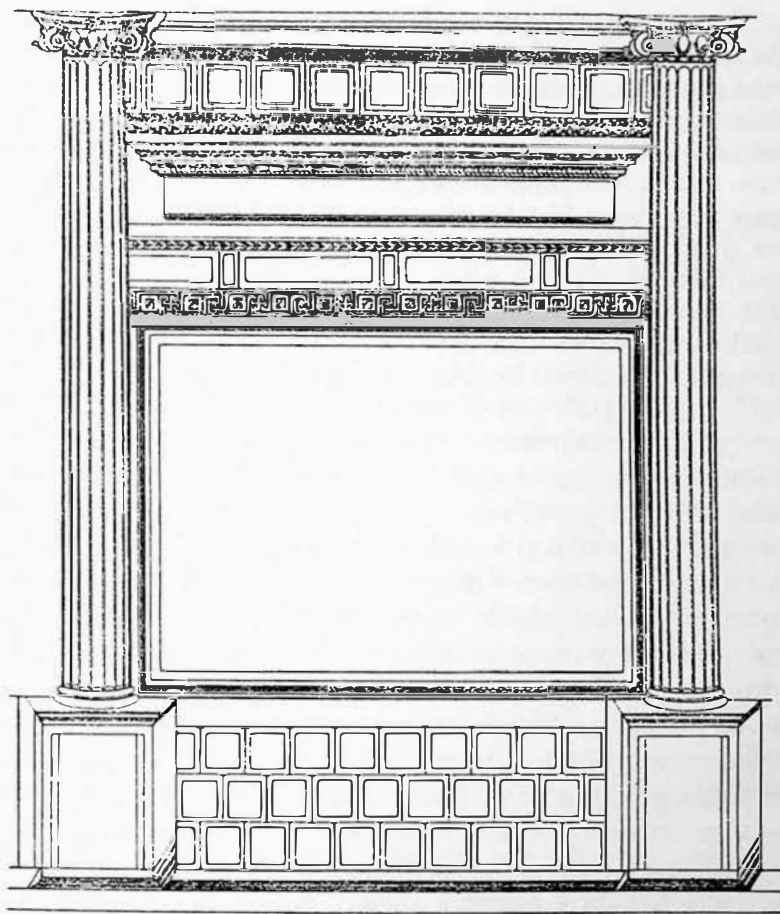


Fig. 1.  
BRESCIA. Capitolium repubblicano. Ricomposizione grafica di una campata dell'affresco sulla parete sinistra dell'aula centrale (da Mirabella Roberti).

colori. I vari contributi di M. M. R. che vengono via via citati singolarmente, sono stati poi riuniti nel volume: M. M. R., *Scritti di archeologia* (1943-1979), Atti e Memorie Soc. istriana di Archeol. e St. Patria, n.s. XXVII-XXVIII, Trieste 1979-80. V. anche *Brescia Romana, Materiali per un Catalogo II*, Brescia 1979, pp. 34 ss. (schede) e pp. 35 ss. (A. Frova). Purtroppo i pannelli ricomposti dai frammenti pittorici, esposti alla Mostra, sono riprodotti in bianco e nero in modo poco leggibile. Ivi bibliografia dettagliata anche dei preziosi notiziari di G. Panazza per le varie scoperte e lavori. Si veda anche G. PANAZZA, *La Pinacoteca e i Musei di Brescia*, Bergamo 1968<sup>2</sup>, con tav. a colori degli affreschi.

Strettamente collegata con l'architettura è la decorazione pittorica delle quattro celle, divise in tre navate da due file di colonne in muratura stuccate e scanalate, assai vicine alle pareti e collocate su basse banchine, pavimentate in brecciato bianco con *segmenta* neri, verdi, rossi, disposti a stuoia, ben levigato, orlate da una cordonatura in pietra rosa di Malcesine, mentre lo spazio centrale è pavimentato a mosaico in tessere bianche ad andamento trasversale con una fascia nera ai lati. Nelle pareti laterali colonne ioniche su piedistallo dipinte fanno riscontro alle vere colonne stanti, l'ultima adossata al muro di fondo contro il quale sta in ogni cella il podio (fig. 1). Le pareti corrispondenti ai podi sono decorate nello stile ad incrostazione, imitazione pittorica della muratura isodomica rosso giallo nera e partizione dell'alzato in riquadri gialli cinti di rosso, mentre le pareti laterali con l'elegante partito architettonico presentano nelle due aule centrali, specchiature di onice, seguite in alto da un meandro con testine decorative e una cornice su fregio liscio e altri motivi decorativi policromi, nelle due aule estreme (fig. 2) pannelli di brecciato rosso e verde e zoccolo con un velo bianco decorato da ornati neri a denti di lupo e a merlature, appeso per anellini ad una cordicella e ondeggiante; un motivo a leggeri festoni è sovrapposto sulla parte alta del velo. Il sistema decorativo con puri elementi cromatici di imitazione pittorica dell'incrostazione marmorea e insieme eleganti elementi architettonici con sobri accenni prospettici (modesto oggetto e ombre portate di modanature per illusione di una fonte luminosa immaginata proveniente dalla porta) ci riporta alla fase del cosiddetto II stile o stile architettonico più antico e agli esempi della casa dei Grifi sul Palatino (110 a.C.), alla casa del Labirinto a Pompei, mentre il motivo meno comune del *velum* trova un confronto in una casa tardo ellenistica a Centuripe in Sicilia, datata al primo venticinquennio del I sec. a.C.<sup>(9)</sup>. Non è di fatto il vero sistema pseudoarchitettonico romano e campano anche se gli elementi dell'involucro policromo, accentuato dal pavimento e dalle pietre colorate impiegate sono gli stessi, colpisce la forte policromia; il livello qualitativo e la perfezione tecnica hanno fatto pensare all'opera di maestranze esterne. I pochi frammenti di decorazione architettonica lapidea superstite si inse-

(9) G. LIBERTINI, *Centuripe*, Catania 1926, pp. 58 ss., tav. IV (colore).

riscono più agevolmente nel panorama della sia pur scarsa ornamentazione coeva della Cisalpina e mostrano strette analogie con monumenti laziali nei quali trovano confronto per una datazione alla prima metà del I sec. a.C. A tale data sembra debba risalire l'impianto del santuario bresciano sopra un più antico luogo di culto indigeno, in seguito alla costituzione coloniale.

La scoperta a Brescia di diverse *domus* affrescate e pavimentate a mosaico, anche se in condizioni di parziale e spesso precaria conservazione, testimonia dell'uso diffuso della decorazione pittorica nelle abitazioni, anche se di livello disuguale e certo assai più modesto di quello degli affreschi del Capitolium, dei quali tali pitture sono tutte assai più tarde, cioè fra il I e il II sec. d.C. Ma, seguendo una linea cronologica, vorrei a questo punto ricordare Aquileia che, se non ci ha conservato pitture così vetuste, testimonia nei suoi mosaici più antichi come l'asaroton, che deriva dal modello di Soso di Pergamo, il ratto d'Europa (gruppo policromo su fondo scuro) e il tralcio di vite ed edera<sup>(10)</sup>, il riflesso della tradizione pittorica ellenistica, per la quale possiamo citare l'espressione pliniana (N. H. XXXV, 184) per i *pavimenta* di origine greca *elaborata arte picturae ratione*, passo discusso per la contrapposizione di *pavimentum*<sup>(11)</sup> a *lithostrotum*, ma che qui intendiamo unicamente per il valore pittorico con tutte le sfumature coloristiche e luminose proprie del mosaico ellenistico, riconoscibili nel mosaico di Alessandro e nel nostro caso nei mosaici aquileiesi quando il mosaico emulava la pittura mentre poi conquisterà la sua autonomia con il contrasto geometrico delle singole tessere e con l'annullamento dell'illusione spaziale. Questi primi mosaici «pittorici» di Aquileia trovano analogie nella Cisalpina a Piacenza (emblema circolare con uccelli), ad Imola (fascia con festoni e maschere), a Claterna (festoni con uccelli), a Bologna.

Ma torniamo a Verona agli importanti affreschi della casa roma-

(10) G. BRUSIN, *Aquileia e Grado*, guida, Padova 1956<sup>4</sup>, pp. 193 ss.; AA.VV., *Da Aquileia e Venezia*, Milano 1980, pp. 154 ss. (L. Bertacchi) figg. 121, 122, 124 con la bibliografia precedente; MANSUELLI, *Roma*, cit., p. 173; da ultimo G. BERGAMINI - S. TAVANO, *Storia dell'arte nel Friuli-Venezia Giulia*, Udine 1984, pp. 56 ss.

(11) D. GIOSEFFI, *La terminologia dei sistemi di pavimentazione marmorea e una pagina della N. H.*, «RAL» X, 1955, pp. 572 ss.

na di Valdonega (figg. 3 e 4), conservati per breve altezza<sup>(12)</sup>, solo due frammenti, gabbia di uccelli su fondo rosso cupo, nell'*oecus corinthius* con fine pavimento musivo bianco bordato di nero e negli intercolumni con pannelli ad eleganti girali a foglia di quercia e a foglia di vite animati da uccellini becchettanti; nero il girale, verdi le foglie e variopinti gli uccelli. Meglio e più conservati gli affreschi del secondo ambiente (separato da un corridoio) di cui restano le due zone inferiori su fondo bianco, cioè lo zoccolo delimitato da due righe rosse e scompartito da cespi di foglie lanceolate verdi e brune alternati da uccelli (anatra acquatica, cinciallegra, civetta ed altri uccelli e galletto nell'atto di lanciare il suo grido), nella seconda zona delimitata dalla fascia rossa inferiore e da una fascia superiore turchina con motivi ornamentali sono una serie di grifi di fronte ad una cornucopia da cui esce un ramo di foglie e di frutta ripiegato all'indietro (uno sembra protetto da una specie di pergola); c'è anche una piccola composizione incorniciata da fasce sagomate; un'anfora cui si appoggia un piatto, una maschera femminile con i capelli spioventi. Sembra che la parete fosse superiormente ripartita da cornici sagomate come quella della piccola composizione; è stato staccato un tratto di intonaco sul quale è rappresentata una testa (Giove?). La qualità della pittura con i vivaci soggetti naturalistici resi con pennellata rapida e sicura, con tocchi di colore di grande finezza corrisponde a quella della migliore produzione romana, tipo la pittura di giardino di Prima Porta. Questo di Verona è un caso raro nel quale la pittura parietale è conservata nel suo contesto architettonico con perfetta coerenza della decorazione pittorica e musiva. La stessa coerenza che si riscontra nella prima fase della villa di Russi (Ravenna) datata fra la fine del I a.C. e i primi decenni del I sec. d.C.<sup>(13)</sup>. La casa di Valdonega è stata datata al I sec. d.C. ma con

(12) B. FORLATI TAMARO, *La casa romana nel Veneto e una nuova scoperta a Verona*, in «Arch.Cl.» X, 1958, pp. 116-120 e tavv. XXXVII-XLI; BESCHI, in *Verona*, cit., p. 642; per l'architettura G. TOSI, *La casa romana di Valdonega e il problema degli oeci colonnati*, in *Venetia III*, Studi Miscellanei di archeologia delle Venezia, Padova 1975, pp. 9-72; MANSUELLI, *Roma*, cit., p. 172.

(13) G. A. MANSUELLI, *La villa romana di Russi*, in *Felix Ravenna* 15 (LXVI), 1954, pp. 614 ss.; ID., *Russi, scavo di una villa romana (1953-55)*, in «BdA» II, 1956, pp. 151-157; ID., *Le ville del mondo romano*, Milano 1958, pp. 77-78; D. SCAGLIARINI, *Ravenna e le ville romane in Romagna*, Quaderno X Antichità Ravennate cristiane e bizantine, 1968, p. 14, fig. 5; M. G. MAIOLI, *Gli intonaci dipinti della villa romana di Russi*, in *St. Romagnoli* 29, 1978, pp. 77-94, e ill.

variazioni, dalla fine alla metà, al principio, di recente all'età augustea. Ritengo comunque che non possa essere più tarda dell'inizio del secolo.

Analoghi motivi vegetali e animali su fondo colorato con elementi partizionali geometrici su fondo rosso si riscontrano in affreschi provenienti da via Pigna, ora al Museo al teatro romano a Verona. Fra gli scarsi resti parietali della Cisalpina ricordiamo uno zoccolo da Velleia (Parma, Museo Nazionale) con elementi di giardino e recinto ad incannucciata su fondo nero, uno zoccolo modanato dalla casa romana in area del beneficio parrocchiale ad Aquileia. Di Desenzano ben nota è la villa romana con pavimenti musivi del IV sec. <sup>(14)</sup> ma ben poco conosciamo della villa del I secolo e solo ultimamente la Soprintendenza ha recuperato frammenti degli affreschi parietali nello strato fra il pavimento più antico e il pavimento tardo (sotto il quale erano rimasti sigillati) di una stanza appartenente ad una serie di ambienti a Nord della Villa (fig. 5). Sono stati pazientemente ricomposti due pannelli campiti a colori pieni, uno giallo, l'altro rosso con riquadri a sottili linee rosso-brune sul giallo e biancastre sul rosso con steli fogliati verticali e leggere fascia superiore e inferiore ornata a spiraline contrapposte con delicati elementi floreali (fiori rossi e azzurri con corolla bianca). Separano i campi colorati, fra i due steli fogliacei sottili, larghe fasce verticali di folto fogliame verde con fiori bianchi a sei petali e grossi frutti giallo-rossi (pomi?), corposi elementi naturalistici. Sullo zoccolo a fondo nero è sovradipinto un largo motivo a meandro doppio a sottile linea rossa filettata di bianco, analogo a quello della villa di Russi. La fascia verticale ad intreccio di fiori e foglie con frutta richiama quella che appare nel tablino della casa di L. Frontone a Pompei ma il motivo era già applicato alle colonne dipinte nella casa degli Amorini dorati e nella villa di Boscotrecase <sup>(15)</sup>. Con tutte le riserve che si impongono per la datazione di due parziali pannelli pittorici avulsi dal complesso della decorazione parietale, che sembra scandita in modo paratattico, gli affreschi sono databili alla prima metà del I sec. e si possono inquadrare nel cosiddetto terzo stile, termine improprio che copre tipi

<sup>(14)</sup> E. GHISLANZONI, *La villa romana di Desenzano*, Milano 1962.

<sup>(15)</sup> F. L. BASTET, M. DE VOS, *Il terzo stile pompeiano, proposta per una classificazione*, Arch. Studien Nederlands Instituut te Rome IV, 1979, pp. 66-67, tav. 32.

piuttosto svariati e la cui evoluzione e sistema di datazione sono ancora da stabilire secondo gli ultimi studiosi che se ne sono occupati, Bastet e De Vos, autori appunto di una valida opera che essi modestamente hanno denominato «proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano».

Premesso che non esiste una rigida successione cronologica e che c'è in parte una certa contemporaneità fra secondo e terzo stile e che molte osservazioni sono valide anche per gli altri stili, riassumo ciò che gli autori hanno constatato, cioè la coesistenza dentro la stessa fase di vari sistemi in modo che non si possono ordinare in seriazioni strettamente cronologiche per una diffusa diversificazione, la presenza in corridoi e cubicoli di dimensioni ridotte di schemi molto più semplici che non quelli ingegnosi di atri e di tablini, le particolari impostazioni dei portici. L'evoluzione della sola edicola centrale e la sola forma dello zoccolo non sono conclusive; in una stessa fase sono possibili almeno tre tipi di zoccolo, anche l'impostazione della zona superiore in una sola casa, da stanza a stanza, appare molto diversa. I denominatori comuni che caratterizzano una determinata fase stilistica, sono comunque difficilmente individuabili. Se mancano poi sistemi decorativi di più ampio respiro e bisogna accontentarsi di pochi resti, ornamenti e colori sono i nostri soli indizi. L'ornato del terzo stile, assai dinamico, è un'evoluzione di quello del secondo ma è più ricco e variato (è stata richiamata l'attenzione sul forte influsso irradiato dall'Asia Minore sull'architettura in età augustea), ed ha una sua propria rapida evoluzione nella quale i decoratori si esprimevano liberamente e in modo personale servendosi di motivi tradizionali ma riprendendoli a modo loro in una maniera pressoché caleidoscopica, mentre i cartoni di repertorio serviti da modello avranno contenuto solo disposizioni generiche. Raramente una parete è stata copiata in un'altra casa, (la cosiddetta copia di una parete della villa di Boscoreale nella casa del Labirinto deve derivare da una matrice comune, elaborata in modo autonomo). Il variare del gusto nella prima età imperiale nel campo dello stucco, dell'architettura e della scultura si rispecchia nelle pitture parietali. Non si può parlare di evoluzione netta ma si individuano però alcuni elementi base, fissi, tradizionali. Una costante è la tripartizione della parete in senso verticale e orizzontale (zoccolo, zona media, zona superiore) tripartizione che è focalizzata sull'edicola centrale e che serve anche a mascherare più facilmente e razionalmente le giunture tra le giornate di lavoro dei pittori,

tradizionale è l'impostazione assiale della maggior parte della decorazione con tendenza alla simmetria ripetuta nei quadri; i larghi campi unitari di colore, spesso ricchi di motivi decorativi, sono scanditi da candelabri. Non vi sono innovazioni subitanee ma ripresa di motivi che a prima vista sembrano inediti. Sotto Nerone e Vespasiano domina l'eclettismo.

Gli autori hanno tentato un inquadramento tipologico in base alla combinazione di diversi elementi in modo da costituire dei gruppi, e l'assegnazione del posto dentro il gruppo è determinato ora dallo zoccolo, ora dalla zona superiore o dalla forma dell'edicola. Le nuove pubblicazioni di pitture pompeiane e ercolanesi e le recentissime esaurienti edizioni della casa della Farnesina e della casa di Augusto sul Palatino consentono finalmente di disporre di una esemplare documentazione scientifica delle pitture come base per ogni ulteriore studio della pittura<sup>(16)</sup>.

Ma è tempo di affrontare Sirmione dove il problema appare più complesso anche per la quantità di frammenti di intonaco dipinto, la vastità dell'edificio e il grande numero di ambienti cui la decorazione si riferisce<sup>(17)</sup>. Mi limito forzatamente a presentare una scelta di motivi decorativi considerati a gruppi secondo la prima classificazione tentata da restauratori della Soprintendenza. Va premesso che i motivi presentano una grande varietà e che se numerosi sono i confronti che si possono fare con quanto appare nella pittura parietale di Pompei,

<sup>(16)</sup> I. BRAGANTINI, M. DE VOS, *Museo Naz. Romano II*, 1: *Le pitture: le decorazioni della villa romana della Farnesina*, Roma 1982; F. CARETTONI, *Das Haus des Augustus*, Mainz 1983 e ID., in *RM* 90, 1983 che sottolinea come queste pitture si distinguano sia dal complesso di pitture decorative romane di II stile (villa della Farnesina) che dai complessi pittorici campani, non ultima Oplontis; nota anche la distinzione fra parte privata e parte di rappresentanza.

<sup>(17)</sup> G. ORTI MANARA, *La penisola di Sirmione sul lago di Garda illustrata*, Verona 1856; N. DEGRASSI, *Le Grotte di Catullo*, Taranto 1956; MANSUELLI, *Le ville*, cit., p. 81; M. MIRABELLA ROBERTI, *Sirmione: le Grotte di Catullo*, guida, Trieste 1958 e succ. ed.; ID., in *Storia di Brescia*, cit., p. 291 ss.; BESCHI, in *Verona*, cit., p. 543; G. TOSI, *Problemi tecnico-stilistici e cronologia della villa romana di Sirmione*, in *Venetia III*, cit., pp. 73-142; G. CAVALIERI MANASSE, G. MASSARI, M. P. ROSSIGNANI, *Piemonte, Valle d'Aosta, Liguria, Lombardia, guida archeologica*, Bari 1982, pp. 255-259; E. ARSLAN, *Lombardia, itinerario archeologico*, Milano 1982; MIRABELLA, in *Stor. di Brescia*, cit., p. 293 alla nota 4 si riferisce a due scarichi di migliaia di frammenti raccolti in due ambienti. I numeri dei gruppi indicati nel testo si riferiscono alla classificazione data dai restauratori della Soprintendenza.

Ercolano e Roma, non si può dedurre una classificazione cronologica e tipologica perché così isolati essi sono avulsi dal sistema decorativo al quale appartenevano in associazione con altri motivi e in una determinata collocazione.

I motivi ornamentali fanno parte di un repertorio tradizionale che i pittori riprendevano con estrema libertà di varianti, e quindi ornamenti e colori così isolati possono essere soltanto orientativi. Si aggiunga che non è detto si debba riconoscere il sistematico succedersi dei sistemi parietali nello stesso ordine logico che convenzionalmente si riconosce a Roma e in Campania e che anche in quelle sedi appare sempre più problematico.

Allo stato attuale degli affreschi di Sirmione, si può solo avanzare qualche osservazione: alcuni esempi del gruppo A, in prevalenza elementi verticali, colonne abbastanza grandi con diverse decorazioni applicate A1-A2 a racemi stilizzati spiraliformi, altre analoghe o più elaborate A4-A3, motivi che compaiono nel II e III stile<sup>(18)</sup> ma che sono naturalmente ripetuti e variati. Nel gruppo B9-12-14 una serie di fasce orizzontali, bordi lineari con elementi geometrici e floreali, alcuni finissimi (palmette), riquadri che echeggiano i tipi dei lacunari con elementi floreali al centro, triangoli policromi alternati nella disposizione base-vertice, fasce policrome a zig-zag. Nel gruppo C4-6-7-9 decorazione floreale bianca su fondo rosso, naturalistica (margherite) e ciuffi di erbe palustri su nero, ma anche elementi vegetali stilizzati di chiara derivazione architettonica: decorazione bianca su rosso (voluta e foglie d'acanto grandi, motivi ornamentali a lira) e nel gruppo D, D1 qualche soggetto animale, testa di bue naturalistica con il ciuffo di peli su foglie bianche, sempre di ispirazione architettonica, ma la testa di bue è nella tradizione ellenistica come nel mosaico del ratto di Europa (fig. 10). Gruppo E motivi architettonici e particolari geometrici inseriti: E1 elegante incorniciatura con palmette in campo rosso e giallo, E11-1, terminale di cornicione con palmetta acrotoriale e oscillo in bilico, E11-2 altro motivo architettonico con cornicione e sottili spirali intrecciate, E11-5 grifo rampante su mensola (fig. 11), E8-10 colonnati in prospettiva. Gruppo F decorazioni di composizione simmetrica, probabilmente ornamenti centrali di piccoli quadri.

(18) BASTET, DE VOS, *Il terzo stile*, cit., p. 178, tav. VI.

Se gli elementi ornamentali architettonici del gruppo A sono più facilmente riportabili al repertorio del II e III stile (ma anche ripresi nel IV), elementi terminali di architettura fantastica come acroteri e l'oscillum in bilico e qualche scorcio prospettico del gruppo E, oltre al grifo rampante (al sommo di un'architettura) che incontra sempre a lungo molto favore (da Oplontis alla casa di Augusto, alla casa di Lucrezio Frontone in poi) disancorati dal sistema parietale, si prestano a diverse collocazioni, anche se sostanzialmente non contrastano nell'ambito del III stile, i pochi e sobri elementi prospettici di tradizione del II stile sono più vicini al III che al IV, sempre con riferimento orientativo generale e nella convinzione che non ci sia una rigida successione di sistemi parietali.

Fra i motivi figurati ci limitiamo a segnalare piccole scene di paesaggio di genere con figurine filiformi scure in movimento su fondo bruno-giallastro e azzurro con elementi architettonici appena accennati (statua su base e forse tempietto), genere di pittura diffuso a Roma e in Campania e ben noto. Su fondo bianco maschera appesa a un nastro pendente da una cornice (trattazione a macchia a forte contrasto chiaroscurale), uccelli bianchi su fondo nero, una figura femminile in bilico su capitello corinzio azzurrastro su pilastro giallo a specchiatura, la figura risalta nuda contro il manto azzurro aperto a vela, una mano tiene un lembo del pannello, motivo frequente nelle pitture pompeiane e fra i soggetti criticati da Vitruvio. Figura femminile in veste bianca suonatrice di cetra, la testa inghirlandata, altro frammento con cetra, mani femminili delicatamente atteggiate. Grappolo d'uva, frutta, uccelli. Nell'enorme quantità di frammenti si riconoscono fra l'altro molte rappresentazioni di figure di grandi proporzioni che non ho potuto prendere in considerazione.

Più conservati sono i due noti pinakes (inquadri da una linea bianca su parete bruna) su fondo azzurro con una figura virile togata con *volumen* e il gruppo del palestrita che si deterge il sudore con la strigile sotto lo sguardo di un personaggio barbuto con una verga in mano, che ha l'abito del filosofo e del pedagogo, figure allungate, i volti trattati con impasto corposo, ma piuttosto rozza costruzione, specie nelle membra. La miglior scena figurata è il paesaggio marino con le barche distribuite su diversi piani paralleli, la vela al centro, con senso di lontananza e trascolorare di luce nell'azzurro con fini velature, pescatore in primo piano e rocce a fianco (fig. 14).

Frammenti in se stessi completi e godibili come interi, ma che vanno considerati entro sistemi parietali.

Di questi abbiamo alcuni esempi nei pannelli ricomposti dalla Soprintendenza ed esposti all'Antiquarium di Sirmione. I primi due sono di non facile lettura anche per il tipo di restauro con integrazioni di zone colorate, tamponi che soverchiano le aree cromatiche originali. Su parete nera un'edicola a campo azzurro con pilastri ed architrave bianchi, timpano a campo nero con motivo floreale circolare biancastro geometrizzato al centro e sopra la cornice bianca coronamento a delicato ornato a lira, ovvero a spirali gialle contrapposte che risaltano come dorate sul fondo nero. I pilastri sono bianchi-azzurrastrati con specchiature e capitello corinzio sommariamente articolato con le volute e le helices e il primo ordine di foglie. Forse il colore azzurrastrato che si ripete in altri elementi architettonici degli affreschi è convenzionalmente indicativo del marmo, come il giallo spesso suggerisce il bronzo dorato. Malamente risolto l'appoggio delle cornici oblique del timpano retto da un elemento verticale scanalato poggiato sul capitello, mentre l'architrave si articola con un pulvino reso prospetticamente su pilastro giallo addossato al pilastro esterno. Solo un accenno resta degli attacchi laterali aderenti ai pilastri, della partizione orizzontale alla quale si legava l'edicola.

Più complesso il sistema decorativo di una parete con la tradizionale tripartizione in senso verticale con edicola centrale (fig. 15); parzialmente riconoscibile la suddivisione orizzontale. Campo centrale nero fra campi rosso-bruno, fondo della parete alta giallo-arancione. Le due alte quinte laterali sono costituite da elementi architettonici lineari con snelle lesene, un primo architrave retto da pilastro addossato alla lesena che continua per concludersi con un capitello corinzio che regge la trabeazione terminale sul cui estremo sta una lekythos scura. La prima architrave è decorata da acroteri, eleganti palmette fra doppie spirali, delicatamente delineate sul fondo bianco; dall'architrave pendono oscilla circolari (giallo, bianco) con le bende ricadenti ai lati. La lesena azzurrastra presenta una specchiatura centrale gialla e giallo è il capitello, e l'architrave pure azzurrastra con due fasce laterali pure gialle. La lekythos sembra decorata a spirali, la trabeazione superiore forse era decorata da un fregio ma le condizioni di conservazione non consentono di riconoscerlo. Piuttosto rozzi appaiono i capitelli, specie nelle volute (helices, primo ordine di foglie, fiore sull'abaco), che reggono l'edicola centrale su pilastro con

specchiatura gialla fra i due campi nero e rossastro. L'architrave reca un fregio metopale ornato a rombi gialli alternati a dischi azzurri iscritti in quadrati a fondo scuro e rettangoli con dischi chiari su fondo azzurro, rettangoli color crema ornati da spirali orizzontali; nei dischi e nei rombi fiori bianchi, agli estremi quadrati azzurri con fiore bianco. Il timpano è ornato agli angoli da volute acroteriali e da una elaborata palmetta orizzontale sugli spigoli. Ma elementi del tutto nuovi appaiono nella decorazione del timpano che è scompartito in tre parti. Nel centro inquadrato da bande bianche ornate a trattini rosso-bruno, come tutta la cornice, è uno schematico emblema a palmetta su fondo chiaro, in realtà quasi evanide, mentre ai lati sono due cigni su fondo verde e azzurro con semipalmetta allungata bianca.

Sugli spioventi del timpano contro il fondo giallo-arancione della parete sono due figure femminili semisdraiate ammantate in giallo con il capo coperto; il panneggio è reso plasticamente nel volume delle pieghe, il volto chiaroscurato. Questa rappresentazione esula completamente da tutti gli schemi noti della pittura pompeiana e romana in genere. La stessa composizione del frontone non trova riscontro nei frontoni romani, né di templi né di stele o altri rilievi; elegante nei due settori laterali con i flessuosi cigni e la lunga palmetta, risultata piuttosto scialba al centro e per il taglio dell'incorniciatura e per la decorazione stessa. Ma la maggior sorpresa è rappresentata dalle due figure femminili, motivo del tutto nuovo che richiama piuttosto esempi rinascimentali. Lo schema parietale si può inquadrare fra il terzo e il quarto stile ma presenta una grande sobrietà e nessuna compiacenza prospettica, riferimenti di repertorio la brocca e gli oscilla. Vivace la policromia del fregio metopale con grande varietà di motivi. Insomma questa decorazione parietale non può rientrare negli abituali schemi pompeiani e perciò è anche difficilmente databile e solo si può azzardare una data verso la fine del I sec. d.C. per il plasticismo delle figure che si contrappone però al linearismo delle architetture dipinte.

Ma un altro pannello, da tempo ricomposto dalla Soprintendenza, presenta grande interesse. È una fascia di soffitto (fig. 13) con lacunari in prospettiva resa con fasce oblique bicolori giallo, violetto e azzurrastro (i rosoni nei lacunari) e la decorazione a riquadri come in un fregio entro cornice bianca ornata a trattini (come nella pittura precedente, modo assai diffuso nelle pitture di Sirmione) si

alternano composizioni geometriche coloristiche ad incastro: quadrati intersecati da quattro quadrati minori in diverso colore, quadrato con fiorone fra quattro trapezi in modo da ottenere un effetto di rilievo e rientranza, rilievo come nel lacunare scavato nel blocco e rombi con teste diademate iscritti in quadrati, sempre giocando sull'accostamento dei diversi colori, vivacissima la policromia e tutta su colori chiari. Le teste diademate (a serpentina bianca) (fig. 12) presentano una stretta analogia con quelle più raffinate di un fregio della Farnesina<sup>(19)</sup> che si ritrovano con variante nella casa di Lucrezio Frontone<sup>(20)</sup>, motivo dunque di repertorio ma assai raro, che trae forse origine dalle terracotte architettoniche.

Non è certo in base ad un solo elemento decorativo che si può datare o stabilire rapporti di dipendenza, è comunque significativo che questo motivo compaia in un complesso di alto livello qualitativo come quello della Farnesina datato al 19 a.C. Vale l'accostamento che il pittore stabilisce fra diversi motivi attinti al repertorio e adatta, sfrutta, rinnova in un contesto, qui con elementi di illusione prospettica. E abbiamo solo una fascia, ma grande valore ha la policromia di colori chiari, puri, solo nella rappresentazione dei lacunari le mezze tinte e le lumeggiature sono usate ad effetto illusivo. È una pittura sorprendente che di nuovo pone problemi di datazione; proporrei l'inizio del I sec. d.C. Pure in colori chiari con motivi ornamentali lineari su fondo bianco sono due inquadrature di porte recentemente ricomposte.

Un sottile serto verde assai delicato con foglioline, ricomposto, è risultato appartenere all'unico tratto di parete intonacata ancora in loco in un ambiente, dove lo stelo nasceva da una base a campana rovesciata entro un sistema a partizione lineare. Nel complesso, un sommario e parziale esame del numeroso ma frammentato materiale di Sirmione ci rivela la presenza di una pittura decorativa di alto livello, accanto ad una produzione più modesta, databile al I sec. d.C. Per quanto ho potuto vedere, soltanto una piccola parte sembra possa essere datata più tardi, e del IV stile forse solo alcune bordure a giorno<sup>(21)</sup>.

(19) BRAGANTINI, DE VOS, *Museo Naz. Rom.*, cit., p. 135, tavv. 48, 60.

(20) BASTET, DE VOS, *Il terzo stile*, cit., tav. 32.

(21) A. BARBET, *Les bordures ajourées dans le IV<sup>e</sup> style de Pompei, essai de typologie*, «MEFRA» 93, 1981, 1, pp. 917-998.

Con riferimento a quanto è stato notato dagli studiosi sull'impianto e sulle diverse fasi della villa e sulla sua concezione architettonica si può aggiungere che l'alto livello della decorazione pittorica potrebbe derivare da maestranze veronesi vista la documentazione storico-epigrafica dell'attività di pittori a Verona con una certa continuità, piuttosto che da maestranze dell'Urbe. Fuori della stretta aderenza agli schemi urbani andrebbero quindi collocate alcune delle singolari soluzioni che siamo venuti scoprendo. Ma la decorazione pittorica va considerata insieme ai non numerosi stucchi e alla scarsa decorazione architettonica conservata.

A Verona, d'altra parte, dopo le pitture di Valdonega, abbiamo soltanto scarse e molto frammentarie testimonianze di pittura: i frammenti già ricordati di via Pigna<sup>(22)</sup> con elementi di giardino, quelli della Cassa di Risparmio inediti. A Este da villa Albrizzi, oltre ad un busto femminile frammentato, un soffitto a lacunari a fondo giallo oro con fascioni rossi, neri, azzurri o tondi con fiore entro ghirlande e genietto trasvolante e candelabri, di cui è stata data notizia sommaria e che pare ricomponibile<sup>(23)</sup>.

Ad Aquileia frammenti di intonaco dipinto dalle terme, sero di fogliame con figurine, di cui diede notizia Brusin pubblicando lacerti di mosaico parietale<sup>(24)</sup>. Dalla villa di Negrar di Valpolicella (datata al III sec. d.C.) oltre ai mosaici, nulla è rimasto degli intonaci dipinti. Una grave lacuna si ha per la decorazione pittorica delle ville dell'Istria e solo un accenno diede lo Gnirs ai resti degli affreschi andati distrutti dell'impianto termale della villa di Val Catena ripro-

(22) G. FOGOLARI, in *NSc* 1965, uccelli, piante e pannelli con fiori stilizzati in riquadro giallo.

(23) A. CALLEGARI, in *NSc* 1941, pp. 53 ss., figg. 10, 12, 13, 14.

(24) G. BRUSIN, in *NSc* 1929, pp. 134 ss., fig. 20. Per cortesia della prof. Bertacchi ho poi potuto vedere nei magazzini del Museo Archeologico di Aquileia una buona quantità di affreschi sia pure frammentati, molti elementi di zoccoli e di partiture lineari di pareti e frammenti con soggetti figurati, notevole quelli del calcio con amorini. Con una paziente indagine e un tentativo di ricomporre alcune parti c'è forse modo di ricavarne un sommario quadro d'assieme. Vanno qui ricordati per l'area friulana i frammenti di affreschi da una villa rustica di Torre di Pordenone con figure (Achille, Marte, un guerriero, un araldo, soggetti inerenti a narrazioni epiche, e figure femminili) databili alla fine del I o inizio II sec. d.C.: L. BERTACCHI, in *Enciclopedia monografica del Friuli-Venezia Giulia*, Udine 1973, III, 3, pp. 1479 ss. e tav. a colori; G. BERGAMINI - S. TAVANO, *Storia dell'arte*, cit., p. 56.

ducendo un piccolo particolare di incannucciato di giardino con piante verdi <sup>(25)</sup>, né hanno fornito documenti pittorici le ville del cividalese. È grave iattura che di un complesso architettonico dell'importanza della villa di Brioni non si conosca la decorazione pittorica che, come l'architettura, avrebbe potuto trovare termini di confronto con le grandi ville panoramiche marittime della Campania. L'esplorazione archeologica viene rivelando le tracce di numerosi insediamenti romani e quindi anche di case e di ville, ad esempio sulla riviera bresciana del Garda, ma se ciò offre preziosi elementi per la storia della romanizzazione, non presenta elementi consistenti per un quadro architettonico-artistico; alcuni resti di decorazione pittorica parietale sono però venuti alla luce a Toscolano Maderno (documentazione presso la Soprintendenza archeologica della Lombardia).

Torniamo quindi a Brescia dove varie *domus* messe in luce, sia pure parzialmente, presentano una buona documentazione per quanto riguarda l'impianto architettonico e i pavimenti musivi, più scarsa invece la decorazione pittorica superstite. Dei sistemi parietali si conservano gli zoccoli e la parte inferiore delle campiture. In qualche caso gli affreschi sono coevi ai pavimenti musivi conservati, in altri casi il rapporto mi pare dubbio. Nelle case romane non sempre affreschi e pavimenti musivi sono contemporanei, più facilmente si ridipingevano le pareti, meno frequentemente si rifacevano i pavimenti perché l'operazione era più costosa. A Brescia nella *domus* del Collegio Arici, che ha avuto una prima fase augustea, un rifacimento in età flavia e una fase ulteriore, si conservano due zoccoli di parete affrescata <sup>(26)</sup>, uno, in relazione ad un mosaico bianco, con due fasce sovrapposte, giallastra e bruno-rossastra con elemento vegetale stilizzato continuo, scompartita da linee bianche orizzontali e verticali; seguiva la parete rossa con rombi gialli distribuiti in corrispondenza delle singole campate dello zoccolo su cui appoggia con un angolo. L'altro, con pavimento in cocciopesto, rosso con decorazione fitomorfa bruno-verdastra orizzontale fra due linee scure ed una bianca sottostante, e fascione verticale pure rosso che scompartisce due campi bianchi riquadrati da linee rosse e sottile specchiatura al centro (fig. 7). Sono stati

<sup>(25)</sup> A. GNIRS, in *ÖJ* XVIII, 1915, pp. 100 ss., fig. 59.

<sup>(26)</sup> M. MIRABELLA ROBERTI, *Gli ultimi dieci anni di scavi romani a Brescia*, in *Atti Conv. Int. XIX centenario dedicazione del Capitolium*, Ateneo di Brescia, 1973, II, p. 11.

datati all'età flavia come altri zoccoli rossi con cespi di foglie verdi di altri ambienti e un soffitto a sottili calici fioriti policromi disposti sul quadrato e sulle diagonali su fondo bianco.

Nella *domus* dell'ortaglia di S. Giulia, sorta a metà del I sec. d.C., di complesso ma non chiaro impianto<sup>(27)</sup>, le pareti affrescate, parzialmente conservate, di un ambiente (fig. 6) mostrano il tipo di zoccolo a fondo nero con cespi di piante acquatiche, assai diffuso nelle pitture pompeiane, suddiviso in rettangoli e quadrati decorati rispettivamente da uccelli stanti e in volo (fig. 9), e da maschere teatrali a forte contrasto chiaroscurale. La parete è suddivisa in tre riquadri a fondo bianco con paesaggi di genere (corso d'acqua con ponticello, figure) e soggetti animalistici (aragosta fra tartarughe e conchiglie sul fondo del mare, anatra e ancora pesci e conchiglie) bordati da larghe fasce gialle con cariatidi egittizzanti e pure fascia inferiore gialla con motivo ornamentale sopra lo zoccolo, (in un altro vano scene nilotiche deteriorate) e frammenti di un soffitto a lacunari fatti di fiori stilizzati (fig. 8). Gli affreschi sono stati datati ad età flavia e così il pavimento musivo con la raffigurazione di Bacco, che mi pare alquanto più tardo.

Difficile e forse improprio collocare questa serie di affreschi nei sistemi parietali pompeiani; anche se il tipo di zoccoli e le inquadrature lineari rientrano nel repertorio del terzo stile; ma già si è notato quanto variati siano nel terzo stile gli elementi decorativi e la loro associazione, e come in una stessa casa appaiano zoccoli diversi. Non sappiamo come fossero decorate le parti superiori delle pareti, non sembra si debbano ipotizzare architetture prospettiche; gli elementi più indicativi appaiono i soggetti animalistici e i paesaggi, anche se alquanto deteriorati, e gli uccelli dipinti con pennellate rapide ma precise e lumeggiature bianche, non a macchia come a Valdonega.

Almeno un accenno va fatto ai frammenti di affreschi recuperati nello scavo di piazza del Duomo a Brescia nel 1978, dove distinguerei fra alcune fini decorazioni con motivi ornamentali e animali (pecore, cigni, pantere e maschere) in diversi piccoli campi

(27) MIRABELLA ROBERTI, *ibid.*, pp. 12 ss.

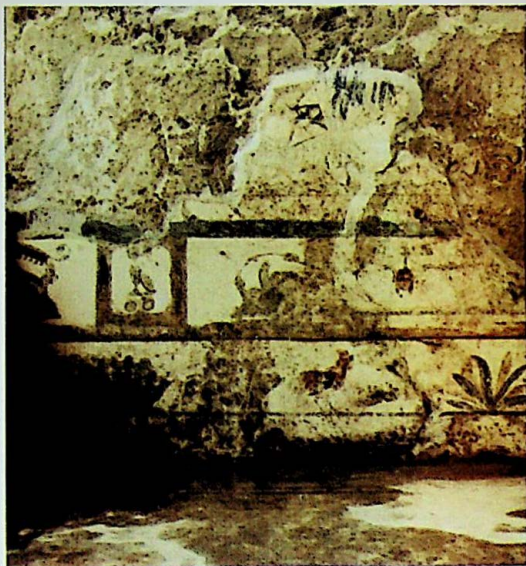
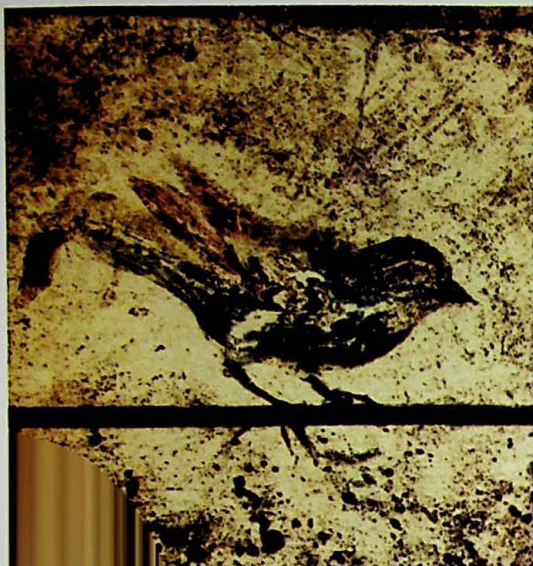
a colore unito con vivace policromia, con elementi decorativi bianchi ad imitazione di ornati in stucco, e meandro policromo su fondo giallo, ed altri come uno zoccolo a fondo nero con cespi di foglie verdi e ornati grossolani a fasce e cerchi marrone e bianco.

A Bergamo che appartiene alla *XI Regio*, ma che gravita culturalmente nella *Venetia*, sono gli affreschi di due ambienti provenienti da una *domus* di via Arena (ora al Museo Archeol.)<sup>(28)</sup>. Un ambiente (fig. 16) è decorato con un sistema parietale basato sempre sulla tripartizione della parete a fondo giallo chiaro con larghe fasce verticali brune sulle quali sono pochi elementi decorativi in bianco (mensola e ornamenti schematici) mentre nella parte superiore dei campi gialli a sviluppo verticale, bordati di rosso, sono uccelli e un pavone isolati su linee di terra, sulla quale sono appena accennati elementi vegetali. Questi uccelli non sono resi nel vivace modo naturalistico e impressionistico come negli affreschi di Valdonega o di Brescia, ma come elementi puramente decorativi allo stesso modo di ornamenti geometrici, rigidi come silouettes scure sul fondo giallo chiaro. Le pareti sono coronate in alto da un fregio a girali vegetali piuttosto ricco sul fondo giallo, sul quale spiccano, sopra la fascia bruna di base, di nuovo uccelli e animali siluettati. Non dunque un vero *peopled scroll* ma un accostamento del motivo animalistico al fregio a girali. Lo zoccolo doveva essere scuro come è stato ricostruito nel restauro, anche se non vi sono tracce. Il motivo del fregio floreale orizzontale come coronamento della parete non è frequente; si possono citare due esempi indicativi: il tempio di Iside a Pompei

(28) R. POGGIANI KELLER, *Guida del Civico Museo Archeologico di Bergamo*, Bergamo s.d., con illustrazioni in colore. Illustrazioni in colore anche in *Archeologia in Lombardia*, Milano 1982, pp. 113, 141, 227 disseminate dall'editore ad accompagnamento dei testi di U. Tocchetti Pollini e di A. Frova senza alcun discernimento. Per il soffitto cfr. un esemplare analogo (ma con uccelli entro i riquadri vegetali) a *Verulamium*, datato ad età adrianea: J. M. TOYNBEE, *Art in Roman Britain*, London 1962, p. 170, tav. 196; cfr. H. JOYCE, *The decoration of walls, ceilings and floors in Italy in the second and third centuries a.D.*, Roma 1981. Con riferimento a quanto già osservato dal Mansuelli (vedi n. 1) vanno tenuti presenti i confronti fra i modi della pittura parietale cisalpina e quelli delle province subalpine settentrionali, ad es., per Bergamo certi esempi pannonici: E. B. THOMAS, *Römische Villen in Pannonien*, Budapest 1964, p. 79, tav. XLVI nella villa di Balácapuszta, Nemesvamos certe larghe fasce con candelabri.



Fig. 2.  
BRESCIA. Capitulum. Parete della prima cella.



Casa romana, pareti affrescate.



Fig. 5.  
DESENZANO. Affresco ricomposto.

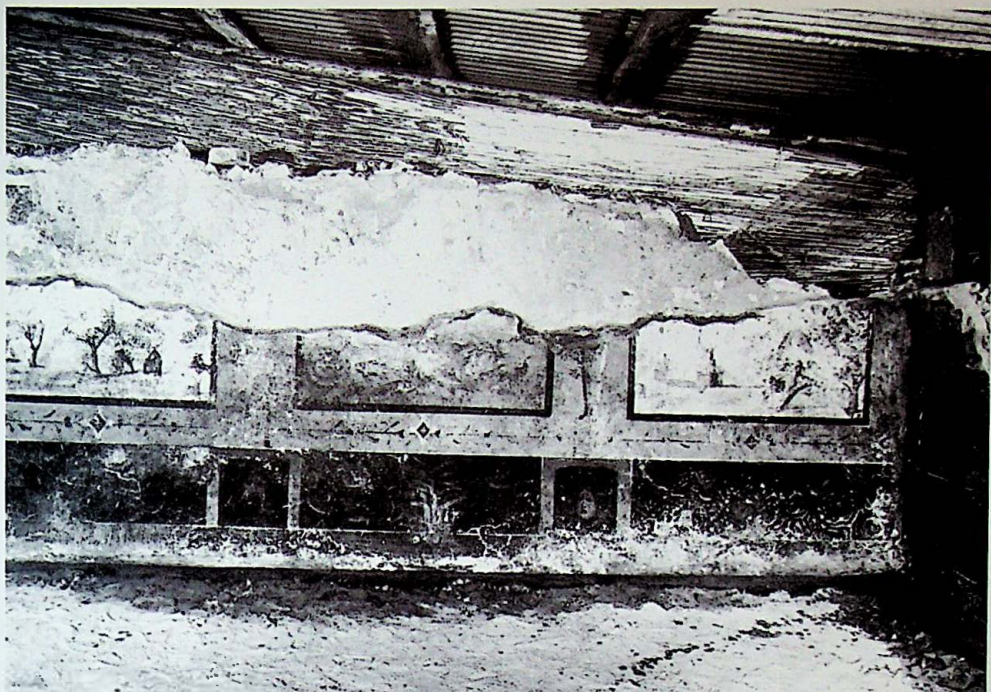


Fig. 6.  
BRESCIA. Domus di Santa Giulia. Parete della sala di Bacco.

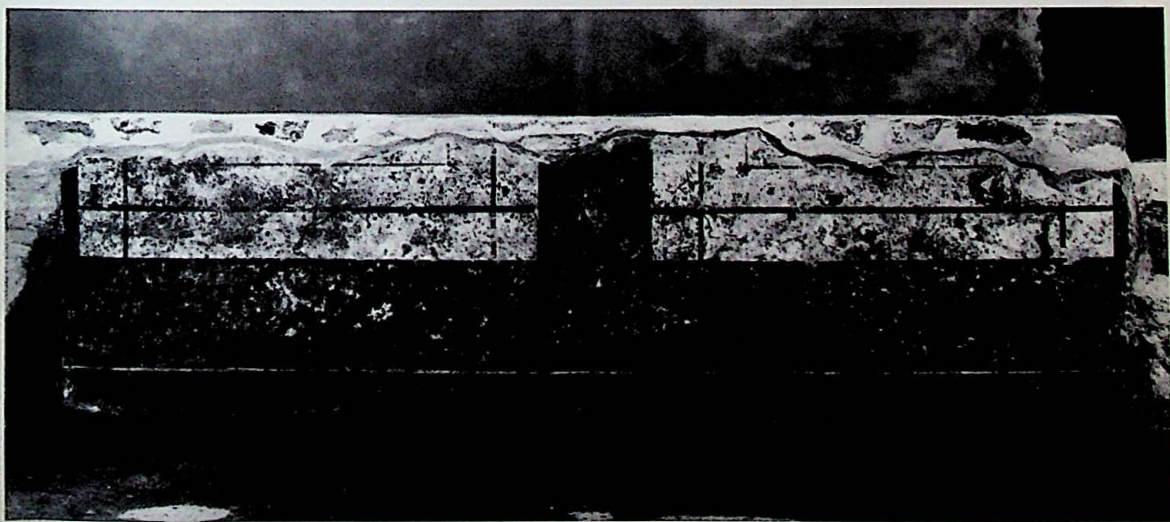


Fig. 7.  
BRESCIA. Collegio Arici. Parete affrescata.

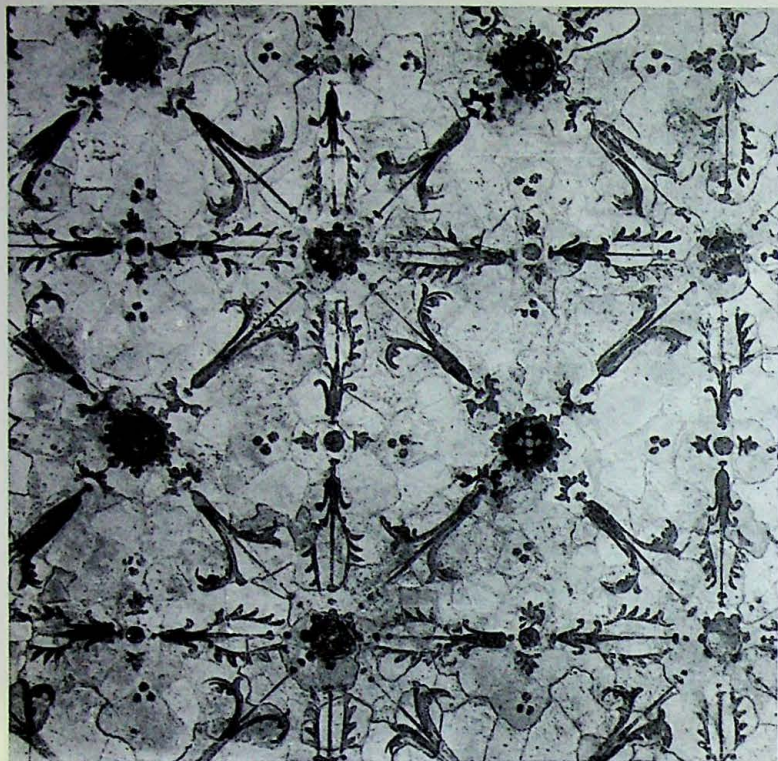


Fig. 8.  
BRESCIA.  
Collegio Arici.  
Affresco  
di soffitto.

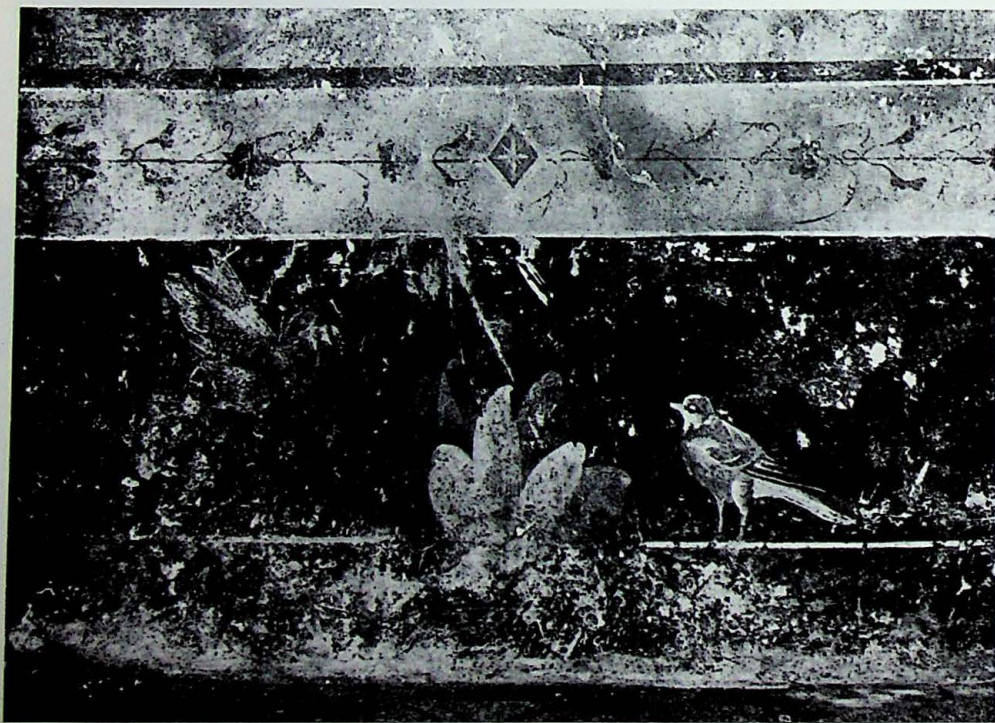


Fig. 9.  
BRESCIA. Domus di Santa Giulia. Particolare dello zoccolo della sala di Bacco.



Fig. 10.  
SIRMIONE. Villa romana. Elementi di affreschi del gruppo D: testa di bue.

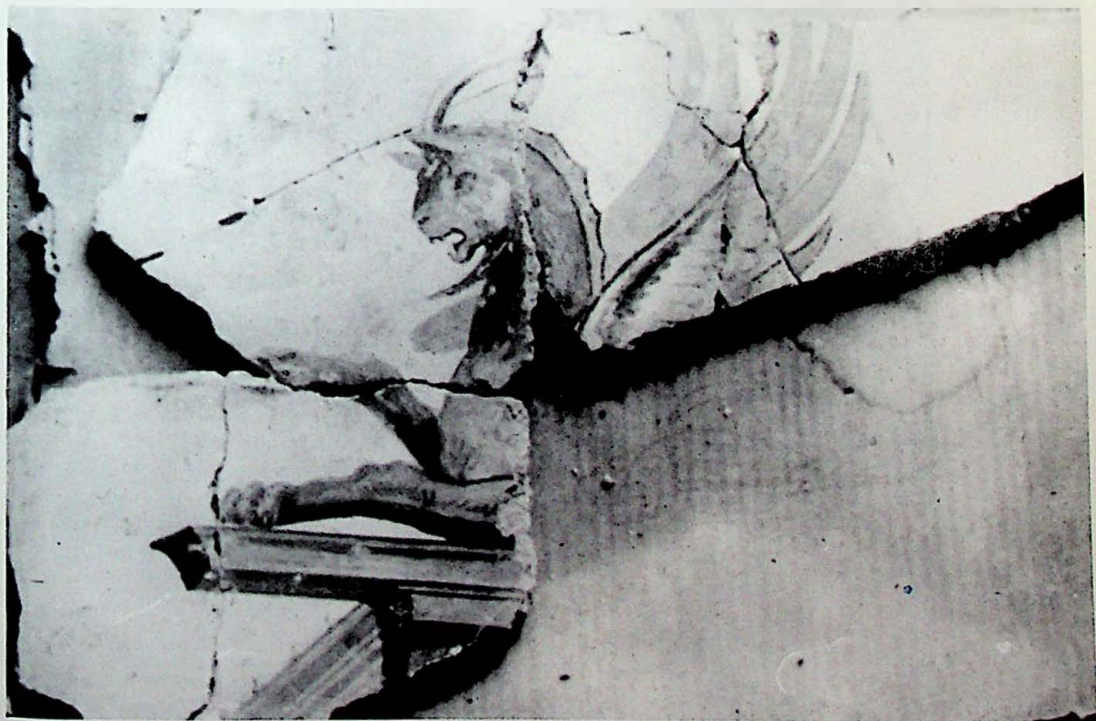


Fig. 11.  
SIRMIONE. Villa romana. Elemento di affresco del gruppo E: grifo.



Fig. 12.  
SIRMIONE. Villa romana. Testina diademata dall'affresco a fig. 13.

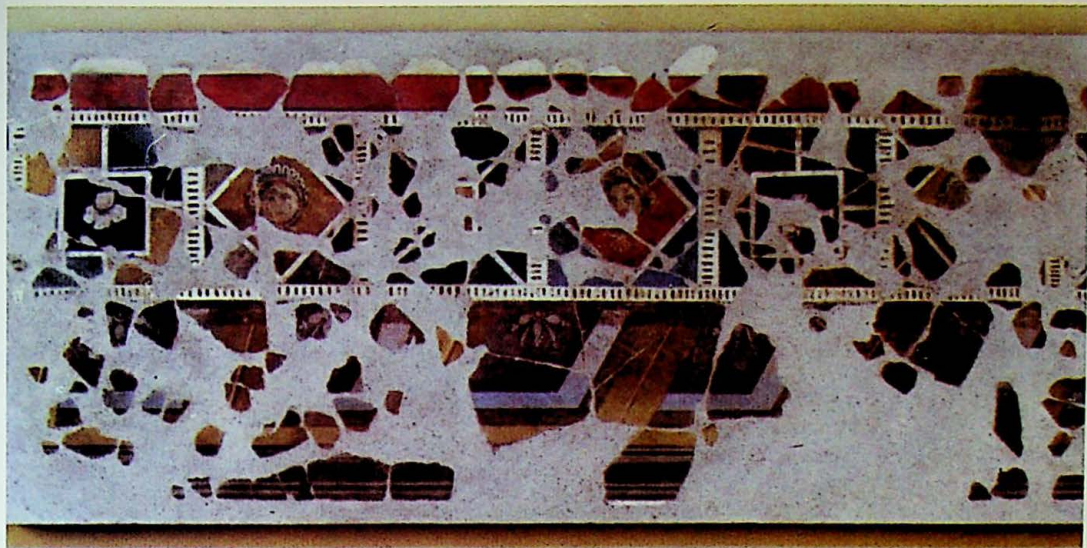


Fig. 13.  
SIRMIONE. Villa romana. Fascia con lacunari e teste diademate.



Fig. 14.  
SIRMIONE. Villa romana.  
Affresco con scena marina.

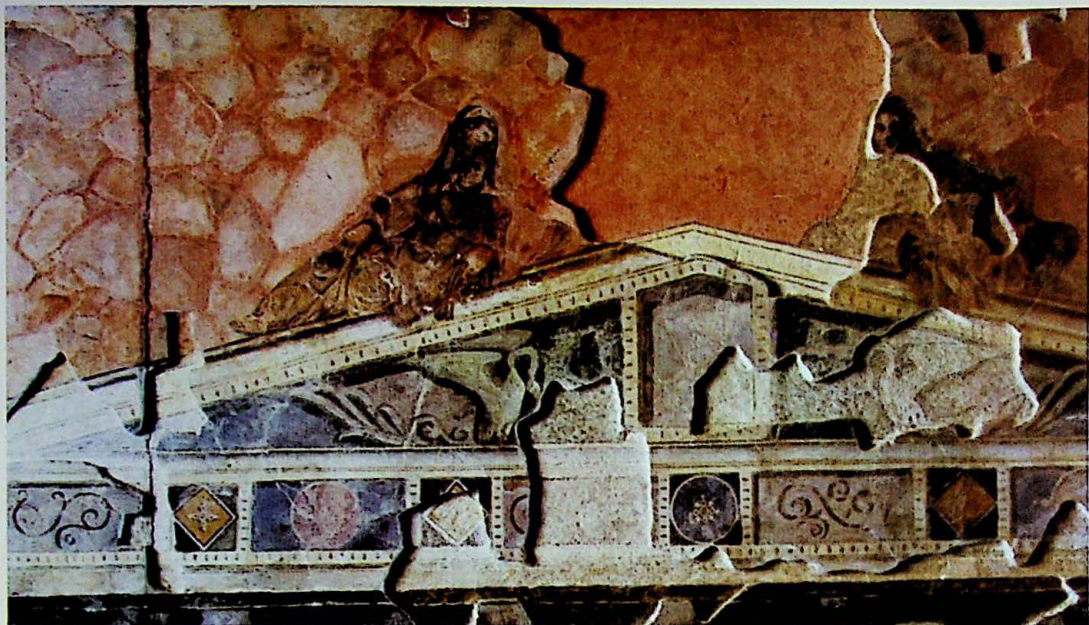


Fig. 15.  
SIRMIONE. Villa romana. Particolare di parete con timpano e figure femminili sdraiate.



Fig. 16.  
BERGAMO. Museo Archeologico. Parete affrescata da Via Arena.

e la casa di Sirico a Pompei (datata all'età di Vespasiano) che riprende il motivo neroniano del tempio di Iside<sup>(29)</sup>. Il rapporto del motivo del fregio floreale a coronamento di architetture reali è evidente.

Dell'altro ambiente di cui si conserva anche il soffitto con partizioni ad elementi vegetali molto simile ad uno di *Verulamium* (adrianeo), si hanno solo alcuni tratti degli affreschi per cui non è chiaro l'intero sistema parietale, anche per il tipo di restauro integrativo con tamponature scure che offuscano. In sostanza però la decorazione di questo vano non si discosta molto da quella del primo, se non per il colore nero e per un maggior impegno di elementi decorativi ornamentali a candelabro con qualche spunto naturalistico, uccelli e qualche fiore e il cesto di fichi. È proprio questo soggetto mostra quanto sia irrigidito questo naturalismo se si confronta con lo stesso soggetto della villa di Oplontis<sup>(30)</sup>. La concezione del sistema parietale dei due vani è la stessa, cioè larghe campiture uniformi con larghe fasce verticali divisorie, cioè la parete piena nella sua realtà fatta valere come limite senza sfondamenti illusivi. Un pannello, ricomposto dal restauro, e che dovrebbe appartenere ad un altro vano perché non presenta alcun rapporto con i precedenti affreschi, mostra invece un'edicola aerea, leggera, lineare, in giallo su fondo bianco con festoni e rametti pendenti, in prospettiva. Non sono noti i dati di scavo, sembra che la *domus* sia del I sec. d.C. con una seconda fase nel II sec.<sup>(31)</sup>; gli affreschi, valutabili solo in sé, fuori dal contesto, appaiono databili non prima della fine del I sec. o meglio inizio del II sec. per il linearismo e insieme l'irrigidimento della decorazione.

Con questi affreschi di Bergamo si conclude il panorama della pittura romana della *X Regio* e della Cisalpina tutta, nella quale le testimonianze pittoriche conservate appartengono in netta prevalenza

(29) O. Elia, *Il tempio di Iside a Pompei*, Mon. Pitt. Ant. III, 1941, tavv. VI-VII, figg. 1, 5; K. SCHEFOLD, *Vergessenes Pompeji*, Bern-München 1972, pp. 120-121 e 126, tav. 100.

(30) A. DE FRANCISCIS, *La villa di Oplontis*, in *Neue Forschungen in Pompeji*, Recklinghausen 1975, fig. 21.

(31) U. TOCCHETTI POLLINI, in *Archeologia in Lombardia*, cit., p. 113.

al I sec. d.C., oltre alla straordinaria documentazione pittorica di età repubblicana al Capitolium di Brescia, e quindi, con poche eccezioni come l'ara in muratura dipinta a Milano <sup>(32)</sup> con rappresentazione di divinità nella tradizione della pittura popolare, sia pure da modelli ufficiali, del genere della pittura con i XII dei a Pompei <sup>(33)</sup>, databile al II sec. d.C., c'è un vuoto fino all'epoca tardoantica.

Nel IV secolo ad Aquileia lo zoccolo dipinto dell'aula teodoriana sud con graticcio di giardino, eroti e fontanella zampillante, e un lacerto di intonaco del soffitto a lacunari geometrici policromi <sup>(34)</sup>. Una fonte letteraria (*Paneg. Lat.* VI, 6) ci tramanda la notizia che nel palazzo di Aquileia esisteva una rappresentazione di Fausta giovinetta nell'atto di porgere a Costantino un elmo splendente d'oro e di pietre preziose e sormontato dalle piume di uno splendido uccello: «... *Hoc enim ut audio, imago illa declarat in Aquileiensi palatio ad ipsum convivii posita adspectum, ubi puella iam divino decore venerabilis, sed adhuc impar oneri suo, sustinet atque offert tibi etiam cum puero, Costantine, galeam auro gemmisque radiantem et pinnis pulchrae alitis eminentem, ut te, quod vix ulla possunt habitus ornamenta prestare, sponsale munus faciat pulchriorem*». E l'autore prosegue con le solite citazioni di Apelle e Parrasio esprimendo il concetto che è più difficile riprodurre la bellezza che non la bruttezza e con la esaltazione adulatoria della giovinezza e insieme dell'espressione seria e grave e della sembianza divina del volto imperiale <sup>(35)</sup>. Di tali rappresentazioni abbiamo un'idea dalle pitture costantiniane del palazzo sotto la cattedrale di Treviri, ritratti o per-

<sup>(32)</sup> A. CAIMI, in *Boll. Consulta Museo Arch.*, Milano 1877, pp. 26 ss., tav. I in colore, da via Circo al Museo Arch. milanese, ricorda un'altra ara dipinta analoga da S. Lorenzo, andata perduta e citata di C. Amati. Riproduzione in colore di due lati dell'ara in Museo in *Le civiche raccolte archeologiche di Milano*, Milano 1979, figg. 183-184.

<sup>(33)</sup> M. DELLA CORTE, in *NSc* 1911, rappresentazione dei XII dei in via dell'Abbondanza, pp. 418 ss., fig. 2a e cfr. un dipinto consimile nel vicolo dei XII dei.

<sup>(34)</sup> AA.VV., *Da Aquileia a Venezia*, cit., p. 219 (L. Bertacchi), figg. 183-184 (al 320 d.C.); ivi, p. 162, fig. 130, anche lo zoccolo dipinto modanato, molto anteriore cronologicamente, della casa del beneficio parrocchiale, precedentemente citato.

<sup>(35)</sup> AA.VV., *Da Aquileia a Venezia*, cit., (L. Bertacchi), p. 203.

sonificazioni? <sup>(36)</sup> (e della pittura parla Ausonio) cui corrispondono immagini auliche tipo «la dea Barberini». Da Suida (*Lex. Suida*, III, 747) abbiamo notizia della pittura vista da Attila nel 452 nel palazzo di Milano dove erano effigiati gli imperatori romani su troni d'oro con gli Sciti prostrati ai loro piedi e come egli fece cercare un pittore e gli ordinò di dipingerlo (seduto) sul trono, di cancellare invece i ritratti dei re romani fino alle spalle e di mettere dell'oro ai suoi piedi <sup>(37)</sup>.

Mentre tali rappresentazioni pittoriche frontali di personaggi imperiali si affermavano in età costantiniana analogamente a quanto avveniva nella scultura, l'imitazione pittorica dell'incrostazione marmorea, riapparsa in Occidente e in Oriente da Serdica ad Ascalona, fino a quando la decorazione pittorica non cederà il campo all'*opus sectile*, compare nella galleria di S. Aquilino in S. Lorenzo di Milano, ma negli scomparti geometrici della volta ancora vengono dipinti vivaci motivi naturalistici in modo compendiaro <sup>(38)</sup>. E nel V secolo a Milano ultima testimonianza pittorica sono le tombe a cassa in muratura dipinte internamente come piccola camera funeraria, con simboli cristiani. Unico precedente del singolare concetto (a parte gli eccezionali, diversi e cronologicamente assai lontani esemplari di Paestum) si ha in campo pagano nei rilievi che ornano le pareti interne del sarcofago di Simpelveld con la rappresentazione della defunta sul letto fra i mobili della sua casa. Nell'esemplare conservato della tomba di S. Gio-

<sup>(36)</sup> Per Treviri vedi T. K. KEMPF, in *Aus des Schatzkammer des antiken Trier*, *Tr. Zeitschr.* XIX, 1950; H. SCHOPPA, *Die Kunst der Römerzeit in Gallien, Germanien und Britannien*, DK 1957, 121; M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Ritratti o personificazioni le figure del soffitto di Treviri?*, in «Arch.Cl.» X, 1958; TH. KRAUS, *Das römische Weltreich*, Berlin 1967, nn. 146-147.

<sup>(37)</sup> *Lex. Suida*, III, 747:405 Μεδιόλων; cfr. M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Appunti per una storia dell'arte nell'Italia sett. al tempo di Milano e Ravenna capitali*, in *Atti I Congr. int. di Arch. It. sett.*, Torino 1963, pp. 187-188.

<sup>(38)</sup> A. CALDERINI, G. CHIERICI, C. CECHELLI, *La basilica di S. Lorenzo*, Milano s.d., pp. 229 ss., tavv. 91-93; riproduzioni in colore degli affreschi di S. Aquilino in *Archeologia in Lombardia*, cit., figg. 232-235. Si veda ora per un aggiornamento della conoscenza del monumento e per la discussione sulla datazione AA.VV., *La basilica di San Lorenzo in Milano*, Milano 1985 e sugli affreschi C. BERTELLI pp. 157 ss.

vanni in Conca a Milano con la rappresentazione della croce fra i cervi affrontati, il nastro rosso, antico simbolo dinastico: il *pativ* persiano, al collo delle pernici a fianco della palma, è divenuto un motivo ornamentale <sup>(39)</sup>.

Devo alla cortesia e alla liberalità della dott. Elisabetta Roffia reggente la Soprintendenza Archeologica della Lombardia la piena disponibilità del materiale pittorico, inedito, dello scavo di piazza del Duomo a Brescia, della villa di Desenzano e della villa di Sirmione oltre alla documentazione fotografica di tutto quanto riguarda la Lombardia e alle relative notizie. Devo pure alla dott. Giuliana Cavalieri Manasse della Soprintendenza Archeologica del Veneto le illustrazioni e le notizie per quanto riguarda Verona. Vada a loro il mio più vivo ringraziamento.

<sup>(39)</sup> A. FROVA, *Pittura di tomba paleocristiana a Milano*, in *BdA* 1951, pp. 50 ss., ivi bibliografia sugli altri esempi milanesi e sugli analoghi bulgari e anche per il sarcofago di Simpelveld. Si aggiungano alcuni esempi veronesi.