

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

OCNUS

Quaderni della Scuola di Specializzazione
in Beni Archeologici

23
2015

ESTRATTO

Ante
Quem

Direttore Responsabile
Nicolò Marchetti

Comitato Scientifico

Andrea Augenti (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)
Dominique Briquel (Université Paris-Sorbonne - Paris IV)
Pascal Butterlin (Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne)
Martin Carver (University of York)
Sandro De Maria (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)
Anne-Marie Guimier-Sorbets (Université de Paris Ouest-Nanterre)
Nicolò Marchetti (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)
Mark Pearce (University of Nottingham)
Giuseppe Sassatelli (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)
Maurizio Tosi (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

Il logo di Ocnus si ispira a un bronzetto del VI sec. a.C. dalla fonderia lungo la plateia A, Marzabotto (Museo Nazionale Etrusco "P. Aria", disegno di Giacomo Benati).

Editore e abbonamenti

Ante Quem
Via Senzanome 10, 40123 Bologna
tel. e fax + 39 051 4211109
www.antequem.it

Abbonamento

□40,00

Sito web

www.ocnus.unibo.it

Richiesta di scambi

Biblioteca del Dipartimento di Storia Culture Civiltà
Piazza San Giovanni in Monte 2, 40124 Bologna
tel. +39 051 2097700; fax +39 051 2097802; antonella.tonelli@unibo.it

Le sigle utilizzate per i titoli dei periodici sono quelle indicate nella «Archäologische Bibliographie» edita a cura del Deutsches Archäologisches Institut.

Autorizzazione tribunale di Bologna nr. 6803 del 17.4.1988

Senza adeguata autorizzazione scritta, è vietata la riproduzione della presente opera e di ogni sua parte, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

ISSN 1122-6315
ISBN 978-88-7849-107-6
© 2015 Ante Quem S.r.l.

INDICE

Nicolò Marchetti <i>Editorial</i>	7
Maurizio Cattani, Florencia Debandi, Alessandro Peinetti <i>Le strutture di combustione ad uso alimentare nell'età del Bronzo. Dal record archeologico all'archeologia sperimentale</i>	9
Abbas al-Hussainy <i>The Date Formulae of the Tablets Excavated at Tell as-Sadoum (Season 2005) and the Chronology of the Old Babylonian Kings of Marad</i>	45
Marzia Cavriani <i>Su un amuleto egiziano da Karkemish</i>	49
Rocco Mitro <i>Kàlamos. A proposito del cosiddetto aspergillo di Melfi/Chiuchiani</i>	59
Vincenzo Baldoni <i>Un cratere del Pittore di Amykos in Etruria padana</i>	69
Mariangela Polenta <i>Ceramica da fuoco dalla domus del Mercato Coperto di Rimini: la romanizzazione indagata attraverso la cultura materiale</i>	85
Elia Rinaldi <i>La città ortogonale in Epiro in età tardo-classica ed ellenistica</i>	107
Marco Brunetti <i>I Troica di Nerone e la Volta Rossa della Domus Aurea</i>	137
Luca Barbarino <i>Luoghi, forme e interpreti del culto imperiale nelle province di area renano-danubiana</i>	153
Dario Daffara <i>L'Ospedale di Sansone a Costantinopoli: ricerca preliminare</i>	171
Paola Porta <i>Sculture altomedievali dagli scavi della villa di Teoderico a Galeata</i>	183
REVIEW ARTICLE	
<i>On Reconstructing Past Economies and Lifestyles: A View from the Ancient Near East</i> (Giacomo Benati)	199

I TROICA DI NERONE E LA VOLTA ROSSA DELLA *DOMUS AUREA**

Marco Brunetti

The original paintings of room 33 of the Domus Aurea are no more visible, but they were surveyed by the artists Mirri and Carletti in 1776. The decoration of the vault has five figurative pinakes that have not yet been convincingly identified. Considering Mirri's and Carletti's work methods, we can examine them in a new light, however. A tendency to invent some details is a common practice for these artists and was due to the state of preservation of the frescoes. In particular, the central scenes of the vaults were subject to the artists' free creativity. So, by paying more attention to the figurative schemes than to the iconographic details, it is possible to advance some new interpretations. Indeed, the vault represents the story of Alexandros/Paris, a myth particularly dear to the emperor Nero because it was present in his poem, the Troica. Room 33 would thus fit perfectly with the cultural background of the patron as reflected in the work of the ancient artist.

«Interea – credo versis ad prospera fatis –
regius adgnoscor per rata signa puer.
Laeta domus nato post tempora longa recepto est,
addit et ad festos hunc quoque Troia diem».
Ov., *Her.* 16, 89-92

Documentazione e pratica della riproduzione

Inesauribile fonte di ispirazione per gli artisti del Rinascimento, di collezionismo privato per celebri personalità ecclesiastiche del '600 e di buoni profitti per i commercianti di antichità del '700, la *domus Aurea* rimane un luogo di eccezionale valore non solo per le testimonianze storiche che in sé conserva, ma anche per l'influenza artistica che seppe suscitare sin dalla sua scoperta¹. Divenen-

do infatti una tappa obbligata del pellegrinaggio artistico, soprattutto rinascimentale, le pitture ivi contenute rimasero oggetto di straordinario interesse finché la scoperta di Pompei ed Ercolano non convogliò gran parte delle generali attenzioni. Le riproduzioni artistiche dei secoli citati rappresentano dunque un prezioso lascito non solo per il loro valore artistico e culturale, ma anche per conoscere le pitture della *domus* ora non più visibili.

Di particolare pregio per la restituzione di molte pitture parietali risulta l'opera di Mirri e Carletti del 1776 (Mirri, Carletti 1776), unica fonte che testimonia le pitture della Volta Rossa². Seppur l'opera di Mirri e Carletti non risulti sconosciuta a un pubblico esperto, e infatti venne riedita in facsimile da Pinot de Villechenon nel 1998, la storia dell'opera e dei suoi autori risulta tuttora priva di uno studio monografico che possa definire il profilo culturale degli artisti per evidenziarne le metodologie di lavoro, ossia, per esempio, se ebbero effettiva conoscenza dei temi figurati pittorici presenti negli originali parietali.

Le poche notizie dunque che si possono ricavare per i vari ambienti scavati e riprodotti da Mirri e Carletti sono al momento esclusivamen-

* Desidero ringraziare per i preziosi consigli e l'instancabile disponibilità il prof. Sandro De Maria, che ha sempre sostenuto questa ricerca sin dall'iniziale progetto di tesi. Devo questo, e molto altro ancora, a Marina e Bruno.

¹ Manca tuttora un contributo che affronti in modo organico e diacronico la storia degli scavi all'interno della *domus Aurea* dalla sua scoperta fino all'età moderna. Il recente contributo di E. Meyboom e E.M. Moormann infatti manca purtroppo di uno spoglio completo delle testimonianze grafiche e soprattutto letterarie, come per esempio l'opera di Lanciani del 1847-1929 (Meyboom, Moormann 2013, I: 4, n. 35).

² Per Volta Rossa si intende qui e altrove la volta dell'ambiente 33. Per la numerazione degli ambienti si segue: Fabbrini 1995: 56-63.

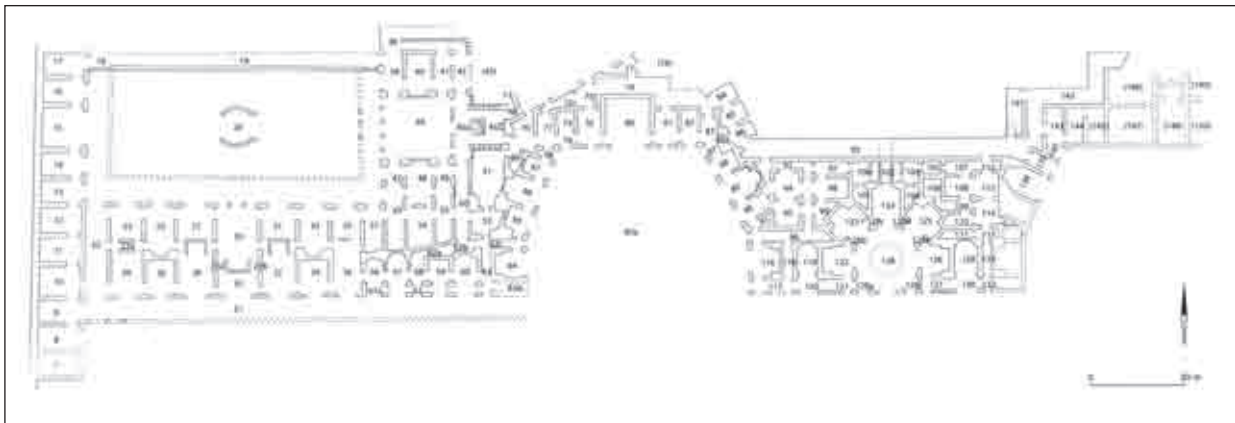


Fig. 1. Pianta del padiglione sull'Oppio della *domus Aurea* (da Fabbrini 1995: 56-63)

te autoschediastiche, ossia desumibili dall'opera stessa.

L'ambiente 33, appunto la Volta Rossa (fig. 1), rientra nel novero delle «sedici camere» scoperte nella campagna di scavo iniziata da Ludovico Mirri nel 1774 e conclusa nel 1776 alla vigilia della pubblicazione (Lanciani 1847-1929, VI: 179). L'opera consta di sessanta acquerelli curati da due pittori: il polacco Franciszek Smuglewicz (1745-1807) e il direttore degli scavi Vincenzo Brenna (1741-1820); venne inoltre accompagnata da un secondo volume composto di sessantacinque didascalie redatte dall'abate Giuseppe Carletti. L'insieme delle sinergie venne infine coordinato dalla personalità di Mirri, finanziatore ed editore dei due volumi pubblicati nel 1776³.

Le illustrazioni dei pittori di Mirri vanno spesso considerate con grande cautela giacché, da quanto si evince dalla stessa intestazione della prefazione, l'opera venne pensata specificatamente per un pubblico sensibile ai tesori dell'antichità, i cosiddetti «amatori delle belle arti e delle antichità» (Mirri, Carletti 1776: VII). La fruizione della pubblicazione mirava dunque a risvolti prettamente economici, dal momento che l'intera conduzione degli scavi venne realizzata attraverso il finanziamento privato dello stesso

Mirri «negoziante di pitture» (*ibid.*). Le campagne di scavo vennero condotte con grande rapidità: «in soli quattordici mesi si son dissotterrate queste camere [...] e sedici sono le camere scoperte» (Mirri, Carletti 1776: X-XI). Una tale fretta è facilmente giustificabile alla luce dell'impellente esigenza di soddisfare in breve tempo le richieste di un mercato attento più al risultato artistico delle riproduzioni che al valore documentario dello stato di conservazione. E, infatti, non sono rare le occasioni in cui, a causa delle deturpazioni che avevano subito gli originali parietali, gli artisti di Mirri siano spesso stati spinti a supplire attraverso l'estro artistico le lacune che ne corrompevano irrimediabilmente l'aspetto: «non dovrebbe ad alcuno rimanere ora l'appetito veramente strano di avere le copie di queste camere colle rotture tutte, e strapazzi, ch'esse soffrono giornalmente [...] ricopiandone le loro mancanze, non comparirebbero quelle che furono, con offesa agli amanti stessi dell'antiquaria» (Mirri, Carletti 1776: XI-XII).

Prima di discutere delle riproduzioni dell'opera di Mirri e Carletti è opportuno anticipare come, alla luce delle varie testimonianze artistiche della *domus Aurea* dal Rinascimento in poi, cambiando la sensibilità degli artisti e la fruizione dell'opera, il prodotto artistico finale acquistava una veridicità documentaria diversa. Per esempio l'opera di Bartoli e Bellori pubblicata nel 1706, diversamente dall'opera di Mirri, non derivava da interessi meramente economici, ma dal desiderio di «fare cosa utile al mondo letterato» (Bartoli, Bellori 1706: *Proemio*). Più precisamente la riproduzione di tali pitture in quel caso nasceva dall'interesse tutto personale del cardinale Camillo Massimi (1620-1677), noto cultore d'arte, e dal suo gusto collezionistico («per arricchire i nobilissimi studi», *ibid.*; Pomponi

³ Le riproduzioni vennero pubblicate in un'edizione di lusso di cui si conservano cinque esemplari (Meyboom, Moormann 2013, I: 8). Dell'esemplare parigino Pinot de Villechenon ha curato la riproduzione del facsimile (Pinot de Villechenon 1998) e a tale pubblicazione si rimanderà implicitamente ogniqualvolta si citeranno gli acquerelli degli artisti di Mirri. Per una rassegna delle principali riproduzioni artistiche per ciascun ambiente della *domus Aurea* e per un inquadramento molto sommario dell'opera di Mirri e Carletti: Meyboom, Moormann 2013, I: 7-9.

1996)⁴. In questo senso è dunque facilmente comprensibile il motivo per cui le incisioni di Pietro e Francesco Bartoli sembrano riportare gli originali parietali nel modo più fedele possibile, attenendosi dunque solo a ciò che era facilmente riconoscibile, a costo di copiare scene figurate isolate e spesso non particolarmente significative.

Nel considerare le varie fonti documentarie, è necessario inoltre valutare quanto il bagaglio culturale dell'artista permettesse una giusta comprensione dell'oggetto riprodotto. L'agevole domestichezza con le iconologie desunte dal patrimonio classico e la notevole erudizione letteraria impedirono spesso agli artisti di Bartoli di fraintendere le scene figurate, fenomeno invece ben più frequente per gli artisti di Mirri, come si vedrà in seguito. Questi ultimi infatti, non riconoscendo sempre ciò che stavano copiando, riproducevano spesso, per i *pinakes* figurati delle volte, delle scene dal significato comodamente vago. Per citare uno dei tanti esempi, la lunetta superiore della parete nord della Volta Rossa mostra una figura divina al centro di una struttura architettonica stilizzata: Carletti è incerto se si tratti di Dioniso o di Apollo, riportando così una lettura esplicitamente dubbiosa, nonostante il contesto iconografico suggerisca fortemente la presenza di Apollo piuttosto che Dioniso (Mirri, Carletti 1776: XLII). Inoltre, attraverso le esplicite aporie dell'abate Carletti, è possibile intuire le possibili pratiche di riproduzione degli stessi artisti: nel caso già citato, per esempio, la palese incertezza di Carletti riguardo la combattuta identificazione tra Dioniso e Apollo andrebbe considerata come elemento probante per ipotizzare che, nel momento in cui gli artisti di Mirri stavano copiando gli originali, Carletti non fosse presente per suggerire l'interpretazione, influenzandone così la resa. Se si presuppone l'assenza di Carletti durante le pratiche di riproduzione, risulta più semplice comprendere il motivo per cui raramente Carletti dichiara quando una riproduzione è stata integrata o inventata dai pittori.

Il lavoro che si prospetta nel considerare le riproduzioni grafiche della *domus Aurea* a partire dal Rinascimento risulta dunque vario e complesso, ma un contributo di questo tipo – se si esclude il lavoro di Nicole Dacos per le sole grottesche rina-

scimentali (Dacos 1969) – è tuttora assente nonostante risulti necessario. In questo senso, prima di procedere all'interpretazione delle scene figurate dell'ambiente 33, sarà opportuno accennare alle possibili metodologie adottate dagli artisti di Mirri in modo da valutare nel migliore dei modi la riproduzione della Volta Rossa.

Non sono rare le occasioni in cui i pittori di Mirri copiarono elementi di un ambiente nelle volte o nelle pareti di altri vani. Sebbene però tale prassi non si mostri del tutto inopportuna per i motivi puramente decorativi, come cornici e architetture sceniche – generalmente regolari e simmetriche tra di loro⁵ – risulta invece ovviamente impropria per le scene figurate. Si consideri, ad esempio, come la volta dell'ambiente 35 mostri la scena di Ettore e Andromaca nel pannello centrale: l'immagine non solo era originariamente presente nell'ambiente 129, ma venne anche copiata dai disegni di Bartoli e Bellori del 1706⁶.

Ma l'immaginazione dei pittori si spingeva spesso anche oltre, arrivando ad arricchire, per esempio, il vano della Volta Rossa di un fantasioso arredamento: nell'abside della parete sud, sulla base del rinvenimento di tre piedistalli nella pavimentazione, si inseriscono le statue di Hera, Afrodite e Atena (Mirri, Carletti 1776: XXXIX). Nonostante Carletti non dichiarò nulla riguardo la scelta di immaginare proprio tali divinità nella riproduzione dell'ambiente 33, come si mostrerà in seguito – forse per pura casualità – alla luce delle pitture parietali, l'inspiegabile presenza delle tre dee, legate tra di loro nella vicenda del giudizio di Paride, non risulta del tutto inopportuna.

Di fronte a una così evidente capacità inventiva, sarebbe comunque errato precludere ogni possibilità di rappresentazione fedele a tali artisti. Infatti, per quanto concerne le scene figurate, essi non tendono a colmare le lacune in modo sistematico, ma vi ricorrono soprattutto in alcuni casi specifici, come quello in cui una totale assen-

⁴ Alla morte del cardinale la sua biblioteca passò nelle mani del papa Clemente XI che, rimasto affascinato dai disegni di Pietro Santi Bartoli, decise di pubblicarne alcuni insieme alle didascalie di Pietro Bellori (Bartoli, Bellori 1706: *Proemio*).

⁵ «Ma essendo nelle rispettive pareti d'ogni stanza replicata l'opera medesima; in una di quelle trovavasi ciò, che nell'altra mancava, per ragione de suoi ribattimenti» (Mirri, Carletti 1776: XI).

⁶ Bartoli, Bellori 1706: tav. 1; Mirri, Carletti 1776: L-LI; Pinot de Villechenon 1998: tav. 59. Altrettanto accade per la volta dell'ambiente 23 e la Volta Dorata: la volta dell'ambiente 23 mostra al centro una scena presa dal fregio laterale della Volta Dorata (Mirri, Carletti 1776: LXXXVII; Pinot de Villechenon 1998: tavv. 5-6); la Volta Dorata invece presenta come scena centrale una parte del fregio figurato copiato ancora una volta dalla pubblicazione di Bartoli e Bellori (Bartoli, Bellori 1706: tav. XI; Mirri, Carletti 1776: p. LXXXVII; Pinot de Villechenon 1998: tavv. 42, 50).



Fig. 2. La Volta Rossa (da Pinot de Villechenon 1998, tav. 8)

za della scena figurata al centro della volta possa compromettere un apprezzamento più diffuso della riproduzione⁷. La premura con cui gli artisti di Mirri tendono a non lasciare il centro delle volte privo di una qualsiasi scena figurata dovrà essere considerata con particolare attenzione nel caso della Volta Rossa. In tal senso è possibile af-

⁷ Si consideri il caso della Volta Dorata (80) in cui i pittori di Mirri non tentano di colmare i numerosi *pinakes* figurati non più visibili (Pinot de Villechenon 1998: tav. 43). Per quest'ultimo caso in realtà non bisogna escludere la possibilità che, a causa della notorietà della Volta Dorata, i pittori di Mirri abbiano considerato poco assennato supplire le numerose mancanze che erano già universalmente note.

fermare che gli artisti di Mirri, nonostante cedano spesso a libere inventive artistiche, raramente abbiano inventato dal nulla una scena figurata, ma piuttosto tendono a copiare alcune scene figurate presenti altrove, oppure tendono a colmare le scene figurate già presenti, arricchendole di dettagli inventati.

In definitiva, alla luce delle brevi note finora esposte riguardo le metodologie degli artisti di Mirri, è possibile concludere con un buon margine di sicurezza che le scene della Volta Rossa, dal momento che appaiono nella loro completezza, fossero realmente visibili nel 1776, se non nella loro totalità, almeno per gran parte. Tuttavia, come si mostrerà in seguito, la difficile lettura iconografica che finora è stata rintracciata dagli



Fig. 3. Paride porge a Priamo le bende dell'esposizione (da Pinot de Villechenon 1998, tav. 9)



Fig. 4. La nascita di Alessandro (da Pinot de Villechenon 1998, tav. 12)



Fig. 5. L'esposizione del piccolo Alessandro (da Pinot de Villechenon 1998, tav. 10)



Fig. 6. Lo scontro tra Ettore e Paride (da Pinot de Villechenon 1998, tav. 11)

studiosi proverebbe che molto probabilmente la fantasiosa iniziativa degli artisti potesse essersi attuata anche in questo ambiente.

In questo senso si tenterà di dimostrare come le scene figurate della Volta Rossa dovessero essere per un lato visibili nei loro schemi generali,

ma non troppo nei dettagli particolari. Solo in questo modo, ossia nel considerare come veri-
tieri gli schemi iconografici generali delle figure ritratte e trascurabili alcuni dettagli accessori, è possibile proporre una lettura interpretativa nuova e convincente.



Fig. 7. Il trionfo di Paride (da Pinot de Villechenon 1998, tav. 13)

La Volta Rossa: interpretazioni a confronto

Lo stato di conservazione dell'ambiente 33 permise a tal punto un'elaborata riproduzione delle pareti e della volta che i disegni della Volta Rossa rimangono tuttora tra i più celebri dell'opera di Mirri. A dimostrazione della sua finezza decorativa si consideri che per illustrare le decorazioni del vano in questione vengono riprodotti nove acquerelli su un totale di cinquantanove⁸.

Le pitture parietali dovettero entusiasmare a tal punto gli scopritori che lo stesso Brenna volle affiggervi la propria firma: *Brenna delinea(vit) et apervit* (Dacos 1969: 12; Tedeschi 2010). Tuttavia, dopo il sorprendente rinvenimento, il «negoziatore di pitture» decise di interrompere momentaneamente gli scavi (Mirri, Carletti 1776: L), e non è escluso che il motivo risiedesse nel cospicuo materiale inedito su cui lavorare per le prime pubblicazioni.

L'ambiente 33 allo stato di conservazione attuale mostra solo parte della decorazione nella parete meridionale, confermando alcune caratteristiche delle riproduzioni di Mirri-Carletti, come lo sfondo rosso, la figura di Afrodite al centro del-

la nicchia ed esigue porzioni delle architetture sceniche⁹.

Come si è già detto, se si seguono filologicamente le riproduzioni degli artisti di Mirri, la Volta Rossa presenta una lettura iconografica complessa e controversa, come quella di molti altri acquerelli¹⁰. Presenta cinque pannelli figurativi, uno al centro e quattro più piccoli agli angoli¹¹, ma l'ordine spaziale dei quattro *pinakes* laterali proposto dagli artisti di Mirri non collima con quello offerto da De Romanis, grazie al cui contributo risulta possibile verificarne l'errore¹².

⁸ Le incisioni mirriane 8, 9, 12 sono firmate da Smuglewicz e Brenna, la nr. 10 da Brenna, le nn. 11, 14, 15, 16 da Smuglewicz, la nr. 17 non è firmata (Meyboom, Moormann 2013, I: 242, nr. 48).

⁹ Si ringrazia la Dott.ssa Fedora Filippi per la gentile concessione nell'osservare, mediante un riscontro autoptico, il vano in questione.

¹⁰ Cfr. *e.g.* la riproduzione delle volte degli ambienti 32, 37 e 80 (Pinot de Villechenon 1998: tavv. 19, 43, 53, 54).

¹¹ È verosimile che i quattro pannelli agli angoli della scena centrale fossero in stucco leggero come gli orli delle pelte nella fascia esterna. Essi infatti vengono resi stranamente a *grisailles*, ovvero «dipinti a chiaroscuro di metallo» (Mirri, Carletti 1776: XLVII; Meyboom, Moormann 2013, I: 242, n. 51).

¹² Meyboom, Moormann 2013, I: 162-163. Nella resa mirriana le scene figurate si trovano nel seguente ordine: scena di parto (angolo NO), scambio dei neonati (angolo NE), trionfo (angolo SE) e inizio del duello (angolo SO). Nella resa di De Romanis 1822, tav. VI, l'ordine dei pannelli SE e SO è invertito, per cui si ha la scena di parto (NO), lo scambio di neonati (NE), l'inizio del duello (SE), il trionfo (SO).

Una raffinata composizione decorativa, fatta di doppi tendaggi e *pinakes* sormontati da Vittorie e trofei, lega i quattro pannelli in una sontuosa scenografia di trionfo (fig. 2). Nel pannello all'angolo NO si riconosce una scena di parto in cui la partoriente, adagiata su di un letto, è assistita da tre personaggi di cui uno regge un bambino tra le mani; la figura maschile sull'estrema destra è da considerare erronea dal momento che è molto improbabile che si possa ammetterne la presenza in un siffatto contesto femminile¹³ (fig. 4). Nel pannello all'angolo NE è rappresentato uno scambio di neonati in cui una figura maschile con un elmo alato si trova in mezzo a tre figure femminili (fig. 5): quella più a sinistra regge in grembo un bambino, mentre quella più a destra avvicina un altro neonato alla figura femminile di sinistra. Nel pannello all'angolo SE appare una scena che sembra suggerire l'inizio di un duello tra due uomini armati di scudo e affiancati da due donne e un cavallo che separa le due coppie (fig. 6). Il pannello all'angolo SO mostra una scena di trionfo in cui un uomo guida un cavallo, mentre un altro conduce quello che è generalmente identificato come un carro, vicino al quale si notano un uomo e una donna che accompagnano il corteo (fig. 7). A separare i quattro pannelli angolari con il quadro figurato centrale si inserisce una fine cornice di Grifoni, figure bestiali copiosamente presenti in numerose decorazioni parietali della *domus* e care alla stessa propaganda neroniana¹⁴. Il pannello figurato centrale mostra una *tholos* dietro cui cadono lunghi tendaggi e di fronte a cui troneggia una figura maschile seminuda. Il personaggio in questione è fiancheggiato da quattro donne, due a destra e due a sinistra, e siede coronato di pampini, mentre un giovane seminudo gli porge un'offerta (fig. 3). Che il pannello centrale fosse di controversa lettura per gli stessi artisti mirriani lo dimostra la discrepanza che sussiste tra le tavv. 8 e 9 (figg. 2-3): entrambe infatti divergono nella riproduzione del pannello centrale in vari dettagli¹⁵.

L'interpretazione generalmente condivisa dagli studiosi moderni corrobora l'originale esegesi di Carletti, a eccezione di quella di due *pinakes* (quelli agli angoli SE e SO) di cui si parlerà poco più avanti. Per il pannello centrale, il giudizio ermeneutico dell'abate non poteva non riscuotere approvazione dal momento che la figura maschile mostra le caratteristiche tipiche di Dioniso: la fronte adorna di pampini, una sorta di piccolo tirso sul braccio sinistro e una patera nella mano destra. Tuttavia, sebbene il dio "dal viso rubicondo" risulti facilmente identificabile, non si può dire lo stesso per le figure femminili che lo circondano. Infatti, colmando la comoda omissione interpretativa di Carletti, Hanfmann pensa che si possa trattare della personificazione delle *Horai*, rendendo tale schema iconografico il primo attestato (Hanfmann 1951, I: 129-130). Tuttavia, la congettura di Hanfmann non permette comunque di identificare la figura del giovane che porge l'offerta a Dioniso, per il quale, appunto, non sono state avanzate ipotesi.

Alla luce della scena centrale Carletti interpreta i quattro *pinakes* nell'ordine che segue. Dapprima è raffigurata la nascita di Dioniso (angolo NO: fig. 4) a cui segue incoerentemente l'esposizione dei piccoli Castore e Polluce o i piccoli Romolo e Remo che vengono affidati a Hermes e alle ninfe, loro future educatrici (angolo NE: fig. 5). Il *pinax* successivo ritrarrebbe i giovani Dioscuri pronti a rapire le figlie di Leucippo, già promesse in sposa a Ida e Linceo, figli dell'eroe messeno Afareo. I mitici fratelli spartani sarebbero dunque ritratti nei loro caratteri peculiari: Castore, celebre "domatore di cavalli", sarebbe il personaggio vicino alla figura equina, mentre Polluce, esperto nel pugilato sarebbe il combattente nudo: per entrambi il dettaglio iconografico dello scudo viene però comodamente trascurato dall'abate (angolo SE: fig. 6). L'ultimo *pinax* mostrerebbe invece il ritorno delle due coppie in un'atmosfera di generale giubilo (angolo SO: fig. 7).

Inutile precisare che, nonostante le didascalie di Carletti riescano a spiegare alcuni punti della sequenza figurata, molti altri rimangono privi di

¹³ Nicolas Ponce nel 1786 pubblica a Parigi una versione in formato ridotto dell'opera di Mirri e Carletti modificando talora le riproduzioni degli artisti di Mirri (senza però mai intervenire nelle didascalie di Carletti). In questo caso, il noto incisore parigino sostituisce sagacemente la figura maschile con una terza ancella (Ponce 1786: 23; *planche* 16).

¹⁴ Cfr. e.g. la statua loricata di Nerone da *Caere* in cui due Arimaspi venerano due Grifoni, animali sacri ad Apollo, e al di sopra vi è la quadriga di Nerone/*Sol Invictus* (Cadaurio 2011: 176 ss.).

¹⁵ Nella tav. 8 si presenta come sfondo un largo tendaggio che è assente nella tav. 9. In quest'ultima le figure femmi-

nili sono ricoperte di pepi leggeri che scoprono la spalla destra, tranne la figura all'estrema destra che si distingue per un capo d'abbigliamento più distinto, fatto di un chitone sopra cui l'*himation* poggia ricoprendo la spalla sinistra. Nella tav. 8 invece le figure femminili sono totalmente nude nella parte superiore del corpo mentre la figura sull'estrema destra sembra possedere lo stesso abbigliamento della tav. 9. Ad ogni modo le due riproduzioni sembrano confermare uno *status* più elevato per la figura femminile di destra rispetto alle altre tre.

una convincente esegesi, ma anche le interpretazioni più recenti risultano altrettanto poco persuasive. Partendo dalla scena centrale in cui appare l'apoteosi di Dioniso, si identificano i *pinakes* come segue: la nascita di Dioniso da Semele (angolo NO: fig. 4); l'affidamento del piccolo da parte di Hermes alle Ninfe del monte Nisa (angolo NE: fig. 5); un'educazione non meglio specificata del giovane Dioniso (angolo SE: fig. 6); la vittoria del giovane Dioniso (angolo SO: fig. 7) con cui il dio raggiunge la sua apoteosi nel quadro centrale (Bastet 1974: 227-229; Pinot de Villechenon 1998, nn. 8-13; Meyboom-Moormann 2013, I: 163 s.). Purtroppo tali ipotesi ricostruttive non solo offrono scarsi e deboli paralleli iconografici, ma non si soffermano neppure in un'analisi più dettagliata degli episodi mitici citati, appunto perché difficilmente riscontrabili nelle fonti letterarie.

Dioniso, infatti, non nacque da un parto qualsiasi ma dalle ceneri della madre Semele e dalla seguente gestazione del feto nella coscia di Zeus. Carletti, a differenza di alcuni studiosi moderni, appare conscio del problema interpretativo e pensa dunque piuttosto alla nascita di Dioniso-Zagreus, nato dal parto di Proserpina, o alla cosiddetta versione mitica del «Bacco Indiano», ossia il dio nato da Ammone e Amaltea (Mirri, Carletti 1776: XLVII). Tuttavia, se si dovesse considerare il ciclo mitologico di Dioniso-Zagreus non potrebbe mancare l'episodio dello smembramento del piccolo figlio di Zeus da parte dei Titani: la seconda nascita del dio è la cifra peculiare di tale mito. Invece la versione del «Bacco Indiano», più che poco convincente, risulta del tutto inopportuna dal momento che deriva da un fraintendimento dello stesso Diodoro Siculo, unico testimone di questa versione del mito¹⁶.

È evidente come l'esegesi dell'abate faticosi a spiegare in modo unitario la sequenza dei vari *pinakes*. Infatti la momentanea spiegazione di una scena ostacola quella del pannello seguente: consapevole che il mito di Dioniso-Zagreus difficilmente si lega alla scena dell'esposizione, Carletti interpreta quest'ultima come l'affidamento dei piccoli Castore e Polluce o, addirittura, di Romolo e Remo a Hermes senza però citare la fonte letteraria a cui si riferisce, appunto perché assente. Probabilmente conscio delle problematiche comodamente taciute, Carletti, quasi preso da sconforto, ammette improvvisamente la difficoltà interpretativa concludendo: «non verrà *punctis om-*

nibus abbracciata l'opinione nostra, ma niente più stiracchiata delle altre» (*l.c.*). La buffa ammissione, oltre a testimoniare la palese difficoltà ermeneutica, sembrerebbe attestare la presenza di una *querelle* che doveva gravitare intorno alle scene della Volta Rossa nel momento del loro rinvenimento.

Forte della debolezza interpretativa, Robert propone una nuova lettura per l'intera volta. Prendendo in considerazione una riproduzione alternativa del *pinax* centrale, considerata fino a allora solo marginalmente (Mori 1811: 32-36), lo studioso intende la figura assisa sul trono come Apollo-Sol circondato dalle *Horai* a cui si rivolge il figlio Fetonte, chiedendo il temporaneo possesso del carro del Sole¹⁷. L'audace interpretazione, nonostante sembri ripetere graficamente l'episodio narrato da Ovidio (*Ov., Met.* II, 1 ss.) e cogliere il nesso Nerone-Apollo all'interno della *domus Aurea*, tuttavia non riesce a essere esaustiva per i *pinakes* angolari (Perrin 1982: 866, 876-884).

In definitiva, a meno che non si voglia considerare come completamente fallaci le riproduzioni degli artisti di Mirri, la Volta Rossa presenta un'aporia ermeneutica difficilmente risolvibile se non si opta per una delle seguenti possibilità: o la scena centrale e i quattro *pinakes* angolari vanno intesi separatamente, ipotesi poco plausibile oltre a essere comunque poco proficua; o le riproduzioni che gli artisti di Mirri hanno redatto riproducono una vicenda mitologica che non ci è pervenuta, possibilità poco verosimile; o, come si tenterà di dimostrare, tali riproduzioni presentano una vicenda mitica nota, seppur non pervenuta figurativamente nella sua totalità. Naturalmente, come è stato già detto in apertura, ciò comporterà la messa in discussione di alcuni dettagli iconografici, ma una tale evenienza non dovrebbe risultare troppo indebita viste le già discusse incongruenze grafiche all'interno delle riproduzioni stesse, facilmente imputabili al compromesso stato di conservazione.

I Troica di Nerone nella Volta Rossa

Nonostante gli studiosi siano concordi nel presupporre una continuità narrativa tra i quattro pannelli angolari e il riquadro centrale, le argomentazioni finora proposte, come si è visto, non sono riuscite a offrire una spiegazione esaustiva

¹⁶ D.S. 3, 68, 1-3; 3, 74, 1; Bernal 2011, 123.

¹⁷ Robert 1919: 405-408; Bergmann 1998: 133 ss.; Meyboom, Moormann 2013, I: 243, n. 56.



Fig. 8. Apollo e Fetonte (da Sickler, Reinhart 1811)

che leghi in modo unitario le varie scene figurate. Eppure un'interpretazione alternativa è possibile: rimane però l'obbligo sopra prospettato, ossia quello di non seguire filologicamente ogni dettaglio iconografico delle rappresentazioni. Della debole acribia metodologica degli artisti di Mirri si è discusso poco sopra, ma è opportuno precisare, inoltre, quanto le stesse riproduzioni della Volta Rossa fossero discutibili già nell'epoca in cui furono redatte. Infatti, meno di quarant'anni dopo altri visitatori dell'ambiente 33 riconobbero nella scena centrale l'apoteosi di Tito, non notando dunque gli attributi dionisiaci della figura assisa in trono (fig. 8)¹⁸. Per proporre dunque una lettura il più verosimile possibile, appare opportuno valorizzare lo schema delle figure ritratte piuttosto che i dettagli iconografici.

Per la scena centrale si consideri dunque semplicemente un giovane che tende un'offerta a una figura regale assisa in trono, fiancheggiata da quattro figure femminili di cui una, quella più a destra, si distingue dalle altre per dimensioni e portamento (fig. 3). Nei quattro *pinakes* angolari si valutino soprattutto i seguenti schemi: nel *pinax* all'angolo NO (fig. 4) una scena di parto in cui la partoriente è assistita da tre nutrici; nel *pinax* NE (fig. 5) l'esposizione del neonato affidato a una figura maschile

e scambiato con un fantoccio dalle ancelle; nel *pinax* SE (fig. 6) i preparativi dello scontro tra i due uomini armati, uno vestito e uno nudo di spalle, e presenziati da una figura femminile seminuda a sinistra e una figura maschile a destra; nel *pinax* SO (fig. 7) la marcia trionfale della figura maschile seminuda accompagnata dall'avversario sconfitto e dalle altre due figure presenti nel *pinax* precedente.

In questo senso, già da pochi elementi indiziari, è possibile intuire una potenziale struttura narrativa: a partire da una nascita infausta segue l'esposizione del neonato e dalla vittoria di un combattente ne deriva l'ingresso trionfale. Un ulteriore elemento sembra inoltre comprovare un percorso ciclico della narrazione. Nei due *pinakes* NE e SO è presente una colonna il cui valore risulta di fondamentale importanza nella comprensione dell'intera sequenza. Nel *pinax* NE (fig. 5) si trova sull'estrema sinistra e, oltre essa, si svolge l'esposizione del neonato, come se appunto il bambino venisse esposto al di fuori del contesto regale a cui però appartiene. Inoltre la colonna si trova disposta specularmente rispetto a un arbusto collocato all'estrema destra della scena: il contrasto che si frappone tra i due contesti evocati sembra suggerire il passaggio per il neonato da uno stato regale a uno stato più umile. Nel *pinax* che ritrae il trionfo del guerriero (SO: fig. 7), invece, l'intero gruppo procede verso la colonna, dunque verso la dimensione regale di partenza, quasi a un ritorno ciclico.

Come è ben noto i temi dell'esposizione e del riconoscimento sono tipici del patrimonio letterario classico ma, se si considerano le vicende artistiche di Nerone, non sembrano essere del tutto nuovi.

L'educazione che Nerone ricevette sin da giovane doveva essere improntata a plasmare una figura che non divenisse troppo pericolosa in età matura: se si presta fede alla testimonianza di Svetonio, Agrippina tentava in ogni modo di distogliere il figlio dalla filosofia, mentre Seneca lo allontanava dall'oratoria affinché il *princeps* non perdesse l'ammirazione verso il suo maestro (Suet., *Nero* 52). In compenso gli erano concesse tutte le altre discipline liberali: il canto (Tac., *Ann.* 15, 34), le corse con i carri (Suet., *Nero* 24) e la pittura (Tac., *Ann.* 13, 3, 3). Ma di tutte, la poesia, insieme alla recitazione tragica, rappresentò una delle passioni più forti del *princeps* (Tac., *Ann.* 13, 3; Suet., *Nero* 52).

Della sua produzione poetica quasi nulla è sopravvissuto, ma il giudizio che la tradizione conserva risulta fortemente dispregiativo. Non solo gli venne negata la paternità dei suoi versi – attribuiti

¹⁸ Mori 1811, 32-36; Sickler, Reinhart 1811, 27-39, n. 18; Böttiger 1838: gli studiosi in questione interpretano le scene ai lati come episodi non meglio precisati della vita di Tito.

a un gruppo di giovani autori sconosciuti – ma gli si attribuisce anche una totale mancanza di ardore poetico e unità di ispirazione: *non impetu et instinctu nec ore uno fluens* (Tac., *Ann.* 14, 16). Tuttavia, si evince dalle stesse testimonianze che tale giudizio era in realtà già all'epoca molto discusso. Probabilmente la generale condanna verso la figura di Nerone aveva raggiunto, anche forse indebitamente, la produzione artistica dello stesso *princeps*¹⁹.

Sebbene ben poco si possa congetturare sui contenuti delle sue opere, attraverso le fonti si può confermare una continuità tra i gusti letterari di Nerone e i generi dell'epoca coeva: scrisse epigrammi e poemi di aspro biasimo²⁰; un poema, *Luscione*, di non chiara natura, forse umoristico²¹; «piccoli versi non troppo seri»²²; un poema epico sulla storia di Roma²³; una composizione poetica chiamata *Attis o le Baccanti*²⁴.

Tra le composizioni del *princeps* appaiono ben più citati dalle fonti i *Troica*²⁵. D'altronde, che il ciclo troiano fosse caro all'imperatore è comprovato dalle stesse pitture della *domus Aurea*, come attestano ad esempio la scena di Ettore e Andromaca e quella di Achille a Sciro. Anche se, ovviamente, le vicende troiane appartennero da sempre al patrimonio educativo della cultura romana – non mancando mai nella produzione letteraria e nella pittura parietale –, in epoca neroniana si nota un impiego più frequente di tali vicende, fenomeno forse imputabile agli stessi gusti letterari dell'imperatore²⁶. Le stesse pitture pompeiane testimo-

niano un maggiore impiego dei temi troiani nel periodo della dinastia giulio-claudia, appunto per i motivi ideologici della dinastia stessa²⁷.

A ogni modo, seppur dei *Troica* non rimanga quasi nulla, a eccezione di un brevissimo frammento molto facilmente contestabile²⁸, è possibile conoscere parte della trama grazie a due annotazioni di Servio. Il non troppo generoso contributo della prima testimonianza, per cui Nerone avrebbe ricordato l'episodio di Apollo Cinto come re di Troia²⁹, viene supplito da quello ben più cospicuo della seconda. Il grammatico romano, prendendo spunto dal passo virgiliano in cui si descrive il combattente Darete come *solus qui Paridem solitus contendere contra* (Verg., *Aen.* 5, 370), annota: «effettivamente questo Paride [*sc.* la versione di Paride coraggioso e valente nel combattimento], secondo i *Troica* di Nerone, era fortissimo al punto che nella gara di Troia superò tutti, lo stesso Ettore che, irato, aveva preso in mano il gladio; [*sc.* Paride] disse di esserne il fratello: mostrate le fasce [*sc.* dell'esposizione] lo testimoniò; infatti le aveva nascoste fino ad allora in un abito da contadino»³⁰.

Dunque, stando a Servio, Nerone recupera nei *Troica* il mito troiano di Paride-Alessandro, ben più noto per essere l'argomento dell'*Alessandro* di Euripide (415 a.C.) e dell'omonima tragedia frammentaria di Sofocle³¹. Prima di procedere in una possibile ricostruzione narrativa del poema neroniano, è opportuno precisare che non necessariamente la trama del dramma euripideo coincide con la *vulgata* di tale mito – d'altronde la capacità di rielaborazione mitologica dei tragici greci è risaputa – come non è neppure necessario che la trama dei *Troica* di Nerone s'ispirasse a quella dell'*Alessandro* di Euripide o di Sofocle. Numerose,

¹⁹ Svetonio infatti tenta di affrancare l'imperatore dal malevolo e iniquo giudizio testimoniando la lettura autoptica di quella che doveva essere una brutta copia dell'autore, una sorta di *work in progress: et deleta et inducta et superscripta* (Suet., *Nero* 52; Baldwin 2005).

²⁰ Tac., *Ann.* XV, 49, 4: si pensi all'umorismo sia corrosivo sia meramente beffardo di Persio e Marziale.

²¹ Suet., *Dom.* 1, 1; Mart. 9, 26, vv. 9-10: per uno spirito ironico e leggero si considerino le *Satire* di Persio e il *Satyricon* di Petronio.

²² Plin., *epist.* 5, 3, 6.

²³ Dio Cass. 62, 29, 2: il richiamo alla *Pharsalia* di Lucano è stringente.

²⁴ Dion. 61, 20, 1-2: di ascendenza forse euripidea (Harrison 2005: 14-18) o ellenistica (Harder 2005: 66-72).

²⁵ Dio Cass. 62, 29, 1; Serv. Verg., *Georg.* 3, 36; *schol.* Iuv. 8, 221. Giovenale evidenzia una sola differenza tra i due matricidi di Oreste e Nerone: Oreste, a differenza di Nerone, *Troica non scripsit* (Iuv. 8, 221). Secondo Blänsdorf 2011: 324, il passo *Ecl. Einsidl.* 1, 36-9 costituirebbe un riferimento allusivo ai *Troica* di Nerone.

²⁶ Dopo l'antecedente virgiliano *Aen.* II, 13-267, per l'epoca neroniana si consideri l'episodio dell'*Iliou persis* nel *Satyricon* di Petronio (Petr. 89, 1-73) e la di poco posteriore *Achilleide* di Stazio. Lo stesso Lucano avrebbe scritto una *Iliaca* (*Vita Luc. de comm. Vaccae subl.*, p. 185 R; Stat., *Silo.* II, 7, 54-6) e Azzio Labeone, molto caro a Nerone, godette di particolare notorietà in seguito alle sue traduzioni dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, giudicate pessimamente da

Persio (Pers. I, 5 e 50). Si consideri come il tema dell'*Iliou persis* sia ripreso più frequentemente nell'epoca di Nerone sia in pittura che in letteratura (*e.g.* la scena dell'*Iliou persis* in Petr. 89, 1-73 e nella Casa di Octavius Quartio). Santoro 2005.

²⁷ Il fr. 1 Blänsdorf è considerato con buon margine dall'editore stesso come *e libro primo* (*Troicorum*?). Il frammento in questione consta di tre versi che descrivono il corso del fiume Tigri e per questo motivo compaiono in una annotazione al poema di Lucano nel momento in cui si descrive il fiume mesopotamico: *Adn.* Lucan. 3, 261 (99E).

²⁸ Serv. Verg., *Georg.* 3, 36: «*Chinthium regem Troiae, quem in Troicis suis Nero commemorat*».

²⁹ Serv. Verg., *Aen.* 5, 370: «*sane hic Paris secundum Troica Neronis fortissimus fuit, adeo ut in Troiae agonali certamine superaret omnes, ipsum etiam Hectorem. qui cum iratus in eum stringeret gladium, dixit se esse germanum: quod adlatis crepundiis probavit, qui habitu rustici adhuc latebat*».

³⁰ Della tragedia sofoclea, visti i pochi frammenti superstiti, si sa ben poco: Pearson 1917, I: 57-61.

infatti, sono le varianti della stessa vicenda mitica di Alessandro-Paride (Guidorizzi 2000: 341).

Del dramma euripideo si possiedono pochi frammenti, circa trenta, non troppo utili per la ricostruzione della trama per la quale, invece, risultano ben più importanti i frammenti dell'*Alexander* di Ennio, che doveva infatti ispirarsi direttamente al dramma di Euripide (Di Giuseppe 2012: 24-27). Una svolta in tal senso si ebbe nel 1974 con la scoperta del papiro P. Oxy. 3650 in cui compare la lacunosa *hypothesis* del dramma euripideo: «Ecuba (ebbe) nel sonno delle visioni [...] diede il bambino da esporre [...] [un pastore] allevò come un figlio Alessandro, chiamandolo Paride. Ecuba, piangendo quel giorno e allo stesso tempo stimando doveroso onorarlo, si lamentava dell'esposizione del figlio e cercava di convincere Priamo a istituire dei giochi in suo onore. Passarono vent'anni e il ragazzo appariva di natura superiore a quella di un figlio di bovino. Gli altri mandriani a causa dell'arroganza del suo comportamento sociale lo legarono e lo portarono da Priamo. Interrogato in presenza del re [...] assalì (ἔ<πέ>λαβε *coniecì*, ἔλαβε *pap.*) uno per uno quelli che lo calunniavano e gli fu permesso di partecipare ai giochi in suo onore. Nella corsa e nel pentathlon e anche nel pugilato [...] fece arrabbiare Deifobo e i suoi compagni, i quali credendo di essere stati vinti da uno schiavo vollero che Ecuba lo mandasse a morte. Alla sua presenza Cassandra in delirio riconobbe Alessandro e profetizzò il futuro. Ecuba pur disposta a ucciderlo, fu impedita. Sopraggiunse chi lo aveva allevato e fu costretto a dire la verità a causa del rischio che correva. Ecuba così ritrovò il figlio»³² (trad. O. Musso).

³² P. Oxy. 3650: Ἀλέξανδροσ, οὐ ἀρχή· / *8-10 ll.]καὶ τὸ κλεινὸν [Ἴλιον· (F 41 a) / ἡ δὲ ὑπόθεσις· / 8-10 ll.] Ἐκάβης καθ' ὕπνον ὄψεϊς / 7-8 ll.]δωκεν ἐκθεῖναι βρέφος / 8-10 ll.]ν ἐξέθρεψεν υἱὸν Ἀλέ-/ξανδρον Π]άριν προσαγορεύσας· Ἐκά-/βη δὲ τὴν ἡ]μέραν ἐκείνη πενθοῦ-/σα ἄμα κ[αί] τμῆς ἀξιούσας κατωδύ-/ρατο μὲν [τὸ]ν ἐκτεθέ-/ντα, Πριάμον [δ' ἔ-/πει]σε πολυτ]ελεῖς ἀγῶνας ἐπ' α]ὐτῷ κα-/ταστή[ασθ]α[ι]· διελθόντων δὲ ἐτώ]ν εἴ-/κοσι ὁ μὲν παῖς ἔδοξε [κρείττων τ]ὴν / φύσιν εἶναι βουκόλο]υ τοῦ θρέ-/ψα[ν]τος, / οἱ δ' ἄλλοι νομεῖς διὰ [τ]ὴν ὑπερήφανον / συμβίωσις [δ]ήσαντες ἐπ[ὶ] Πριάμον ἀνήγα-/γον αὐτόν..... ηθεῖς [δ] ἐπὶ τοῦ δυνά-/στου....ω[.]...π[.]...[.]ρεῖτο καὶ τῶν / ἐπ' αὐτῷ τελ[ο]υμένων] ἀγῶνων εἰάθη / μετασχεῖν· δρό-μων δὲ καὶ πένταθλον, / ἔτι †δαπαξήτην τε φ ... ἀπεθρή-ωσε / τοὺς περὶ Δηίφοβον· οἵτινες ἠττάσθαι δια-/λαβ[ό]ντες ὑπὸ δούλου κατηξίωσαν τὴν / Ἐκάβην, ὅπως ἄν αὐτὸν ἀποκτείνη· πα-/ραγεννηθέντα δὲ τὸν Ἀλέξανδρον / Κασ[σάν]δρον α] μὲν ἐμμανῆς ἐπέγνω / καὶ περὶ τῶν μελλό-ντων ἐθέσπισεν, / Ἐκάβη [δὲ ἀπο]κτεῖναι θέλουσα διεκω-/λύθη· πα[ρα]γενόμενος δ' ὁ θρέψας αὐτὸν / διὰ τὸν κίν-δυνον ἠναγκάσθη λέγειν τὴν / ἀλήθειαν· Ἐκάβη μὲν οὖν υἱὸν ἀνεύθε (ed. R.A. Coles, *BICS, Suppl.* 32 [1974] 1-22/ tab. I-II).

Si evince dunque che, stando alla testimonianza papiracea, Euripide nella versione del mito si discosta parzialmente dalle altre fonti maggiori, appunto Igino³³ e lo Pseudo-Apollodoro³⁴ (Di Giuseppe 2012). Ma anche lo stesso Servio differisce nella narrazione di alcuni dettagli rispetto alle versioni mitiche citate, anche se non è escluso che la rapida sequenza delle azioni elencate dal grammatico romano sia dovuta più al dettame compendiaro dell'annotazione che a una fedele sintesi del poema neroniano.

In ogni caso, a prescindere da una discussione puntuale delle plurime varianti del mito di Ales-

³³ Hyg., *fab.* 91: «Priamo, figlio di Laomedonte, aveva già avuto molti figli da Ecuba, figlia di Cisseo o di Dimante, quando sua moglie, di nuovo incinta, sognò di partorire una fiaccola ardente da cui uscivano tanti serpenti. Tutti gli indovini ai quali venne riferita questa visione ordinarono di uccidere il nascituro, chiunque mai fosse, perché non portasse la patria alla rovina. Quando Ecuba partorì Alessandro, il bambino fu dato ai servi perché lo uccidessero, ma questi per pietà lo esposero; alcuni pastori lo trovarono, lo allevarono come se fosse stato figlio loro e lo chiamarono Paride. Il ragazzo, giunto all'adolescenza, si era molto affezionato a un certo toro. Alcuni servi, che erano stati mandati da Priamo a prendere un toro da dare in premio nei giochi funebri in onore dello stesso Paride, cominciarono a condurre via il toro di Paride, il quale li inseguì, chiedendo dove lo portassero; quelli risposero che lo stavano portando a Priamo, per darlo al vincitore dei ludi funebri in onore di Alessandro. Allora Paride, per amore del suo toro, partecipò alle gare e le vinse tutte, battendo anche i suoi fratelli. Deifobo, in preda all'ira, sguainò la spada contro di lui, ma Paride saltò sull'altare di Giove Erceo. Cassandra dichiarò, ispirata, che quello era loro fratello, al che Priamo lo riconobbe e lo accolse nella reggia» (trad. G. Guidorizzi).

³⁴ Apollod., *Bibl.* 3, 12, 5: «Dopo che Ilio fu conquistata da Eracle, diventò re Podarce, detto Priamo, come abbiamo detto poco prima; egli sposa per prima Arisbe figlia di Merope, da cui le nasce il figlio Esaco; questi sposò a sua volta Asterope figlia di Cebreno e quando lei morì, per il dolore fu mutato in uccello. Poi Priamo fece sposare Arisbe con Irtaco e in seconde nozze prese in moglie Ecuba, figlia di Dimante – o, secondo alcuni, di Cisseo e ancora, secondo altri, del fiume Sangario e di Metope. Gli nasce un primo figlio, Ettore. Stava per nascere il secondo quando Ecuba sognò di partorire un tizzone ardente che divorava tutta la città e la bruciava. Quando apprese da Ecuba il sogno, Priamo mandò a chiamare il figlio Esaco, che dal nonno materno Merope aveva appreso l'arte di interpretare i sogni. Esaco disse che il bambino avrebbe causato la rovina della patria ed esortò a esporlo. Quando il bambino nasce, Priamo lo consegna a un servo perché lo porti sull'Ida e lo esponga: il nome del servo era Agelao. Il bambino, esposto da lui, fu nutrito per cinque giorni da un'orsa. Agelao, ritrovato sano e salvo, lo prende e lo porta in campagna dove lo alleva come figlio suo dandogli il nome di Paride. Quando diventò grande, Paride, che superava molti coetanei per forza e bellezza, fu soprannominato Alessandro perché respingeva gli assalti dei briganti e proteggeva le greggi, cioè le difendeva. Non molto tempo dopo egli ritrovò i suoi genitori» (trad. M.G. Ciani).

sandro-Paride, alla luce della trama generale sembra possibile ravvisare una nuova lettura per la stessa Volta Rossa. Naturalmente non pochi e non semplici sono i problemi che derivano dalla nuova interpretazione che ci si appresta ad avanzare. Duplice è infatti la difficoltà che si frappone a una sicura interpretazione delle scene figurate: il problema relativo alle pratiche spesso discutibili degli artisti di Mirri e la scarsa documentazione mitologica che si possiede riguardo la vicenda di Alessandro-Paride nelle fonti letterarie e iconografiche.

Alla luce delle testimonianze citate, i pannelli figurati della Volta Rossa possono essere interpretati nel seguente modo: la scena di parto (angolo NO: fig. 4) alluderebbe alla scena della nascita infausta di Paride, a cui seguirebbe l'affidamento del piccolo da parte di Ecuba al pastore, padre putativo del neonato, appunto in un contesto esterno all'ambito regale e segnalato dalla colonna discussa poco sopra (angolo NE: fig. 5). Il bambino in fasce e dalle pose rigide sembrerebbe far pensare a un fantoccio, forse da scambiare con il piccolo Alessandro, piuttosto che a una sequenza cronologica in cui il bambino viene preso dalle nutrici. Tuttavia questo momento mitologico non compare nelle fonti letterarie e iconografiche pervenute. Per la figura maschile presente nel momento dell'esposizione bisognerebbe invece pensare piuttosto al pastore, padre putativo del neonato, che a Hermes, anche se non è escluso che nel poema neroniano il dio possa aver avuto un ruolo nella vicenda³⁵. In tal senso la scena seguente (angolo SE: fig. 6) mostrerebbe l'arrivo del giovane Alessandro in città mentre si accinge a scontrarsi nei giochi funebri: l'animale al centro potrebbe essere il cavallo, simbolo della competizione, oppure potrebbe trattarsi addirittura di una storpiatura grafica dello stesso toro a cui Alessandro era tanto affezionato, e per il quale decide di entrare in competizione (*l.c.*). L'ultima scena dei quattro *pinakes* minori (angolo SO: fig. 7)



Fig. 9. Il trionfo di Paride: *hydria* attica a figure nere, conservata nel Museo Archeologico di Madrid (inv. 10920, L68) e appartenente al pittore Brygos, viene datata da Beazley al 520-510 a.C. (da LIMC I/2: 391 nr. 71, s.v. Alexandros)

rappresenterebbe in tal senso la vittoria di Paride e, seppur l'iconografia possa sembrare discutibile, l'*hydria* attica propone un parallelo iconografico decisamente probante³⁶. Nella scena vascolare è possibile notare come il soggetto in primo piano, totalmente svestito, è seguito da un guerriero e preceduto da una figura femminile mentre tira dietro di sé un cavallo fiancheggiato da un carro (fig. 9). La figura in questione non sarebbe per nulla riconoscibile se non fosse per il paragramma che la accompagna, appunto: «ΠΑΡΙ ΚΑΛΟΣ» (LIMC I/2: 391 n. 71 s.v. Alexandros). L'*hydria* propone dunque un'iconografia assai rara, infatti l'episodio mitico più caro all'arte antica era quello dell'attacco di Deifobo e Cassandra a Paride (Karamanou 2013: 415-431).

Si evince dunque che l'iconografia dell'*hydria* attica riproduce esattamente lo schema iconografico del *pinax* all'angolo SO (fig. 7). Tuttavia, mentre nell'*hydria* compaiono un anziano barbuto, presumibilmente Priamo, e un guerriero dall'abito regale, verosimilmente Ettore, nel *pinax* della Volta Rossa compaiono nuovamente i personaggi del quadro precedente: appunto la figura maschile e la figura femminile seminuda. Non è escluso che si possa trattare del pastore, padre pu-

³⁵ Si consideri come il dio abbia un ruolo centrale nella vicenda del giudizio di Paride (*e.g.* Apollod., *Bibl.* 3, 12, 5; Hyg., *Fab.* 91). Nel caso si intendesse invece la figura maschile come il pastore, piuttosto che Hermes, bisognerebbe pensare a una aggiunta dei pittori di Mirri del copricapo con le ali, fatto che non sarebbe del tutto improbabile visto il contesto dell'esposizione.

³⁶ L'*hydria* attica a figure nere, conservata nel Museo Archeologico di Madrid (inv. 10920; L68) e appartenente al pittore Brygos, viene datata da Beazley al 520-510 a.C. (Beazley 1956: 332, 17).



Fig. 10. Il riconoscimento di Alessandro: *kylix* attica a figure rosse, proveniente da Tarquinia (Mus. Naz. RC 6846) e attribuita al Pittore di Priamo della seconda metà del VI secolo (da LIMC I/2: 380 nr. 16, s.v. Alexandros)

tativo di Alessandro, e di Cassandra sua sorella: quest'ultima infatti appare seminuda, evocando dunque il momento immediatamente seguente all'invasamento, episodio di particolare rilevanza nell'agnizione del personaggio. Il pastore invece, rimanendo vicino al giovane mandriano nella scena dell'imminente gara, rimarcherebbe il suo ruolo educativo nella crescita del giovane figlio di Priamo.

In questo senso, la scena centrale andrebbe dunque interpretata come l'esposizione, da parte di Paride, delle fasce regali con cui fu abbandonato da neonato (fig. 3). L'episodio infatti, come si è mostrato poco sopra, era certamente presente nel poema neroniano ed era forse la cifra peculiare dei *Troica*, dal momento che lo stesso Servio desidera ricordarlo più di ogni altro. Il *pinax* centrale presenterebbe dunque il momento in cui il giovane Paride porge le bende dell'esposizione alla figura maschile assisa sul trono, appunto Priamo, attorniato dalle donne di corte; tra queste si distinguerebbe, per il nobile portamento e le dimensioni, Ecuba, la moglie del re troiano. L'iconografia di tale episodio sembra non essere attestata se non per un unico caso, una *kylix* proveniente da Tarquinia che, non a caso, propone lo stesso schema iconografico di Priamo nel *pinax* centrale della Volta Rossa³⁷. Infatti, nella *kylix* è possibile osservare il giovane Paride che allunga

la mano verso il fratello Ettore mentre si trova circondato da figure femminili; tra queste spicca tra le altre, per la sua vicinanza ad Alessandro, appunto Ecuba. Come nella Volta Rossa, il giovane Paride-Alessandro è ritratto seminudo con un semplice mantello che dalla spalla scende lungo i fianchi: dietro di lui si scorge una colonna, appunto il già discusso elemento iconografico che allude alla ritrovata dimensione regale. Proprio dietro la colonna si trova il padre Priamo che, assiso al trono con lo scettro in mano, allunga una ciotola verso il figlio ritrovato, allo stesso modo del *pinax* centrale della Volta Rossa (LIMC I/2: 380 n. 16, s.v. Alexandros). Tale parallelo iconografico non solo comproverebbe l'ipotesi che al centro della Volta Rossa vi sia l'agnizione di Alessandro da

parte di Priamo, ma anche che i pampini di Priamo presenti nella riproduzione di Mirri e Carletti siano un'interpolazione degli artisti, come si era ipotizzato poco sopra (fig. 3).

L'intera Volta Rossa, dunque, mostrerebbe l'episodio mitico della saga troiana tanto caro a Nerone da essere uno degli episodi più salienti del suo poema epico. Lo stesso contesto decorativo delle pareti sembrerebbe suggerire Paride come protagonista dell'ambiente 33.

Il trionfo di Paride trova infatti degna coronazione nella serie di trofei fiancheggiati da Vittorie che si pongono al di sopra dei morbidi tendaggi che separano i *pinakes*. E in questo senso sembrerebbero avere una più chiara spiegazione anche le due divinità che presenziano le pareti laterali dell'ambiente 33: nell'intradosso dell'abside della parete S appare Afrodite, sdraiata e assistita da due Amorini mentre si specchia; nella lunetta della parete N si erge invece la figura di Apollo all'interno di una struttura templare, fiancheggiato da due sacerdoti che gli si rivolgono in atteggiamento di ossequiosa venerazione (Mirri, Carletti 1776: tavv. 14-15, 18)³⁸. Le due divinità sono infatti legate alla

³⁷ La *kylix* attica a figure rosse proveniente da Tarquinia (Mus. Naz. RC 6846) è attribuita da Beazley al Pittore di Priamo della seconda metà del VI secolo (Beazley 1963: 369, 4).

³⁸ Mentre il riconoscimento della dea è indubbio dal momento che le stesse pareti della *domus Aurea* lo confermano, risulta più discutibile la figura di Apollo. Come si è già detto, Carletti è incerto se si tratti di Dioniso o di Apollo, proponendo così una lettura esplicitamente dubbiosa (Mirri, Carletti 1776: XLII). Meyboom e Mormann pensano che si tratti di una figura femminile, ma, in realtà, ai lati del tempio è possibile ravvisare quattro figure mentre compiono il gesto eloquente dell'*apokopéin*

vicenda mitica ritratta e in particolare al protagonista che la presiede, appunto Paride: il mortale non solo assegnò ad Afrodite la mela in cambio della quale la dea gli concesse la donna più bella del mondo, appunto Elena, ma venne inoltre salvato dalla dea stessa nel corso della guerra di Troia, quando il principe troiano affrontò in duello Menelao (II. III, 444-535); Apollo invece, nume tutelare di Troia, nonché personaggio stesso dei *Troica* secondo la testimonianza di Servio (*l.c.*), fu particolarmente vicino al principe troiano nell'arte dell'arco, a tal punto che lo sostenne nello scoccare la freccia fatale per l'invincibile Achille.

In conclusione, la comparsa in una delle volte della *domus* del tema mitologico presente nei *Troica* di Nerone rende la sala 33 un perfetto esempio di prodotto artistico interpretabile tramite il rapporto tra il committente e l'artista. La cultura del committente si esplicherebbe nella soluzione artistica e la residenza diverrebbe un contributo prezioso per la comprensione del possidente. D'altronde, che una personalità dotata di sensibilità culturale – sia nella poesia che nella pittura – come Nerone abbia potuto far rappresentare nella propria dimora temi letterari a lui cari, non risulta affatto inverosimile.

Dall'inizio dei lavori per la costruzione della *domus Aurea*, nel 64 d.C., Nerone ebbe solo due anni a disposizione per assistere al prosieguo degli stessi: nel 66 d.C. partì per il viaggio in Grecia e nel 68 d.C., dopo pochi mesi dal suo ritorno, venne deposto. Eppure, se l'ala occidentale del padiglione sull'Oppio – quella in cui si trova la Volta Rossa – è presumibilmente più antica rispetto a quella orientale³⁹, non è escluso che almeno questa parte del complesso fosse già visibile a quel «re crudele» (Marz., *Lib. Spect.* 1, 2) che forse, aggirandosi tra i suoi «odiosi antri» (*l.c.*), si fermò ad ammirare la volta che ricordava il suo poema e il suo vanto poetico.

Bibliografia

Baldwin, B., 2005. Nero the poet, *Latomus* 12: 307-318.

(Meyboom, Moormann 2013, I: 162). Tale *schéma* era infatti adoperato nel teatro greco per una situazione mirabile, ineffabile ma soprattutto abbagliante (Catoni 2008: 166-170). E, se si pensa alla divinità solare di Apollo-Sol, particolarmente cara all'ideologia neroniana, si capisce come non vi sia gesto più idoneo al suo cospetto. Si ponga attenzione inoltre alla presenza dei Grifoni, animali sacri ad Apollo, unico elemento decorativo nei frontoni.

³⁹ Coarelli 2008⁴: 231; Fabbrini 1995; Iacopi 1999: 13.

Bartoli, P.S., Bellori, G.P., 1706. *Le pitture antiche delle grotte di Roma e del sepolcro dei Nasoni*, Roma: Stamparia di Gaetano degli Zenobj.

Bergmann, M., 1998. *Die Strahlen der Herrscher: Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Mainz: Verlag Philipp von Zabern.

Bastet, F.L., 1974. Fabularum dispositas explicationes, *BABesch* 49: 206-240.

Beazley, J.D., 1956. *Attic black-figure vase-painters*, Oxford: Clarendon press.

Beazley, J.D., 1963. *Attic red-figure vase-painters* Oxford: Clarendon Press.

Bernal, M., 2011. *Atena nera. Le radici afroasiatiche della civiltà classica*, Milano: Il Saggiatore.

Blänsdorf, J.B., 2011. *Fragmenta poetarum latinorum epicorum et lyricorum*, Berlin-New York: Teubner.

Böttiger, C.A., 1838. Die Apotheose des Kaisers Titus, ein antikes Gemälde, in C.A. Böttiger (Hrsg.), *Kleine Schriften archäologischen und antiquarischen Inhalts*, II, Dresden-Leipzig: Arnold: 231-235.

Cadario, M.C., 2011. *Nerone e il "potere delle immagini"*, in M.A. Tomei, R. Rea (a cura di), *Nerone*, Roma: Electa: 176-189.

Catoni, M.L., 2008. *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Torino: Bollati Boringhieri.

Coarelli, F., 2008⁶. *Roma*, Roma-Bari: Laterza.

Dacos, N., 1969. *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la renaissance*, London-Leiden: The Warburg institute-Brill.

De Romanis, A., 1822. *Le antiche camere esquiline dette comunemente delle Terme di Tito, disegnate e illustrate*, Roma: Stamperia De Romanis.

Di Giuseppe, L., 2012. *Euripide. Alessandro*, Lecce: Pensa MultiMedia.

Fabbrini, L., 1995. *Domus Aurea: il palazzo sull'Esquilino*, in E.M. Steinby (a cura di), *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, II, Roma: Edizioni Quasar: 56-63.

Guidorizzi, G. (a cura di), 2000. *Igino. Miti*, Milano: Adelphi.

Hanfmann, G.M.A., 1951. *The season sarcophagus in Dumbarton Oaks*, Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.

Harder, A., 2004. Catullus 63: a 'Hellenistic poem'?, *Mnemosyne* 57: 574-595.

Harrison, S.H., *Attis: ethnicity, gender and genre in Catullus 63*, in R.R. Nauta, A. Harder (eds.), *Catullus' poem on Attis*, Leiden-Boston: Brill.

Herrmann, P., 1887. *De Horarum apud veteres figuris*, Berolini: Knoll et Woelbling.

Hodske, J., 2007. *Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis. Die Bedeutung der zentralen Mythenbilder für die Bewohner Pompejis*, Ruppolding: Franz Philipp Rutzen.

- Iacopi, I., 1999. *Domus Aurea*, Milano: Electa.
- Karamanou, I., 2013. Euripides'Alexandros in Etruscan art, in A. Bakogianni, *Dialogues with the Past. Classical Reception, Theory & Practice*, II, London: The Institute of Classical Studies University of London: 415-431.
- Lanciani, R., 1847-1929. *Storia degli scavi di Roma*, Roma: E. Loeschler & Co.
- Meyboom, E., Moormann, E.M., 2013. *Le decorazioni dipinte e marmoree della Domus Aurea di Nerone a Roma*, Leuven-Paris: Walpole Ma-Peeters.
- Mirri, L., Carletti R., 1776. *Le antiche camere delle Terme di Tito e le loro pitture restituite al pubblico da Ludovico Mirri Romano delineate, incise, dipinte col prospetto, pianta inferiore, e superiore e loro spaccati, descritte dall'abate Giuseppe Carletti Romano*, Roma: Generoso Salomoni.
- Mori, F., 1811. *Terme di Tito*, Roma: s.n.
- Pearson, C., 1917. *The fragments of Sophocles*, Cambridge: University Press.
- Perrin, Y., 1982. Nicolas Ponce et la Domus aurea de Néron: une documentation inédite, *ME-FRA* 94: 843-891.
- Pietrangeli, C., 1958. *Scavi e scoperte di antichità sotto il pontificato di Pio VI*, Roma: Istituto di studi romani.
- Pinot de Villechenon, M.N., 1998. *Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album "Terme di Tito" conservato al Louvre*, Roma: F.M. Ricci.
- Pomponi, M., 1996. *La collezione del cardinale Massimo e l'inventario del 1677*, in M. Buonocore, B. Cacciotti, T. Di Carpegna Falconieri, M. De Angelis, M. D'Ossat, G. Fusconi, M.C. Molinari, M. Pomponi, A. Sproti (a cura di), *Camillo Massimo collezionista di antichità. Fonti e materiali*, Roma: L'Erma di Bretschneider: 91-95.
- Ponce, N., 1786. *Description des bains de Titus, ou Collection des peintures trouvées dans les ruines des thermes de cet empereur*, Paris: Barbou; Yverdun: de Felice.
- Robert, C., 1919. *Die antiken Sarcophagreliefs*, Berlin: Mann.
- Santoro, S., 2005. *I temi iliaci nella pittura pompeiana*, in G. Burzacchini (a cura di), *Troia tra realtà e leggenda*, Parma: MUP: 97-123.
- Sickler, F., Reinhart, C., 1811. Die Apotheose des Titus als Apollo. Ein grosses antikes Deckengemälde in Enkaustik aus dem Pallast des Titus auf dem Esquilin in Rom, in *Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der bildenden Kunst*, Leipzig: Grafische Werke Zwickau: 1-53.
- Tedeschi, L., 2010. *Rappresentare l'antico: "Le Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture"*, in W. Curzi, C. Brook (a cura di), *Roma e l'Antico. Realtà e visione nel '700*, Milano: Skira: 39-44.