

## The representation of food subjects in the roman pictorial decoration of Vesuvius area

### La raffigurazione di soggetti alimentari nella decorazione pittorica residenziale romana di area vesuviana

CARMEN QUADRI

*Art and food are two founding pillars of human experience, as it can be demonstrated by a cursory look at the history of mankind. The main focus of this paper is a survey of their relationship in the context of ancient Rome, in particular during the chaotic period between the late Republic and the first Imperial Era (1st century BC - 1st century AD), a time of deep upheavals both for the State and for individuals. On the basis of a study of the rich corpus of so called still-life paintings coming from Vesuvio area - dramatically but luckily survived through history - I'll try to discuss artistic, social and emotional meanings of food representations, as they appear from the wall decoration system of private Pompeian houses*

Benché intuitivamente il rapporto tra arte e cibo sembri essere uno dei pilastri dell'esperienza, non solo estetica, dell'individuo, al tema non pare sia stata dedicata attenzione nel passato dagli studi di settore. Expo 2015 si rivela pertanto un'occasione estremamente favorevole per indagare questo argomento. Una delle aree tematiche della manifestazione è così dedicata a "Art & Food"<sup>1</sup> con un'esposizione - curata da Germano Celant - che si occupa "di investigare il multiforme campo di relazione fra l'arte e l'alimentazione nell'arco cronologico che si estende dal 1851 anno della prima Esposizione Universale (Great Exhibition of the Works Industry of All Nations di Londra), snodo simbolico dell'epoca moderna, all'attualità"<sup>2</sup>. Focalizzazione ridotta al solo segmento dell'arte contemporanea, dunque. Tuttavia una relazione tra il mondo dell'arte e quello dell'alimentazione sembra rintracciabile in tutto il corso della storia. In questa sede mi limiterò alle rappresentazioni alimentari nelle decorazioni parietali abitative di età romana, provenienti dall'area vesuviana, con particolare riferimento ai siti di Pompei, Ercolano, Oplontis, Boscoreale.

Tale scelta presenta due vantaggi: in primo luogo essa consente di condurre l'analisi su un *corpus* sufficientemente considerevole di reperti<sup>3</sup>; in secondo luogo offre la possibilità - eccezionale per il mondo classico - di mettere in rapporto le opere con i reali contesti abitativi, pure in gran parte conservati in virtù dell'eruzione del Vesuvio del 79 d.C., che, come è noto, "sigillò" l'area pompeiana fino agli scavi settecenteschi. Questo secondo aspetto in particolare si rivela particolarmente interessante: per quanto piccoli, i quadretti con soggetti alimentari erano collocati all'interno di una decorazione parietale di grandi superfici che sempre, nel mondo romano, è intimamente correlata al sistema architettonico su cui è disposta. Essa è forse addirittura definibile come "insieme funzionale unitario", inserito in ciò che a sua volta può essere immaginato come un sistema complesso, dalle molteplici e profonde implicazioni sociali e politiche, la "casa" (*villa* o *domus*) romana<sup>4</sup>. Come è stato scritto, questa "era un centro di comunicazione sociale e di autorappresentazione dimostrativa"<sup>5</sup>, dotato di una "funzione sociale" che risultava "determinante ai fini sia della disposizione

spaziale delle camere e delle sale, sia della scelta dell'allestimento decorativo”<sup>6</sup>.

Considerate alla luce di questa impostazione, le raffigurazioni di soggetto alimentare pongono a loro modo una piccola sfida di comprensione: come si inseriscono nell'evoluzione del gusto abitativo, pure riscontrabile a Pompei? Come interagiscono con la decorazione delle pareti? Quali associazioni evocano? Quale tipo di spettatore presuppongono e che rapporto plausibilmente instaurano con lui?<sup>7</sup>

Le fonti antiche soccorrono solo parzialmente nella risposta a questi quesiti: sicuramente non aiutano a far chiarezza i racconti - non privi di sapore aneddótico - che evocano dipinti di uva eseguiti con tanta verosimiglianza da entrare in gara con la natura<sup>8</sup> o i richiami alla pittura, anche di crudo realismo, presenti nella riflessione filosofica greca<sup>9</sup>.

D'altro canto la raffigurazione di soggetti quotidiani e minuti, tra cui anche cibi e vivande, maturata nella temperie ellenistica, in particolare alessandrina e pergamena, dovette godere di una certa fortuna<sup>10</sup>. Nella sua *Naturalis Historia* Plinio il Vecchio parla in questi termini di *Piraeicus*<sup>11</sup>, pittore probabilmente vissuto tra il IV e il III secolo a.C: da annoverare tra quelli *minoris picturae celebres in penicillo, [...] arte paucis postferendus*<sup>12</sup>, egli *tonstrinas sutrinisque pinxit et asellos et obsonia ac similia, ob haec cognominatus rhyparographos, in iis consummatae voluptatis, quippe eae pluris venire quam maximae multorum*<sup>13</sup>. I termini usati da Plinio inducono a credere che si trattasse di opere per così dire di consumo e decorative: la parola *rhyparographus*, un calco dal greco, indica un pittore specializzato in dipinti di un genere inferiore, rappresentanti oggetti comuni e di poco conto, in grado probabilmente di andare incontro al gusto del grande pubblico. In realtà la mancanza di testimoni superstiti impedisce di fare supposizioni: le opere di cui parla Plinio sono *pinakes*, dipinti su tavola, che sono totalmente andati perduti. E le pitture pompeiane, se da un lato - come si vedrà - aiutano a far luce su come dovevano presentarsi questi *pinakes*, dall'altro aumentano il numero di interrogativi. Basti qui dire che, come è stato notato, tutte le pitture di “natura morta” dell'area vesuviana non

presentano mai cibi cotti, risolvendosi - significativamente - per lo più in composizioni di ceste e frutti<sup>14</sup>.

Qualche cosa si può dire su un altro genere di pittura di alimenti, ricordata da Vitruvio nel *De architettura*, chiamato *xenia*. Esso era localizzato nelle piccole stanze destinate agli ospiti all'ingresso delle case greche:

Praeterea dextra ac sinistra domunculae constituuntur habentes proprias ianuas, triclinia et cubicula commoda, uti hospites advenientes non in peristylia sed in ea hospitalia recipiantur. Nam cum fuerunt Graeci delicatiores et fortuna opulentiores, hospitibus advenientibus instruebant triclinia, cubicula, cum penu cellas, primoque die ad cenam invitabant, postero mittebant pullos, ova, holera, poma reliquasque res agrestes. Ideo pictores ea, quae mittebantur hospitibus, picturis imitant, xenia appellaverunt. Ita patres familiarum in hospitio non videbantur esse peregre, habentes secretam in his hospitalibus libertatem<sup>15</sup>.

Utilizzando il termine *xenia*, quindi, si evocava l'ambito - politico e sociale - dell'ospitalità, un vero e proprio caposaldo del sistema dei valori greco: erano infatti essi i piccoli doni (alimentari!) che il padrone di casa faceva trovare al proprio ospite. Ora, se la “designazione con tale aggettivo sostantivato di pitture in cui tali doni erano rappresentati è documentata, nella greicità e nella latinità antiche superstiti in questo solo passo vitruviano”<sup>16</sup>, è anche vero che il termine permane con una certa vischiosità per un lungo periodo di tempo nell'ambito culturale romano. Sono *Xenia* gli epigrammi che compongono il tredicesimo e penultimo libro di Marziale (I sec.d.C.)<sup>17</sup> e sempre con *xenia* sono indicate delle composizioni pittoriche nell'opera, tarda, della fine del II-inizi del III secolo d.C. di Flavio Filostrato<sup>18</sup>: questo a conferma sia “che gli antichi usassero effettivamente questo nome per le nature morte”<sup>19</sup>, sia del perdurare di una certa abitudine percettiva, pur nella diversità dei frangenti e dei contesti sociali e politici, all'interno della storia di Roma. E in effetti una parte considerevole dei quadretti a noi giunti rappresenta per l'appunto *pullos, hova, olera, poma reliquasque res agrestes*. In realtà, almeno altri due parametri devono essere considerati. In primo luogo, il principio che - quantomeno nella trattatistica architettonica e retorica - sembrava

informare sia le raffigurazioni pittoriche sia le orazioni: il *decor*, ovvero l'appropriatezza di ciò che viene rappresentato all'argomento e al luogo<sup>20</sup>; in secondo luogo un ordinamento cronologico. La Roma della tarda repubblica non è certamente la Roma del principato né quella della prima età imperiale, o quella della crisi del III secolo dopo Cristo. Lo stesso vale per Pompei, che conosce una notevole trasformazione nel corpo sociale e politico nell'arco di tempo compreso tra la fase osca del II secolo a.C. e la sua tragica fine nel I sec. d.C.<sup>21</sup>, quando ormai molte delle antiche proprietà erano passate di mano. Si è supposto che gli antichi dignitari della città si fossero allontanati almeno dopo il 62 d.C. e al loro posto fosse subentrato un nuovo ceto, composto da famiglie di liberti, che probabilmente "avevano accumulato il proprio patrimonio con il commercio e i negozi e, in parte, in breve tempo"<sup>22</sup>: le loro necessità abitative, ciò che costoro chiedevano alle loro case, ciò che volevano rappresentassero e le funzioni che dovevano svolgere saranno state diverse dai *domi nobiles* del I secolo a.C., in competizione sulla scena politica.

Una carrellata in diacronia sui dipinti a tema alimentare nelle aree residenziali delle case romane sembra confermare questa suggestione<sup>23</sup>. Rappresentazioni di cibi compaiono a partire dal secondo stile, caratterizzato da una esuberante architettura, smaccatamente illusionistica, che ordina e articola la parete<sup>24</sup>. Essi compaiono dapprima nelle grandi ville suburbane del I secolo a.C., quando il fenomeno dell'*asiatica luxuria* stava ormai conquistando l'aristocrazia della città e della provincia, informando in maniera inarrestabile - nonostante le recriminazioni formali del moralismo ufficiale - lo stile di vita dei romani.<sup>25</sup> È stato detto che queste pitture "non avevano soltanto la funzione di ampliare lo spazio reale, bensì anche di offrire stimoli associativi per evocare un ambiente splendido"<sup>26</sup> da offrire agli occhi dei *clientes* e dei visitatori, che - secondo itinerari definiti - si trovavano a girare per tablini, *oeci* e peristili<sup>27</sup>. E il mondo che queste rappresentazioni devono evocare è quello degli splendori orientali, dei *paradeisoi* delle corti ellenistiche, in particolare alessandrino e pergameno, cantato anche nella poesia idillica greca. La

dimora gentilizia, ambiente osmotico tra vita pubblica, rappresentazione di sé e affari privati, finisce per assorbire in sé tratti culturali mutuati dal mondo greco di recente conquista: biblioteche, ginnasi, ambulatori e giardini, pinacoteche, persino licei vengono riprodotti o rievocati nelle case.<sup>28</sup> Possedere originali greci, o riprodurne l'atmosfera, è sinonimo di distinzione, ma anche possibilità di accedere ad un mondo altamente evocativo. Risalgono a questo periodo le pitture di un cubicolo della villa di *Fannius Synistor* a Boscoreale, oggi al Metropolitan Museum a New York e quelle del triclinio 14 e dell'*oecus* 23 di Oplontis, per la cui esecuzione è stata proposta la medesima bottega di pittori<sup>29</sup>. Ed è in questi ambienti, affollati di prospettive, che troviamo alcune tra le più belle raffigurazioni di alimenti, in forma di offerte votive alla divinità. Nel caso del cubicolo di Boscoreale, esse compaiono su più pareti: su quella di fondo, dove veniva disposto il letto, è ritratto un giardino con pergolato e muro di cinta, sotto cui si apre una grotta con una fontana, evocativo forse di un paesaggio sacrale (*fig.1*). Sul bordo del parapetto dipinto che separa il finto portico dal giardino è posta una coppa di vetro colma di frutti<sup>30</sup>. Su una delle pareti laterali, inquadrato da due colonne all'interno di un sapiente incastro prospettico di architetture dipinte, si staglia un santuario a *tholos*, ai piedi del quale sono poggiati su due parapetti frutti votivi (si riconoscono dei melograni e delle mele cotogne); in primo piano altri oggetti di culto (*fig 2*). Altri *poma* posti come offerte si ritrovano in posizioni analoghe nei quadri laterali, che riempiono - senza soluzione di continuità - l'intera stanza, senza preoccupazioni per una logica unitaria<sup>31</sup> (*fig 3*). Come è stato detto, il fatto che "queste pitture vengano interpretate così spesso come aree sacre, è dovuto al carattere sacro dei giardini principeschi delle decorazioni ellenistiche"<sup>32</sup>. È importante a questo punto sottolineare come gli stessi elementi si ritrovino in un cubicolo di una casa di Pompei (IV, *Ins. Occ*, 41), ascrivibile agli anni 40-30 a.C.<sup>33</sup> (*fig 4*). L'insieme, comunque di qualità, è nel complesso meno elegante della decorazione di Boscoreale: le aperture dei piani architettonici sono semplificate; l'illusionismo ottico fortemente ridotto; le proporzioni tra gli oggetti

volutamente sfalsate. Eppure ritornano, quasi montati su una parete nuova, gli elementi votivi della villa di Fannio Sinistore: due esili colonne sormontate da una trabeazione inquadrano un tempietto a *tholos*, dentro al quale si distingue la statua di Venere Anadiomene<sup>34</sup>; dietro al tempio si intravedono le fronde degli alberi di un boschetto sacro che spuntano oltre il muro di cinta; davanti due figure di probabili offerenti, eccessivamente piccole, e due frutti, eccessivamente grandi. Ai lati della scena, su un tramezzo di cinabro rosso vivo sono appesi, esageratamente fuori scala, una coppa di pesci, sulla sinistra, e di pernici, sulla destra, in entrambi i casi appesi per la bocca<sup>35</sup>. Ancora più a destra, oltre un'infilata di tre finte colonne, una fontana, che ricorda molto da vicino quella del cubicolo di Boscoreale. Allo stesso ambiente pertiene con molta probabilità un frammento (ora conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli - inv. 9847) con maschera e lepre appesa, ugualmente da considerare come un'offerta rustica, bucolica, alla divinità<sup>36</sup>.

Il gusto per l'illusionismo tipico delle pitture di II stile si ritrova in un altro capolavoro della pittura romana, la decorazione del triclinio principale e dell'*oecus* 23 della cosiddetta Villa di Poppea a Oplontis. Nel primo caso un cesto di vimini pieno di fichi verdi e neri, dal felice cromatismo, si trova collocato su una mensola sormontata da un arco, aperto sul cielo azzurro. Di strabiliante freschezza e naturalismo è la resa dei frutti: alcuni, spaccati, mostrano allo spettatore la loro invitante maturità (*figg.* 7-9). Nel secondo caso, un altro vaso di frutti, questa volta una coppa di vetro trasparente, traboccante di *poma* di diverse sfumature ambrate, si trova collocato nella parte alta della decorazione della stanza, quasi in equilibrio sulla parte terminale del parapetto (*fig.* 10-11). Più in basso, è dipinto un cesto velato con frutta, mele rosse e pomi bruni (forse prugne), davanti a una fiaccola di tipo alessandrino posta di traverso e decorata di spighe (*fig.* 12). Siamo di fronte ad una pittura di eccellente qualità, in un contesto di altissima committenza, per il quale il ricordo degli aneddoti sulla gara tra natura e pittura di ascendenza greca non sembra poi così fuori luogo. Su un'altra parete della stessa stanza, la finta architettura ospita una fagianotta, un gruppo di due mele e un

grappolo d'uva bianca da tavola, un dolce coperto di glassa rossa adagiato su un'alzata d'argento (*fig.* 13)<sup>37</sup>.

Il gusto abitativo di questa fascia di committenti, il fascino evocato dall'aura di ricchezza che promana dall'Oriente ellenizzato rivissuto sulle pareti di casa, diventa a poco a poco il modello da imitare, come confermano i dipinti dell'*oecus* 22 della Casa del Criptoportico di Pompei (I, 6, 2)<sup>38</sup>. Nel registro superiore dell'ambiente, scandito dal succedersi di erme dipinte, il proprietario di questa abitazione, che con un cospicuo dispendio di denaro aveva ampliato una precedente modesta casa ad atrio facendo erigere nel giardino un criptoportico (da cui il nome dell'edificio)<sup>39</sup>, volle che fosse dipinta una serie di *pinakes*: è l'origine delle nature morte autonome<sup>40</sup> (*fig.* 14). Piccoli quadretti, chiusi da finte sportelli le cui ante vengono rappresentate aperte, simulano la raffigurazione di scene di diverso genere. Tra di esse, un galletto che volta repentino il capo verso un cesto colmo di frutta e sul cui bordo è appoggiato un tovagliolo bianco, decorato con una striscia orizzontale scura, e frangiato. (*fig.* 15)

La tipologia decorativa del III stile<sup>41</sup> sembra limitare la possibilità di inserire rappresentazioni alimentari nell'ornamentazione pittorica, sebbene non manchi un esempio di eccellente qualità proveniente nuovamente da Oplontis. Sul soffitto del *calidarium* si trovano raffigurazioni di mele, formaggi, datteri ed altri elementi, dipinti in quadretti autonomi collocati sotto edicole chiuse superiormente da conchiglie, in cui sono collocati figure di offerenti<sup>42</sup> (*fig.* 19). Sono opere in un certo senso di passaggio: se l'aggancio con il mondo votivo non viene meno, garantito com'è dalla figurette, forse associabili a dapiferi, gli alimenti rappresentati hanno guadagnato - come invero già nella pinacoteca della Casa del Criptoportico - uno spazio rappresentativo autonomo. Il passo verso una presenza al tutto autonoma, fino ad occupare spazi più importanti della parete, è davvero breve (*fig.* 20).

Ed in effetti questo è ciò che accade nel I sec. d.C., nelle pitture di IV stile<sup>43</sup>, nel periodo della fervente ricostruzione seguita al terremoto del 62 d.C. A quest'epoca risale il numero maggiore di opere di "natura morta". Come si è detto, l'aspetto sociale della

città è molto cambiato. Nuovi personaggi hanno acquisito potere e ricchezza, che presumibilmente ora vogliono mostrare e spendere. Forse, come è stato proposto, il modello per loro è ora la villa tardo-repubblicana, con la sua inconfondibile aura<sup>44</sup>. Forse è la nuova *luxuria*, quasi innaturale<sup>45</sup>, che si celebrava alla corte imperiale della dinastia giulio-claudia ad attrarre perdutamente questi nuovi ricchi, come il Trimalcione di Petronio. Per tutti probabilmente vivere in villa è il sogno di una vita, tanto più che gli spazi per una reale partecipazione politica diventano sempre più esigui nel corso del I secolo d.C. Parecchi di questi proprietari sono liberti, che, proprio nell'ultimo periodo di Pompei, costruiscono la propria residenza, magari inglobando lotti adiacenti. Si è parlato di "grandi raffigurazioni per piccoli sogni"<sup>46</sup> a proposito dei dipinti di questa stagione e effettivamente le pitture alimentari sembrano - almeno ad una prima, parziale analisi, confermare il quadro. La Casa dei Vettii (VI, 15, 1), il complesso di case acquistate da Cornelio Tages (noto anche come Casa dell'Efebo, I 7,10.12), la Casa della Fontana Piccola (VI 8, 22-23) - abitazioni in cui si manifesta il nuovo gusto caratterizzato da un "aberrante *mixtum compositum*"<sup>47</sup>, la cui finalità non è l'eleganza di un progetto figurativo unitario, ma la possibilità di suscitare "molteplici stimoli immaginativi" in grado di aiutare la rievocazione e l'immedesimazione in un mondo idilliaco - sono tutte decorate da scene di natura morta<sup>48</sup>. Prova, al minimo, della diffusione pervasiva di questo tipo di decorazione, che ora si trova non solo nelle sale di ricevimento, eventualmente associate al banchetto, come parrebbe logico (*oeci* o *triclinia*), ma anche in sale di rappresentanza, come i tablini, o all'ingresso della casa. Nella maggioranza dei casi, le rappresentazioni sono stereotipate e ripetitive, tanto da far supporre che dipendessero da repertori di botteghe specializzate. I cibi riprodotti sono in numero esiguo, affatto riconducibili alla varietà dell'esuberante cultura gastronomica dei ricchi attestata dalle fonti. Spesso sono polli spennati, lepri o selvaggina, o verdure,

alimenti per i quali è comunque facile trovare riscontri con testi letterari coevi, soprattutto quelli, come gli epigrammi di Marziale, che descrivono in maniera più vivida la società del tempo<sup>49</sup>. In almeno un caso, è possibile agganciare i dipinti alle convenzioni sociali: si tratta delle notevoli raffigurazioni provenienti dalla Casa dei Cervi di Ercolano (*figg. 21-23*), ora ricomposti a polittico nei quadretti del Museo Archeologico Nazionale di Napoli<sup>50</sup>. In una di esse, sono rappresentati i datteri e le monete, una d'argento e un aureo di età claudia, che era consuetudine scambiarsi durante i *Saturnalia*, le feste di fine anno, rievocate nei versi di Marziale<sup>51</sup>. Allo stesso modo l'affresco raffigurante un drappo con petali e datteri, proveniente dalla casa di M. Fabius Rufus (VI, *Insula Occidentalis*, 22) (*fig. 24*)<sup>52</sup>, raffigura un'abitudine attestata nei banchetti più fastosi e descritta anche da Petronio, consistente nel fare cadere sui commensali come dono durante il pasto frutti, frutta secca, focacce e fiori, in precedenza collocati su drappi sospesi, scossi al momento opportuno. Non è difficile credere che queste decorazioni fossero allusive della piacevolezza del vivere, dello stare bene in società, della ricchezza tanto agognata e ora finalmente goduta, in grado di portare, anche solo per il breve volgere di una sera in luoghi lontani, vagheggiati con la fantasia<sup>53</sup>.

Seguire l'evoluzione di questo soggetto iconografico nei contesti abitativi e civili diventa difficile dopo l'eruzione del Vesuvio. Eppure il tema non sembra mai venire meno: riapparirà, in altre vesti, in ambiti nuovi e con significati inediti, nelle rappresentazioni funerarie romane e poi nell'arte iconografica. Ma a quel punto una selezione di alimenti si caricherà di profondi significati simbolici e religiosi.

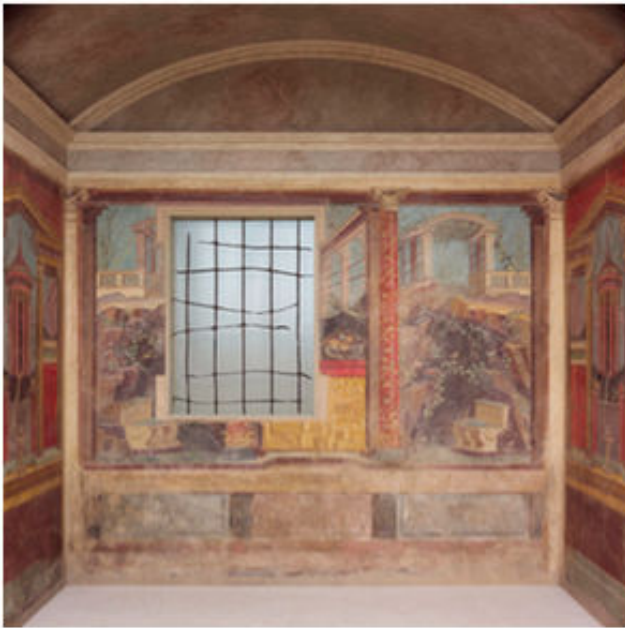
CARMEN QUADRI

[carmen.quadri@istruzione.it](mailto:carmen.quadri@istruzione.it)

*Docente di Lettere, Culture della materia, Università di Bergamo*  
*Teacher assistant, University of Bergamo*



**La raffigurazione di soggetti alimentari nella decorazione pittorica residenziale romana di area vesuviana - figure**



1 - *Decorazione di parete con giardino, grotta e cesto di frutta, cubicolo, dalla villa di Fannius Synistor, Boscoreale, oggi New York, Metropolitan Museum, II stile*



2 - *Decorazione di parete con tholos e offerta votiva, cubicolo, dalla villa di Fannius Synistor, Boscoreale, oggi New York, Metropolitan Museum, II stile*



3- *Veduta di insieme*, cubicolo, dalla villa di *Fannius Synistor*, Boscoreale, oggi New York, Metropolitan Museum, II stile



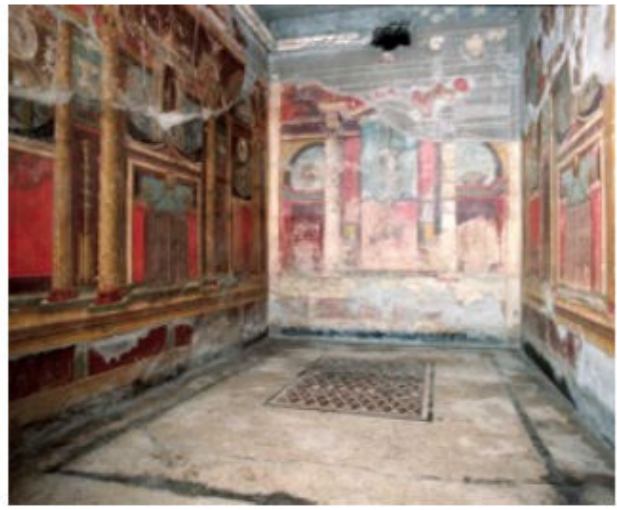
4 - *Decorazione di parete con tholos*, da Pompei, VI, *Insula Occidentalis*, 41, cubicolo (17), parete sud, oggi Napoli, Museo Archeologico Nazionale, II stile



5 - *Decorazione di parete con offerte votive ad una statua di divinità*, cubicolo, dalla villa di *Fannius Synistor*, Boscoreale, oggi New York, Metropolitan Museum, II stile

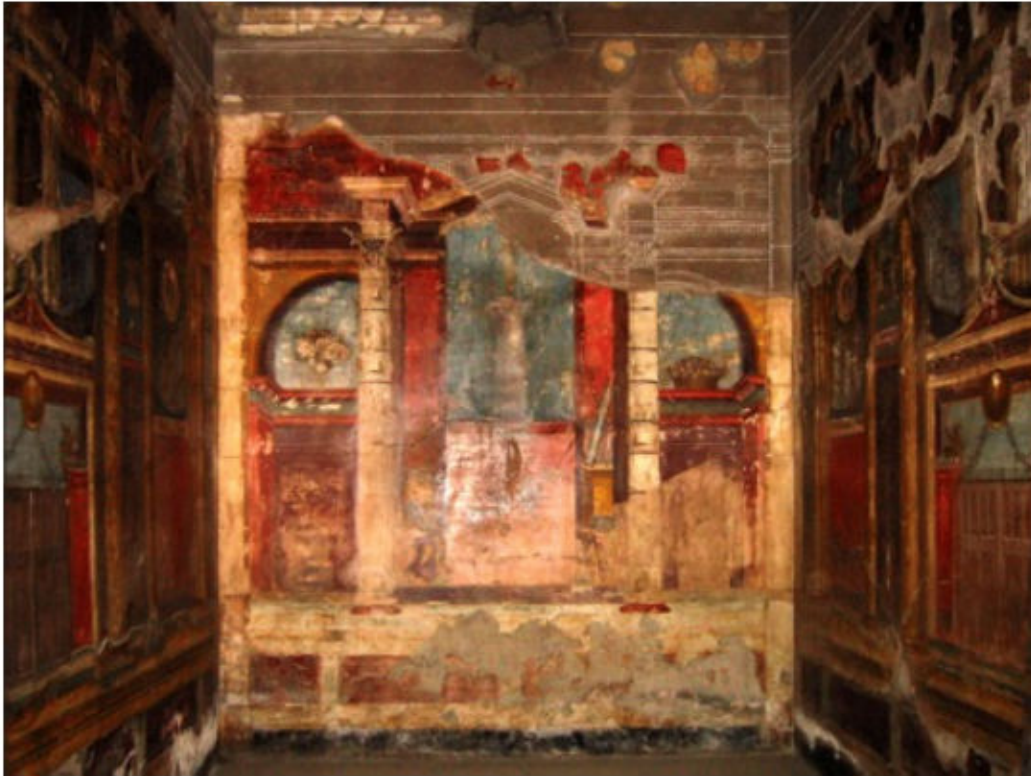


6 - Decorazione di parete con anatre e caprioli (o antilopi), da Ercolano, Villa dei Papiri, oggi Napoli, Museo Archeologico Nazionale, II stile



7 - Veduta d'insieme, da Ercolano, Villa dei Papiri, oggi Napoli, Museo Archeologico Nazionale, II stile





8 - *Veduta d'insieme*, triclinio 14, cosiddetta Villa di Poppea, Oplontis (Torre Annunziata), II stile



9 - *Cesto di vimini colmo di fichi*, part., triclinio 14, cosiddetta Villa di Poppea, Oplontis (Torre Annunziata), II stile



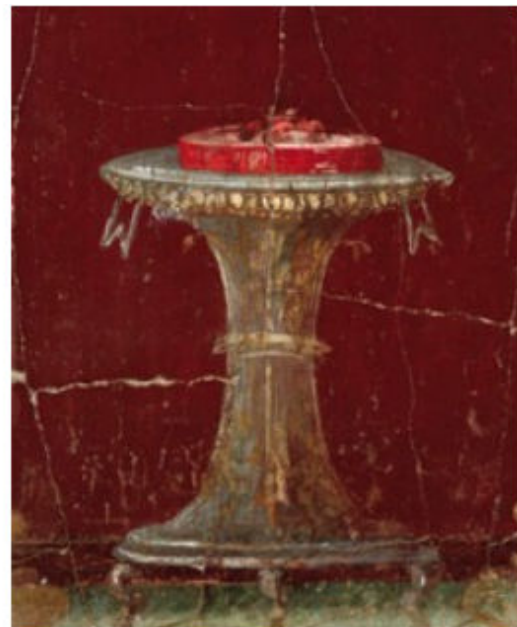
10 - *Veduta d'insieme, oecus 23 - parete nord, Oplontis (Torre Annunziata), cosiddetta Villa di Poppea, II stile*



11 - *Vaso di poma, part. oecus 23 - parete nord, Oplontis*

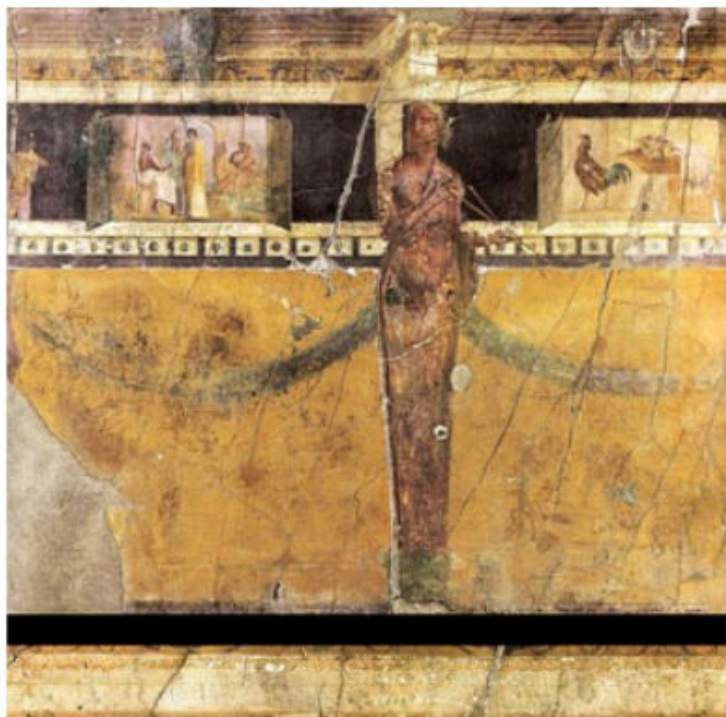


12 - *Cesta di vimini e fiaccola alessandrina, part., oecus 23, parete nord, Oplontis (Torre Annunziata), cosiddetta Villa di Poppea, II stile*



13 - *Torta, part. oecus 23 - parete est, Oplontis (Torre Annunziata), cosiddetta Villa di Poppea, II stile*





14 - *Struttura architettonica e decorativa della parete, part., Oecus 22, parete sud, Pompei, Casa del Criptoportico (I, 6, 2), Il stile*



15 - *Pinax con galletto e cesta di frutta, part., oecus 22, parete sud, Pompei, Casa del Criptoportico (I, 6, 2), Il stile*



16 - *Struttura architettonico-decorativa con pinakes, disegno ricostruttivo, Pompei, Casa delle Vestali (VI, 1, 6) peristilio 39, IV stile*



17 - *Frutta in vasi di vetro e terracotta*, da Pompei, *Praedia* di Giulia Felice (II, 4, 3), tablino 92, oggi Napoli, Museo Archeologico Nazionale, IV stile

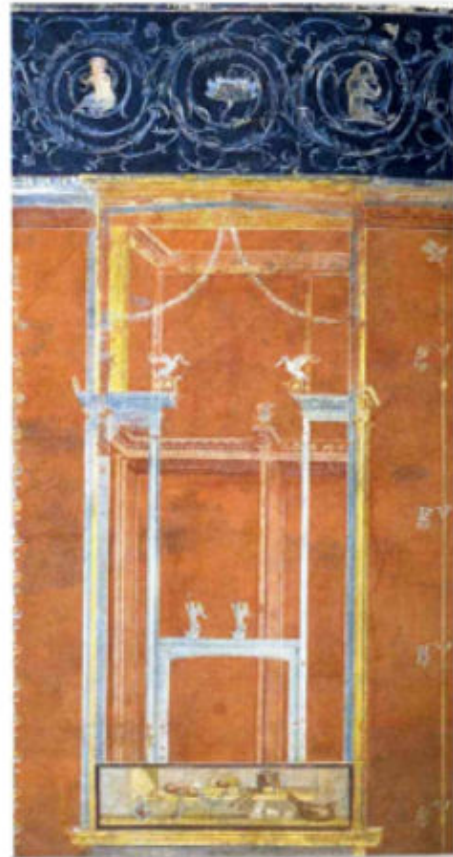


18 - *Suppellettili da cucina, uova, uccelli, vaso d'argento, tovagliolo*, da Pompei, *Praedia* di Giulia Felice (II, 4, 3), tablino 92, oggi Napoli, Museo Archeologica Nazionale, IV stile





19- *Figura di offerente, mele, formaggio e datteri, soffitto del caldarium, Oplontis (Torre Annunziata), cosiddetta Villa di Poppea, III stile finale*



20- *Frutta, uovo, pollo e altri commestibili, da Pompei, Tempio di Iside (VIII, 7, 28), portico est, tratto nord, oggi Napoli, Museo Archeologico Nazionale, IV stile*



21 - *Quadretti con soggetto alimentare, da Ercolano, Casa dei Cervi (IV, 21) oggi Napoli, Museo Archeologico Nazionale, IV stile*



22 - *Quadretti con soggetti alimentari (Xenia?)*, da Ercolano, Casa dei Cervi (IV, 21) oggi Napoli, Museo Archeologico Nazionale, IV stile



23 - *Quadretti con soggetti alimentari*, da Ercolano, Casa dei Cervi (IV, 21) oggi Napoli, Museo Archeologico Nazionale, IV stile



24 - *Drappo con petali e datteri*, da Pompei, Casa di M. Fabius Rufus, (VII, *Insula Occidentalis*, 22), oggi Napoli, Museo Archeologico Nazionale, IV stile

<sup>1</sup><http://www.expo2015.org/it/esplora/aree-tematiche/art-and-food>

<sup>2</sup> *Ibidem*

<sup>3</sup> Sotto il nome di “natura morta” sono recensiti circa trecento pezzi tra dipinti, mosaici e suppellettili (cfr. S. De Caro, *La natura morta nelle pitture e nei mosaici delle città vesuviane*, Electa Napoli, Napoli 2011, p. 21. Il volume di riferimento è J.M. Crosille, *Les natures mortes campaniennes. Répertoire descriptif des peintures de nature morte du Musée Nationale de Naples, de Pompéi, Herculaneum et Stabies*, Latomous, Bruxelles 1965). A margine va peraltro registrata una difficoltà di ordine lessicale e concettuale: per classificare questi dipinti si adopera una categoria mutuata dalla teoria dei generi della storiografia artistica di età moderna (cfr. S. De Caro, *La natura morta*, cit. p. 8; *Id.*, *Due “generi” nella pittura pompeiana: la natura morta e la pittura di giardino*, in A. De Franciscis, K. Schofeld et al., *La pittura di Pompei. Testimonianze dell’arte romana nella zona sepolta del Vesuvio nel 79 d.C.*, Jaca Book, Milano 1991, p. 257). I centri propulsori della natura morta seicentesca sono le Fiandre (Francoforte e Hanau) e la Spagna (Toledo), cui si aggiunge - nella ricostruzione di Mina Gregori - la Lombardia, dove secondo la studiosa erano da lungo tempo germinate le condizioni perché questo genere si sviluppasse: l’osservazione della realtà, marca caratteristica della pittura rinascimentale lombarda che aveva dato luogo ad un “orientamento realistico e antiidealistico comune nell’Italia padana”; l’apertura di lunga data al mondo fiammingo e la continua riflessione sul lascito di Leonardo “per quanto riguardava la conoscenza della natura e [...] l’interesse preminente per i fenomeni naturali e per la loro spiegazione scientifica” (M. Gregori, *Due partenze in Lombardia per la natura morta*, p. 15 in *La natura morta italiana. Da Caravaggio al Settecento*, Firenze, Palazzo Strozzi, 26 giugno - 12 ottobre 2003, catalogo della mostra, a cura di M. Gregori, Electa, Milano 2003). È indubbiamente possibile operare suggestionanti associazioni di marca tipologica tra le opere antiche e quelle moderne, all’interno di una specie di “storia del genere”, tanto più se, come pare, il recupero degli *xenia* nei circoli umanistici tardocinquecenteschi italiani sortì una certa influenza sugli artisti (*ivi*, p. 23; E. Acanfora, *Le origini della natura morta*, in *La natura morta*, cit. p. 58). Tuttavia non va dimenticato che il periodo di affermazione di questo tipo di dipinti coincide con l’affermazione della scienza galileiana e con un acceso dibattito intorno alla natura. A mero titolo esemplificativo: il *Canestro di frutta* di Caravaggio è degli ultimissimi anni del Cinquecento; le composizioni floreali di Jan Brueghel all’Accademia Carrara di Bergamo datano agli anni Dieci del XVII secolo ([http://www.lacarrara.it/la-collezione/cerca/?\\_sf\\_s=brueghel&\\_sfm\\_wpcf-da=1320+2000](http://www.lacarrara.it/la-collezione/cerca/?_sf_s=brueghel&_sfm_wpcf-da=1320+2000), *ad vocem*; l’artista continuerà a dipingere fino a oltre gli anni Cinquanta:); le nature morte con strumenti musicali di Evaristo Baschenis nel medesimo museo si collocano negli anni Sessanta ([http://www.lacarrara.it/la-collezione/cerca/?\\_sf\\_s=baschenis&\\_sfm\\_wpcf-da=1320+2000](http://www.lacarrara.it/la-collezione/cerca/?_sf_s=baschenis&_sfm_wpcf-da=1320+2000), *ad vocem*); Giordano Bruno muore nel 1600; *Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari* di Galileo è del 1612, il *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* del 1632; la prima edizione delle *Meditazioni metafisiche sulla filosofia prima* di Cartesio esce nel 1641. Infine non vanno trascurate le implicazioni simbolico-allegoriche - di un mondo intriso di religione cristiana - delle nature morte seicentesche.

<sup>4</sup> Sul legame tra pittura e architettura nello spazio della parete, cfr. E.M. Moormann, *La pittura romana fra costruzione architettonica e arte figurativa*, in *Romana Pictura. La pittura romana dalle origini all’età bizantina*, Rimini, Palazzi del Podestà e dell’Arenario, 28 marzo-30 agosto 1998, catalogo della mostra, a cura di A. Donati, Electa, Milano 1998, pp. 14-32. Sugli aspetti sociali delle decorazioni nelle case romane, cfr. A. Wallace-Hadrill, *Case dipinte. Il sistema decorativo della casa romana come aspetto sociale*, in *Roma. La pittura di un impero*, Roma, Scuderie del Quirinale, 24 settembre 2009-17 gennaio 2010, catalogo della mostra, a cura di E. La Rocca, Skira, Ginevra-Milano 2009.

<sup>5</sup> P. Zanker, *Pompei*, Einaudi, Torino 1993, p. 14.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>7</sup> “Anche nel mondo dei romani occorre considerare assieme quel che si guarda e le condizioni nelle quali si trova lo spettatore” (G. Susini, *Comunicare per immagini, nel mondo dei Romani*, in *Romana pictura*, cit. p. 11). Per un’introduzione sulla struttura architettonica della casa romana in relazione agli usi sociali e alla presenza dei visitatori: G.L. Grassigli, *La casa*, in M. Torelli, M. Manichelli, G.L. Grassigli, *Arte e archeologia del mondo romano*, Longanesi, Milano 2008, pp. 251-257).

<sup>8</sup> Come la gara di tra Parrasio e Zeusi, riferita da Plino (*Nat. Hist.* XXXV, 65-66. Il brano è presentato e discusso in M. L. Gualandi, *L’antichità classica. Le fonti per la storia dell’arte*, Carocci, Roma 2014, p.170 e *passim*, cui si rimanda anche per un inquadramento teorico dei problemi posti dall’arte antica, condotto sulla ricognizione delle testimonianze letterarie).

<sup>9</sup> Così Aristotele, in un famoso brano della *Poetica* (IV. 1448b): “L’imitare è congenito fin dall’infanzia nell’uomo, [...] e attraverso l’imitazione si procura le prime conoscenze; dalle imitazioni tutti ricavano piacere. Ne è indizio ciò che avviene nell’esperienza. Anche di ciò che ci dà pena vedere nella realtà godiamo a contemplare la perfetta



riproduzione, come le immagini delle belve più odiose e dei cadaveri” (in M. L. Gualandi, *L'antichità classica*, cit., p. 162. Il brano è discusso *passim*; le eventuali ripercussioni della posizione aristotelica in campo figurativo sono analizzate in S. De Caro, *La natura morta*, cit., pp. 9-10). Di dipinti di oggetti autonomi, anche alimentari, non è possibile parlare fino all'età ellenistica, essendo le rappresentazioni precedenti, pure attestate, tutte riconducibili ad un ambito sacrale e rituale, in particolare di marca funeraria: *ivi*, pp. 8-9, 39-41 e A. Corso, E. Romano, traduzione e commento al libro sesto di Vitruvio, *De Architectura*, II, a cura di P. Gros, Einaudi, Torino 1997, p. 995 n. 251.

<sup>10</sup> Che i dipinti di “natura morta” pompeiana siano riconducibili a originali ellenistici o quanto meno a quell'ambito culturale è cosa ormai acquisita dagli studi, tanto da poter proporre accostamenti “di atmosfera” tra epigrammi dell'*Antologia Palatina* e singoli dipinti (cfr. S. De Caro, *La natura morta*, cit., in particolare p. 33 per un suggestivo avvicinamento tra il cesto di frutta del dipinto con Priapo all'ingresso della pompeiana Casa dei Vettii (VI, 15, 1) e un epigramma di Filippo di Gadara del I sec. d.C.).

<sup>11</sup> Plinio, *Nat. Hist. XXXV*, 112.

<sup>12</sup> “(tra i maestri) del pennello celebri per pitture di categoria inferiore, essendo secondo a pochi in fatto di arte” (trad. it. e note di A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati: Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale*, V, Mineralogia e Storia dell'Arte, libri 33-37, Torino, Einaudi 1988, p. 415).

<sup>13</sup> “Dipinse botteghe di barbieri e di calzolai, asini, vivande e simili per cui fu chiamato *rhyparographus*. In questi soggetti, d'altra parte, dimostrò abilità e determinazione se le sue opere furono vendute a maggior prezzo che le più grandi di molti altri” (*ibidem*). Il passo è presentato e discusso in M.L. Gualandi, *L'antichità classica*, op. cit., pp. 422-423 e *passim*. Si noti che il termine *obsonia* (vivande) è attestato in Cicerone e in Nepote ad indicare più propriamente il companatico, in particolare pesci, legumi e frutta. In greco il termine si riferisce a “vivande preparate in modo speciale, aromatizzate o cotte” (F. Eckel, *Natura morta*, in *Enciclopedia dell'arte antica*, ora [http://www.treccani.it/enciclopedia/natura-morta\\_%28Enciclopedia\\_dell%27\\_Arte\\_Antica%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/natura-morta_%28Enciclopedia_dell%27_Arte_Antica%29/))

<sup>14</sup> *Ibidem*

<sup>15</sup> “Inoltre a destra e a sinistra sono costruite cassette aventi proprie porte, triclini e camere adeguate, affinché gli ospiti che arrivano siano accolti non nei peristili, ma in tali appartamenti per ospiti. Infatti i Greci quando furono più raffinati e di condizioni più benestanti, per gli ospiti che arrivavano preparavano triclini, camere, stanze con provviste e il primo giorno li invitavano a cena, il seguente mandavano polli, uova, verdura, frutta e altri prodotti agricoli. Pertanto i pittori con pitture si ispiravano a quei doni che erano inviati agli ospiti e le chiamarono *xenia* (doni ospitali). Così i padri di famiglie nell'appartamento per ospiti non avevano la sensazione di trovarsi fuori casa, godendo in questi ambienti per ospiti di una riservata liberalità” (Vitruvio, *De Arch.*, VI. 7. 4; trad. it. e commento di A. Corso e E. Romano, Vitruvio, *De Architectura*, II, cit.)

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 995 n. 251.

<sup>17</sup> E *Aphoreta*, “doni da portar via” il XIV. Come si vedrà, entrambi i libri di Marziali sono stati messi in relazione con i soggetti rappresentati nelle nature morte. (S. De Caro, *La natura morta*, cit., p. 27, e - per i singoli quadretti: 57, 75, 76, 79, 88, 90, 109, 111; V. Sampaolo, *Le nature morte*, in *La pittura pompeiana*, a cura di I. Bragantini e V. Sampaolo, Electa, Milano 2009)

<sup>18</sup> S. De Caro, *La natura morta*, cit. p. 8, Id., *I soggetti umili nella pittura romana: la natura morta*, in *Roma. La pittura*, cit., p. 77. Su Filostrato e le sue *Immagini (Eikónes)* come fonte per la storia dell'arte antica: M. L. Gualandi, *L'antichità classica*, cit.

<sup>19</sup> S. De Caro, *La natura morta*, p. 8

<sup>20</sup> M. L. Gualandi, *L'antichità classica*, cit., pp. 23 seg., anche per l'avvicinamento tra il brano di Vitruvio relativo ai principi di giudizio estetico di un edificio e la trattatistica retorica.

<sup>21</sup> Una ricostruzione di questa trasformazione e delle sue ricadute sull'immagine urbana è in P. Zanker, *Pompei*, cit.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 216

<sup>23</sup> Data la vastità del tema, mi limiterò qui alla trattazione di alimenti commestibili, cotti o crudi, ad esclusione dei pesci, un soggetto di fatto suscettibile di letture in più direzioni. Vanno almeno ricordate però le pitture da cucina e quelle dei larari (con un'insistita ricorrenza della raffigurazione di offerte di uova). Un raggruppamento tematico, basato sul comune filo conduttore della *utilitas*, è in S. De Caro, *La natura morta*, cit., p. 21.

<sup>24</sup> Dall'inizio del I secolo alla prima età augustea. Per una panoramica sulla pittura romana: I. Baldassare, A. Pontrandolfo, A. Rouveret, M. Salvatore, *Pittura Romana*, Federico Motta Editore, Milano 2002

<sup>25</sup> Per un quadro di riferimento sui mutamenti artistici avvenuti a Roma a partire dal II secolo a.C. a seguito dell'arrivo copioso di opere d'arte greche dopo la conquista di Roma in Oriente: M. Menichetti, *Arte e lotte politiche fra tarda repubblica e impero*, in M. Torelli, M. Menichetti, G. L. Grassigli, *Arte e Archeologia*, cit., pp. 90-117.

<sup>26</sup> P. Zanker, *Pompei*, cit., p. 153



<sup>27</sup> Per motivi politici, questo tipo di concezione artistica e architettonica occuperà in prima battuta le ville suburbane della nobiltà e degli *homines novi* romani, per poi estendersi - nel corso del tempo - anche alle *domus* di città di provincia, come Pompei, i cui *domi nobiles* erano ansiosi di uniformarsi al clima dettato dalla metropoli, di partecipare alla vita politica prima e di compiacere il *princeps* poi, in una dialettica che, come si vedrà, giungerà a toccare anche i nuovi ricchi à la Trimalcione nel I sec. d.C.

<sup>28</sup> I. Baldassare, A. Pontrandolfo, A. Rouveret, M. Salvatore, *Pittura Romana*, cit., pp. 81 e seguenti. Come emblema di questa situazione viene spesso portato come esempio Cicerone, e la dicotomia che si profila tra la verecondia con la quale si schernisce nelle vesti di oratore o di accusatore, quando l'assunzione e il rispetto dei valori del *mos maiorum* è elemento irrinunciabile per la realizzazione delle proprie ambizioni politiche (evidente nel molte volte citato processo a Verre) da un lato e molte delle lettere private all'amico Attico (che dalla Grecia gli procura pezzi da collezione,) testimonianze appassionate del suo amore per il mondo dell'arte ellenistica. Le *villae* di Cicerone, in campagna, diventano la realizzazione del sogno "alla greca" nel quale molti intellettuali romani si cullarono negli anni tormentati della fine della Repubblica.

<sup>29</sup> S. De Caro, *La natura morta*, cit., p. 18

<sup>30</sup> Si noti che la coppa di frutti è stata messa in relazione con la pratica degli *xenia*: I. Baldassare, A. Pontrandolfo, A. Rouveret, M. Salvatore, *Pittura Romana*, cit., p. 95

<sup>31</sup> "È significativo che ai committenti non interessasse la coerenza delle prospettive da un punto di vista di "logica spaziale" e di contenuto. Più importante era la ricchezza e la varietà delle immagini. Proprio in ville piccole si dipingevano, le une accanto alle altre, le più differenti prospetti e vedute, spesso in ambienti angusti" (P. Zanker, *Pompei*, cit., p. 153, che cita come esempio proprio il *cubiculum* di Boscoreale)

<sup>32</sup> *Ibidem*

<sup>33</sup> Oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 8549. L. Rocco, *Tholos*, in *La pittura pompeiana*, cit., scheda 72, con bibliografia precedente e S. De Caro, *La natura morta*, cit., scheda 16.

<sup>34</sup> Anche nel *cubiculum* al Metropolitan era presente una raffigurazione con offerte votive in prossimità di una statua (fig.5)

<sup>35</sup> Il rapporto tra questo tipo di raffigurazione votiva e forme analoghe di marca letteraria presenti negli epigrammi dell'*Antologia Palatina* è stato a più riprese indagato da Stefano De Caro (*ibidem*) Forse riconducibile a questo contesto, o ai *paradeisoi* e alle riserve di caccia delle corti orientali, è uno splendido brano ad affresco, proveniente dalla Villa dei Papiri di Ercolano, ora al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (fig. 6) (Inv. 8759 - S. De Caro, *La natura morta*, cit., scheda 20). Verosimilmente discendente da un perduto originale forse alessandrino, il quadretto rappresenta delle anatre appese e, in basso dei caprioli (questi ultimi sono state anche interpretate come antilopi e l'intera composizione ricondotta alla fauna nilotica (V. Sampaolo, in *Romana pictura*, cit., scheda 8)

<sup>36</sup> L. Rocco, *Tramezzo con maschera e lepre appesa*, in *La pittura pompeiana*, cit., p. scheda 73.

<sup>37</sup> S. De Caro, *La natura morta*, cit., schede 21-24, con bibliografia.

<sup>38</sup> *Ivi*, schede 13-15; M. Papini, scheda I.4, in *Roma. La pittura*, cit.

<sup>39</sup> Zanker, *Pompei*, cit., p. 199.

<sup>40</sup> Anni dopo, in pieno IV stile, una struttura architettonico-decorativa simile si ritroverà nella Casa delle Vestali (VI, 1, 6), peristilio 49 (fig. 16. S. De Caro, *La natura morta*, cit., scheda 37, con bibliografia). Nel IV stile in generale si registra la ripresa di questa partimentazione della parete, anche in maniera semplificata: le nature morte si disporranno in maniera indipendente sul registro superiore, come nel caso dei celebri quadretti provenienti dai *praedia* di Giulia Felice, oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (*Ivi*, schede 36, 35, 39, 40, 41, con bibliografia; figg.17-18)

<sup>41</sup> Dall'età augustea (ultimi decenni del I secolo a.C.) fino alla prima metà del I secolo d.C.

<sup>42</sup> *Ivi*, scheda 34

<sup>43</sup> dalla II metà del I secolo d.C., in particolare associazione con l'edificazione della *Domus Aurea* di Nerone (iniziata dopo l'incendio del 64 d.C.)

<sup>44</sup> P. Zanker, *Pompei*, cit. p. 182 e *passim*.

<sup>45</sup> Vedi l'attacco contro la *luxuria*, la brama per il lusso, in Seneca, *Naturales Quaestiones*, che si meraviglia delle contraffazioni della natura da essa prodotte alla ricerca del godimento e dello stupore (III, 17), appuntandosi su esempi tratti dal mondo gastronomico (III, 18).

<sup>46</sup> P. Zanker, *Pompei*, cit. p.199

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 208

<sup>48</sup> *Ibidem*

<sup>49</sup> Va inoltre segnalata la vischiosità del tipo iconografico riconducibile all'offerta votiva, ora laicamente privo di collocazione in un tempio, e collegato al repertorio visivo degli epigrammi ellenistici (S. De Caro, *La natura morta*, cit.,

in particolare per il tema epigrammatico dell'offerta morta e dell'animale vivo, che ignaro del suo prossimo futuro sacrificale, becca la frutta, più volte replicato nel *corpus* considerato).

<sup>50</sup> *Ivi*, schede nn. 45-48; 51-54 con bibliografia; F. Grasso in *La pittura pompeiana*, cit., schede nn. 174-177

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 369; S. De Caro, *La natura morta*, cit.

<sup>52</sup> *Ivi*, scheda n. 124; F. Grasso in *La pittura pompeiana*, cit., scheda n. 192

<sup>53</sup> P. Zanker, *Pompei*, cit., tanto più in un periodo di forte ripiegamento interiore, quali i secoli della Roma imperiale.