



**UNIVERSITÀ
DI PADOVA**

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Scienze Storiche, Geografiche e dell'Antichità

Corso di Laurea di Storia

Viridis monumentum
Il giardino pompeiano come fonte storiografica

Relatore:

Ch.mo Prof. Luca Fezzi

Correlatrice:

Ch.ma Prof.ssa Elena Canadelli

Laureanda:

Matilde Bertocco

Matricola: 2104625

ANNO ACCADEMICO 2025/2026

Indice

Introduzione.....	3
1. Due casi di studio: la Casa di Decimus Octavius Quartio e la Casa del Bracciale d'oro.....	9
1.1. Ricostruire la storia: il giardino di Decimus Octavius Quartio.....	17
1.2. Immaginare la storia: gli affreschi botanici della Casa del Bracciale d'oro.....	38
Conclusioni.....	52

Abstract

Il giardino storico è definito dalle norme vigenti sui beni culturali come un monumento. Tuttavia, si tratta di un monumento peculiare poiché esso non è un organismo inerte e immobile nel tempo, ma vivo e mutevole, sottoposto ai dettami della ciclicità naturale: attraversa molte fasi storiche e spesso non sopravvive a determinati eventi, rendendo necessaria la sua ricostruzione. Quest'ultima avviene secondo canoni precisi, basati su dati scientifici estrapolati da processi quali lo studio stratigrafico, le analisi archeologiche e paleobotaniche e le ricerche sul clima locale. Un esempio di questa tipologia di giardini storici è il giardino pompeiano. Data la totale ricostruzione di questi siti verdi all'interno del parco archeologico di Pompei, si pone la domanda sul loro utilizzo come fonti all'interno degli studi storici sull'epoca imperiale romana. Saranno presi in considerazione due esempi, il giardino della Casa di Decimus Octavius Quartio e gli affreschi botanici della Casa del Bracciale d'Oro, per dimostrare come il giardino pompeiano possa essere utilizzato dallo storico come oggetto storiografico, esattamente come ogni altro tipo di fonte, paleografica, archeologica o testuale.

English abstract

Historic gardens are classified as artistic monuments under the current historical heritage legislation. Nonetheless, these gardens appear as peculiar monuments, as they are not inert and static entities, but living and ever-changing, if not subjected to the rules of nature's cycles. Crossed by multiple historical phases, those gardens can sometimes perish after unfortunate events, making their reconstruction necessary. The latter has to follow precise norms, based on scientific data obtained by stratigraphic studies, archaeological and paleobotanical analyses, and research on the local climate. An example of historic gardens is the Pompeian Garden. Given the complete artificial reconstruction of these green areas inside the archaeological site of ancient Pompeii, the matter of their possible use as historical sources for the study of Roman imperial history emerges. Two examples will be examined in order to demonstrate the rightful use of the Pompeian Garden as an historiographic object: the garden of the House of Decimus Octavius Quartio and the botanical frescoes from the House of the Golden Bracelet. Exactly as every other historic source- paleographic, archaeological or textual- these gardens will prove the legitimacy of their role in the making of the historic research.

Introduzione

Il 21 aprile 1981 si riunì a Firenze il Comitato Internazionale per i Giardini Storici ICOMOS-IFLA con lo scopo di elaborare una carta, la *Carta per la Salvaguardia dei Giardini Storici*, anche nota come *Carta di Firenze*, che fungesse da guida giuridico-amministrativa per la cura, il mantenimento e l'accessibilità turistica dei giardini storici.¹ Essa aveva anche l'obiettivo di delineare la natura culturale, se non artistica e fondamentalmente storico-patrimoniale, di questi monumenti storici che sono certamente parte del patrimonio artistico italiano ed europeo, e tuttavia non si conformano appieno nelle categorie di diritto cui si riferiscono i beni culturali classicamente intesi. Il giardino storico è senza dubbio un oggetto artistico, ma lo è in modo peculiare, avendo esso delle caratteristiche non conformi ai beni archeologici, pittorici, scultorei, monumentali di cui il diritto dei beni culturali, fra cui si ricordano esempi come la Carta di Venezia o la Carta italiana di restauro del 1964, si sono occupati. La Carta di Firenze così lo definisce all'articolo 1: "Un giardino storico è una composizione architettonica e vegetale che dal punto di vista storico o artistico presenta un interesse pubblico. Come tale è considerato come un monumento."²

Dunque, trattando del giardino storico, qualunque esso sia, si ha a che fare con un monumento, o meglio, qualcosa che è "come un monumento", cioè ne rispecchia i valori fondamentali, pur non assimilandosi intrinsecamente a quella natura. Per seguire il ragionamento dello storico francese Jacques Le Goff nel suo celebre *Documento/Monumento*,³ il giardino storico è un monumento in quanto documento che ci giunge dal passato, più o meno intatto, e porta con sé un messaggio che va interpretato e, prima di tutto, conservato in nome della sua importanza culturale e storica. La scelta presa dai redattori della Carta di definire il giardino storico "come un monumento" e non semplicemente "monumento" non può essere casuale. Per spiegare ciò, si riporta qui la definizione di monumento proposta da Le Goff: "Il *monumentum* è un segno del passato. Il monumento, se si risale alle origini filologiche, è tutto ciò che può richiamare il passato, perpetuare il ricordo."⁴ Questa definizione di monumento è certo applicabile al giardino storico: prendendo ad

¹ ICOMOS-IFLA, *Carta di Firenze*.

² Ibidem.

³ Le Goff, *Documento monumento*, pp. 38-43.

⁴ Le Goff, p. 38.

esempio i giardini della Alhambra, a Granada, si può dire che essi siano una rappresentazione del tempo in cui la roccaforte andalusa era sottoposta al dominio musulmano. Essi richiamano il passato splendente di un Medioevo ricco di arte e cultura, di mescolanze etnografiche e artistiche che ha lasciato traccia intatta del suo passaggio nelle architetture, nelle disposizioni, nel verde stesso di quei giardini. Essi sono un monumento. Tuttavia è necessario chiedersi se i giardini storici, come quelli della Alhambra, siano dei monumenti in senso tradizionale, o se lo siano del tutto o solo in parte, o anche se lo siano, ma con delle nette variazioni rispetto al concetto istituito di monumento che sia Le Goff che qualsiasi dizionario propongono. Sembra dubitare di ciò anche la Carta di Firenze, che all'articolo 2 prosegue:

*Il giardino storico è una composizione di architettura il cui materiale è principalmente vegetale, dunque vivente e come tale deteriorabile e rinnovabile. Il suo aspetto risulta così da un perpetuo equilibrio, nell'andamento ciclico delle stagioni, fra lo sviluppo e il deperimento della natura e la volontà d'arte e d'artificio che tende a conservarne perennemente lo stato.*⁵

Innanzitutto si nota come il giardino non sia un'entità unitaria, ma strutturalmente unita: esso è una "composizione", dunque un insieme di elementi eterogenei che ne complicano la natura, la quale dunque risulta sfaccettata e non categorizzabile in un *unicum*, come può essere fatto con le categorie "dipinto", "scultura", "monumento ai caduti". In secondo luogo, esso è materia "vivente e come tale deteriorabile e rinnovabile",⁶ rendendolo un organismo, più che un oggetto inerte, e proprio per questa sua natura pulsante esso è in "perpetuo equilibrio [...] fra lo sviluppo e il deperimento".⁷ Nessuna carta ha mai riportato riflessioni di questo tipo parlando di biblioteche, musei ed enti culturali, anch'essi monumenti, ma in modo, come si vede qui, molto lontano dall'essere monumento del giardino storico. Ciò che accomuna, in ultima istanza e definitivamente, il giardino all'ampio insieme chiamato "monumenti" è la necessità di conservazione e di salvaguardia che, come ogni oggetto del patrimonio culturale, anche il giardino storico richiede e che la Carta sottolinea.⁸

⁵ ICOMOS-IFLA, *Carta di Firenze*.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

Il giardino storico è, al netto delle precedenti riflessioni, un monumento, ma lo è a modo suo. Esso, infatti, non è immobile e inerte nel tempo, non appartiene a una sola natura specifica, non è associabile ai classici beni culturali come la memoria storica li intende (almeno non del tutto), e non è solamente un “segno del passato”, come vorrebbe Le Goff, ma è un segno di molti passati, di tutte le epoche cui è sopravvissuto, fino alla nostra. Il giardino storico è, si potrebbe dire, un monumento vivente, un bene culturale attivo, e dunque un oggetto artistico unico nel suo genere.

L'indagine storiografica si fa, tradizionalmente, con i documenti/monumenti, ossia con tutta quella categoria di respiri e voci del passato, giunti sotto diverse forme, che sussurrano allo storico i frammenti di tempo da loro conservati. Lo storico della Roma antica dovrà dunque confrontarsi con gli strumenti paleografici, con i resti archeologici, con l'analisi dei resti umani, con le testimonianze scritte degli autori che hanno vissuto quei secoli, che li hanno ricordati, o con gli scritti di coloro che, più tardi, hanno fatto il suo stesso lavoro, quello di storico. Nessuno degli elementi storiografici qui elencati è definibile come vivo o attraversa dei cicli di decadenza e rinascita, nessuno di essi (salvo rare eccezioni) scompare, nessuno di essi muta il suo volto. Questi oggetti storiografici sono monumentali per la loro stessa essenza immutabile, sono ricordi intatti e fermi nel tempo, saranno tali e quali anche per gli storici che si relazioneranno con essi dopo molti decenni. Il giardino storico, pur essendo un monumento, non è un oggetto storiografico monumentale. Esso, al contrario, è associabile più alla testimonianza umana, alla memoria orale, che non al documento scritto, alla prova archeologica, al dato di laboratorio, al dipinto e così via. Il giardino, come la memoria umana, è qualcosa di vivo, che potrebbe spegnersi, può essere registrato, fermato per un istante, contemplato, raccontato, raccolto sotto forma di istantanea, e tuttavia è necessariamente destinato a mutare la propria forma, a rinascere, a rivoluzionare la propria natura a cicli alterni. Può certamente essere conservato in una forma solamente, ma così facendo si perde memoria di tutte quelle altre forme che esso ha assunto nel tempo. Ciò è descritto dalla Carta di Firenze all'articolo 16, che afferma l'impossibilità, in sede di restauro o ricostruzione, di privilegiare un'epoca storica del giardino a discapito di un'altra.⁹ Lo storico si ritrova dunque a domandarsi, a questo punto, se sia possibile utilizzare il giardino storico come supporto per l'indagine storiografica; se possa, in sintesi, compiere un

⁹ Ibidem.

lavoro storiografico e scientifico utilizzando come dato storico un oggetto artistico che è sicuramente un monumento, ma mutevole e particolare, complesso, vivo. Se sia possibile, infine, che il giardino storico rappresenti uno strumento di comprensione di una società antica, di un arco temporale passato, di un fenomeno storico, di un comportamento socio-culturale, di una mentalità o di un qualsivoglia aspetto storiografico, e se possa assolvere a questo compito allo stesso modo che gli altri monumenti già classicamente utilizzati, o se lo faccia secondo modalità differenti.

Per assolvere al compito di rispondere a queste domande sul ruolo del giardino come monumento storico all'interno dell'indagine storiografica si prenderanno qui in considerazione i giardini dell'antica Pompei, e in particolare due di essi, ritenuti esemplari poiché recentemente ripristinati e perché ricchi di spunti per l'indagine storica.

Si tratterà del giardino della Casa di Decimus Octavius Quartio, detta di Loreio Tiburtino, per comprendere l'importanza non solo di esaminare con gli strumenti archeologici, palinologici e generalmente scientifici i resti di un giardino, ma soprattutto dell'importanza e della necessità di ricostruire il giardino e del perché sia giusto farlo o non farlo. Tramite questo esempio sarà possibile comprendere il ruolo del giardino storico all'interno di un parco archeologico, il suo apporto culturale e il messaggio offerto dalla sua presenza. Questo giardino offrirà anche vari spunti sulle evidenze culturali presenti nella Pompei del 79 d.C.: dagli influssi egizi ai culti orientali presenti in città, dalle conoscenze culturali legate alla mitologia alla ricerca di un'estetica arborea. Sarà necessario, arrivati a questo punto, domandarsi come questo giardino possa diventare uno strumento storico, che informazioni lo studioso possa carpire da esso, che simboli, che immagini utilizzare, che tipo di significato possa trasmettere o suggerire nell'ambito degli studi sull'epoca romana; in ultima analisi, se esso possa farsi specchio storico o contemporaneo dell'uomo romano e, successivamente, di quali suoi aspetti divenga riflesso.

Il secondo giardino è, invece, un giardino monumentale in quanto documento immobile: si tratta degli affreschi botanici della Casa del Bracciale d'Oro. Sarà possibile, grazie a questo esempio, esaminare le differenze e le similitudini tra il giardino ricostruito e il giardino "costruito" artificialmente tramite la pittura, delineare il rapporto tra verde vivo e verde rappresentato e comprendere come l'arte pittorica

giocasse un ruolo fondamentale di controparte del giardino romano. Lo storico, tramite l'osservazione di questi affreschi, ha la possibilità di creare per sé un'immagine mentale del giardino pompeiano, e romano in senso lato. Si porrà di conseguenza la domanda sul ruolo dell'immaginazione all'interno degli studi storico-scientifici: l'apporto immaginifico dei reperti archeologici e dei giardini pompeiani è un fattore evidente nei manuali e nelle monografie che finora hanno trattato di Pompei e soprattutto dell'eruzione del 79.¹⁰ Lo storico ha, esattamente come il visitatore comune o l'appassionato, il diritto di immaginare i luoghi che sono oggetto della sua indagine. L'immaginazione dello storico, tuttavia, si deve basare, e lo fa necessariamente, su dati scientifici, archeologici; ma si tratta in ogni caso di uno strumento che ha un ruolo importante in quanto supporto della descrizione, della narrazione storica, dell'immedesimazione e della comprensione. Nessun elemento culturale come il giardino può assolvere a questi compiti: il giardino storico ha la possibilità di rinascere, di rimanere all'interno dei resti archeologici come anima vivente, di essere un elemento resiliente, di sopravvivenza (sebbene artificiale) di una città che ha cessato di vivere quasi duemila anni fa. In questo modo esso assolve al desiderio che ha la mente dello storico di immaginare: non è necessario indovinare come doveva apparire il giardino pompeiano poiché esso è già presente, davanti agli occhi dello storico. E tuttavia è frutto di un processo artificiale, non è un elemento al pari di quelli archeologici, giunto direttamente e intatto dall'epoca in cui fu creato a quella presente, ma un elemento ricostruito, spesso interpretato, variamente modificato, secondo canoni precisi, ma comunque non perfettamente identico al suo predecessore romano di epoca imperiale. Potrebbe essere definito come monumento vivo, come suggerito precedentemente, ma anche come monumento imperfetto, portando a ipotizzare che possa dar vita a sua volta a un'indagine storiografica imperfetta, *ergo* che non possa mantenere il ruolo di oggetto storiografico.

Nonostante queste premesse, il contesto del parco archeologico di Pompei e delle sue aree verdi è sembrato un oggetto emblematico per l'analisi del giardino antico, o storico, come fonte storiografica. Ciò, in prima istanza, a causa delle condizioni pressoché intatte di questi luoghi, grazie al mantenimento, sotto uno strato spesso di lapilli e lava, dal 79 ai primi scavi del XVIII secolo, fattore che ha permesso

¹⁰ Questo aspetto è stato trattato, in particolare, da Von Stackelberg, *The Roman garden*.

uno studio approfondito di queste aree verdi, anche grazie all'utilizzo di tecnologie scientifiche avanzate in ambito archeologico, palinologico, archeobotanico e stratigrafico. In seconda istanza, poiché questi giardini, sebbene apparentemente fermi nel tempo, hanno in realtà attraversato molte fasi storiche, sono stati oggetto di ricostruzioni fantasiose o scientificamente accurate, sono stati simboli, veri e propri monumenti, accompagnati da affreschi, sculture, edifici domestici e pubblici, templi, e spesso sono stati utilizzati come oggetti storiografici, dimostrando così che il giardino storico, nonostante le sue particolarità manifeste, può essere, al pari dei reperti archeologici e paleografici, un punto di partenza oggettivo per la ricerca storica.

1. Due casi di studio: la Casa di Decimus Octavius Quartio e la Casa del Bracciale d'oro

Il giardino pompeiano, esattamente come ogni altro giardino storico, è un monumento complesso, composto da elementi di varie nature uniti in una sintesi organica e verde che celebra molteplici messaggi e significati. La complessità di questi monumenti verdi, innanzitutto, va identificata nel fatto che non ne esiste un'unica tipologia, ma molte, e ognuna di esse conta delle sottospecie che si distinguono dalla "madre" per alcuni tratti distintivi.

I giardini a Pompei occupano un'area piuttosto vasta dell'antica città: il 9,7% dei terreni scavati era occupata da vigneti e frutteti, il 5,4% degli scavi costituiscono i resti di giardini domestici, e un ultimo 2,6% era composto da giardini pubblici, templari o legati ad attività commerciali o a edifici pubblici (ad esempio i giardini della Grande Palestra).¹¹ Come sottolineato da Wilhelmina Jashemski, archeologa dalle cui ricerche derivano questi dati, la percentuale totale dei giardini produttivi e non rivestiva una quota pari al 17,7% della superficie urbana, equivalente alla percentuale occupata dal Foro e dall'intero sistema stradale cittadino.¹² Annamaria Ciarallo ricorda in proposito, però, che solamente due terzi dell'antica città sono stati finora scavati.¹³ Certo è che il giardino doveva rivestire un ruolo importante in città, dove le case più eleganti presentavano anche più aree verdi e dove persino nelle case popolari si ritagliavano piccolissimi rettangoli di terreno coltivati con piante, fiori e arbusti.¹⁴ Ciò si spiega con la cultura romana dell'uso del giardino: esso non era solamente un luogo di coltivazione e produzione di ortaggi e frutta per la cucina, fiori per le ghirlande e le decorazioni, erbe e piante medicinali per la farmacopea domestica, ma anche un luogo di condivisione tra familiari e amici, di incontro, di riposo e festa, e infine di preghiera, come suggerito, talvolta, dalla presenza di piccoli altari.¹⁵ Il cittadino pompeiano medio doveva quindi trascorrere molto tempo

¹¹ I dati in percentuale sono riportati da Jashemski, Meyer (ed.), *Natural History of Pompeii*, p. 16 e risalgono al 2002.

¹² Ibidem.

¹³ Ciarallo, *Flora pompeiana*, p. 14; Ciarallo, Giordano, *Gli spazi verdi dell'antica Pompei*, p. 28; questo dato risale al 2012, le ultime stime parlano di un 30% ancora da scavare, come riportato da Gasparini, *Il culto di Iside*, p. 121.

¹⁴ Jashemski, Meyer (ed.), *Natural History of Pompeii*, p. 16; Jashemski, *Pompeii city of gardens*, p. 224; Ciarallo, Giordano, *Gli spazi verdi dell'antica Pompei*, pp. 13-14.

¹⁵ Ivi, p. 17.

all'aperto, fra i giardini privati, se apparteneva alle classi più agiate, o tra i giardini pubblici e templari, se apparteneva al ceto popolare. In ogni caso, la natura era parte integrante della vita cittadina, tanto che il verde vivo poteva non risultare sufficiente e venire compensato dal verde dipinto o scolpito.¹⁶ Ciò accadeva sia nelle abitazioni private, dove gli affreschi paesaggistici e naturalistici pervadevano le pareti del peristilio e talvolta anche delle stanze interne, sia nelle aree pubbliche, come l'edificio di Eumachia, situato presso il Foro, il cui ingresso presentava un rilievo di marmo scolpito con fronde di acanto e altre piante e animali.¹⁷ I giardini pompeiani si ritrovavano, in questo modo, ad abbracciare ogni ambito: pubblico, religioso e privato. Tuttavia, queste categorie non sono distinte l'una dall'altra da limiti fermi e invalicabili, ma si ritrovano comunemente a condividere dei frammenti di sé: il giardino privato poteva divenire luogo religioso con la presenza di altari, statue e affreschi a tema cultuale, così come poteva trasformarsi in un giardino pseudo-pubblico se il suo proprietario, o la sua proprietaria, apparteneva alla buona società, era magari politicamente o socialmente noto, e riceveva dunque molti ospiti, facendo del suo giardino uno spazio aperto, simbolo del suo potere,¹⁸ similmente ai parchi imperiali nella città di Roma.¹⁹ Il giardino privato, in questo senso, si fa perfetta sintesi di questi ambiti, rendendolo un luogo ideale per lo storico per comprendere sia il ruolo culturale del giardino romano in senso lato, sia le molteplici simbologie e significati che ne entrano a far parte e che sono comuni a ogni tipo di giardino cittadino.

Arrivando dunque all'analisi dei giardini privati pompeiani come incontro culturale di più giardini, vite e ruoli sociali, ci si rende subito conto di quanto essi siano non solo numerosi, ma anche vari. Vi sono giardini ampi e informali, frutteti domestici, viridari formali e non, giardini terrazzati, piccoli spazi verdi incastonati nelle *domus* a mo' di stanze; l'elenco potrebbe proseguire. Si rende qui necessario, allora, il fare una presentazione delle maggiori tipologie di giardini privati e delle loro

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ivi, p. 9; l'edificio di Eumachia è collocato presso il Foro ed era un edificio pubblico dedicato al culto imperiale e forse sede di attività commerciali.

¹⁸ Per comprendere il rapporto tra giardino e potere individuale si rimanda a Wallace Hadrill, *Horti and Hellenization*, pp. 5-6 e a Romano, *Il verde e gli dei*, pp. 100-101.

¹⁹ Per un approfondimento sulle caratteristiche dei parchi imperiali nella città di Roma si veda Liverani, *I giardini imperiali di Roma*, pp. 86-97; per il rapporto tra il giardino e il potere del suo proprietario si veda Ciarallo, Giordano, *Gli spazi verdi dell'antica Pompei*, pp. 21-22.

caratteristiche generali, in modo da offrire un quadro della situazione in cui versava il verde privato a Pompei nell'anno 79, prima dell'eruzione del Vesuvio.

Il primo tipo di giardino è l'*hortus* di tipo informale, un appezzamento più o meno esteso di terra coltivabile, collocato all'interno della proprietà, non accessibile dall'esterno, ma solo dall'interno della casa.²⁰ Si tratta della più antica tipologia di giardino coltivata nella città di Pompei: l'*hortus* informale era una parte integrante ed essenziale delle *domus* italiche come quelle sannite,²¹ derivanti dalla dominazione di Pompei prima della sua trasformazione in colonia romana da parte di Silla, nell'80 a.C.²² Questo giardino, solitamente ampio e coltivato talvolta a frutteto o vigneto, oppure come parco di stampo più libero dalle forme eleganti ma rigide del giardino formale, si trovava spesso sul retro della casa e poteva occuparne anche una percentuale notevole dello spazio. Ne è un esempio il giardino della Casa di Pansa, antica abitazione sannita che occupava un'intera *insula* cittadina.²³ Questa tipologia di giardino seguiva i canoni di una coltivazione produttiva, ma ne idealizzava l'estetica: la pianificazione del giardino seguiva uno schema pratico dettato dal sistema di irrigazione e dallo schema delle colture. Per il giardino della Casa di Pansa, ad esempio, il suo proprietario aveva pensato a un disegno di lunghi e stretti rettangoli di terreno coltivati e separati tra loro da strisce di terra battuta che svolgevano la funzione di passaggi per coloro che frequentavano il giardino, e da canali di irrigazione.²⁴ Questa prima tipologia di giardino era decisamente la più antica nella città di Pompei,²⁵ ma era anche tra le più popolari, ancora nel 79, anno dell'eruzione e della distruzione delle città dell'area vesuviana. Prova della sua popolarità è la presenza di *horti* di tipologia simile in varie aree della città: alcuni frutteti e giardini produttivi domestici, come quelli della Casa di Pansa, sono stati rinvenuti da Jashemski presso la Casa della Nave Europa e ne erano stati precedentemente scavati di simili, caratterizzati dallo stesso schema di irrigazione e di disposizione, presso la Casa di Epidio Rufo, in via dell'Abbondanza, e presso la Casa del Menandro.²⁶

²⁰ Jashemski, Meyer (ed.), *Natural History of Pompeii*, p. 15; Bowe, *Gardens of the Roman world*, p. 14.

²¹ Churchill Semple, *Ancient Mediterranean Pleasure Gardens*, p. 441.

²² Cantarella, Jacobelli, *Pompei è viva*, pp. 15-16.

²³ Jashemski, Meyer (ed.), *Natural History of Pompeii*, p. 15; per *insula* si intende un piccolo quartiere cittadino: è una unità di misura che suddivide in blocchi le antiche città romane.

²⁴ Jashemski et al., *Gardens of the Roman Empire*, pp. 122-123.

²⁵ Romano, *Il verde e gli dei*, p. 100.

²⁶ Ivi, p. 123.

Fa parte di questa stessa categoria di *hortus* produttivo domestico anche il vigneto che nella città di Pompei si trovava copiosamente all'interno delle mura cittadine in appezzamenti di terreno legati molto spesso alle case private.²⁷ Un esempio è il vigneto domestico ritrovato da Jashemski presso il giardino della Casa della Nave Europa, la quale, si ricorda, contava già tra le sue proprietà anche un *hortus* produttivo per gli ortaggi e i piccoli alberi da frutto.²⁸ La vigna era una pianta tipica del paesaggio vesuviano: bisogna immaginare le coltivazioni di vite, ulivi e cereali che si allungavano dall'interno della città alla sua prima periferia, fino a raggiungere le pendici del Vesuvio, dove si alternavano con aree per il pascolo e lasciavano poi spazio a boschi artificiali e a foreste ricche di fauna selvatica.²⁹ Il suolo fertile ai piedi del vulcano, il clima mite e umido di queste zone, la vicinanza del mare e la presenza del fiume Sarno rendevano le coltivazioni, fra cui quella della vite, rigogliose e la produzione di vino, olio, pane e ortaggi abbondante.³⁰ Insieme alla vite, gli *horti* cittadini vantavano anche ricche coltivazioni di alberi da frutto; persino nei giardini più piccoli trovavano posto alberi e arbusti fruttiferi,³¹ i cui prodotti venivano consumati dagli abitanti della casa o rivenduti tramite le botteghe cittadine.³² Fra le tracce di frutti ritrovati a Pompei vi sono i limoni- che si pensava fossero una più tarda importazione araba, prima del riconoscimento di questi frutti in un dipinto della Casa del Frutteto a Pompei-³³ le mele, le pere, le prugne, i fichi, le pesche, le ciliegie, le albicocche, il corbezzolo.³⁴ Molte di queste specie erano presenti anche in diverse varietà, a testimonianza del fatto che la coltivazione orticola e frutticola nell'antica zona vesuviana era molto ricca e diversificata, forse più di quanto non lo sia oggi.³⁵ Si coltivavano, inoltre, mandorli, noci e castagni.³⁶ Questi giardini produttivi erano uno spazio di coltivazione, prima che di svago e piacere, e tuttavia dovevano essere fonte di orgoglio, e ovviamente di sostentamento

²⁷ Ivi, p. 125.

²⁸ Ivi, p. 131.

²⁹ Ciarallo, *Flora pompeiana*, pp. 61-64; per una ricostruzione completa dell'antico paesaggio vesuviano si veda inoltre Ciarallo, *Verde pompeiano*, pp. 17-22 e pp. 25-28.

³⁰ Ciarallo, *Verde pompeiano*, p. 25.

³¹ Jashemski et al., *Gardens of the Roman Empire*, p. 140.

³² Ciarallo, *Flora pompeiana*, p. 126.

³³ Ciarallo, Giordano, *Gli spazi verdi dell'antica Pompei*, p. 25.

³⁴ Jashemski et al., *Gardens of the Roman Empire*, p. 141; per una completa lista delle specie coltivate nei giardini pompeiani si veda la "Lista dei reperti e dei ritrovamenti" in Ciarallo, *Flora pompeiana*, pp. 211-245.

³⁵ Ciarallo, *Verde pompeiano*, pp. 14-16.

³⁶ Jashemski et al., *Gardens of the Roman Empire*, p. 141.

economico per alcune famiglie. I giardini produttivi erano, in effetti, molto presenti in città, tanto che persino alcuni viridari, anche di dimensioni ridotte, come detto sopra, contenevano nel loro piccolo spazio quadrato degli alberi da frutto. È di questa seconda tipologia di giardini, i viridari, che si tratterà di seguito.

La tipologia di giardino più presente nella città antica di Pompei è il viridario.³⁷ Il viridario consiste, storicamente, in un'evoluzione dell'atrio delle regge di epoca ellenistica. Giunto in territorio romano alla fine del II secolo a.C., l'atrio aperto ellenistico incontrò l'atrio semichiuso romano e si distinse così da esso trasformandosi in un cortile coltivato, inserito perfettamente nel nucleo domestico, una sorta di stanza verde, fra tante stanze in muratura.³⁸ L'atrio, infatti, era il centro e cuore della casa italica preromana.³⁹ La creazione di un giardino domestico all'interno della *domus* di epoca romana ne sostituì, tuttavia, il ruolo di fulcro ricreativo che aveva, probabilmente, in tempi antichi.⁴⁰ Il viridario, dunque, è un giardino frutto dell'evoluzione di un cortile greco spoglio, inserito in una casa già di per sé atriale, e influenzato poi dalla cultura dell'*hortus* italico. Queste influenze culturali, sostenute dal benessere economico della nobiltà pompeiana, crearono un risultato che non poteva che essere innovativo.⁴¹ Il viridario, in questo senso, si pone comunque all'interno della tradizione degli antichi giardini mediterranei che, come delineato da Jashemski, erano "costruiti, prima di essere coltivati".⁴² Questo particolare giardino, costruito e poi coltivato, sottostà dunque alle rigide regole della geometria prima di ogni altra cosa, e la sua fase "muraria" antecede la sua natura "verde". Si considera dunque più corretto iniziare la sua descrizione con il primo spazio che lo identifica- quello architettonico- e proseguire seguendo quelle che dovevano essere le fasi dello studio e della progettazione di un giardino di questo tipo.

Il primo elemento da individuare è, come si è detto, quello architettonico: il viridario romano di epoca imperiale è un complesso particolareggiato di elementi

³⁷ Per un approfondimento completo su questa tipologia di giardini si vedano Hales, *The Roman house*, pp. 153-162; Simelius, *Pompeian peristyle gardens*, pp. 15-19.

³⁸ Jashemski, Meyer (ed.), *Natural History of Pompeii*, p. 21; per la storia di questa evoluzione che vede come punto di partenza la Grecia si vedano Churchill Sempole, *Ancient Mediterranean Pleasure Gardens*, p. 432, 442 e Romano, *Il verde e gli dei*, p. 100; in particolare, Romano parla di un'evoluzione del peristilio greco.

³⁹ Cantarella, Jacobelli, *Pompei è viva*, p. 68.

⁴⁰ Ivi, p. 67.

⁴¹ Ivi, p. 69; per le influenze culturali greche sul giardino pompeiano di veda Churchill Sempole, *Ancient Mediterranean Pleasure Gardens*, pp. 441-442.

⁴² Jashemski et al., *Gardens of the Roman Empire*, p. 369 (trad. mia).

architettonici, perfettamente incastonato nel corpo della *domus* e, si potrebbe dire, integralmente parte di essa.⁴³ Ciò si nota facilmente dalla struttura della casa stessa: l'ingresso, *fauces*, della casa conduce all'*atrium*, dove si trova anche l'*impluvium*, recipiente rettangolare di acqua piovana, e da dove si aprono una varietà di stanze private; segue il *tablinum* e a ruota il *viridarium*.⁴⁴ È questo il punto focale e centro simmetrico della *domus*: questo giardino, solitamente di carattere formale, incastonato all'interno della casa in simmetria perfetta con l'ingresso, l'*atrium* e il *tablinum*, può essere in questo modo osservato e visto da ogni punto della casa e risultare comunque simmetricamente posizionato.⁴⁵ Il *viridarium*, circondato dal peristilio, un portico colonnato che ne incorniciava i contorni in una passeggiata al coperto, era dunque un centro focale dell'immagine della casa. Esso è più di un quadrato alberato o coltivato con fiori e piante: gli ospiti vi potevano accedere sulla base del loro grado di familiarità con i proprietari dell'abitazione,⁴⁶ rendendolo anche un luogo di tranquillità familiare; collocato esattamente nel cuore della struttura architettonica, esso si ritrovava in armonia con le forme e gli spazi, con la luce, un luogo sereno e di vita naturale. La collocazione così centrale del viridario all'interno dello spazio domestico ne fa intuire il valore e l'importanza per il cittadino pompeiano e romano: la natura addomesticata abbraccia l'identità di cuore pulsante della casa.⁴⁷

Un ulteriore spazio antropizzato del viridario pompeiano sono i suoi affreschi parietali che, dalle mura del portico e dagli interni della casa, ne proseguono la vita e gli splendori, li aumentano, li compensano nella loro mortalità. In questo modo, il giardino allunga i suoi tentacoli attraverso gli spazi che originariamente non gli competono, si estende, per metà vivo e per metà finzione, sente la necessità di eternarsi. Il giardino verde, per così dire, intrattiene vari rapporti con il giardino dipinto: quest'ultimo lo usa come specchio di immagini sublimi, all'apice della sua bellezza primaverile, lo asseconda nelle specie e nelle varietà vegetali rappresentate, lo decora con scene e paesaggi esotici altrimenti non riproducibili nella realtà, dona al giardino significati allegorici tramite la perenne vitalità e fioritura delle sue essenze e ne immortala gli abitanti- solitamente uccelli e piccoli mammiferi- con dovizia di attento osservatore.⁴⁸

⁴³ Giesecke, *Outside In Inside Out*, p. 122.

⁴⁴ Cantarella, Jacobelli, *Pompei è viva*, pp. 67-69.

⁴⁵ Giesecke, *Outside In Inside Out*, p. 122.

⁴⁶ Zanker, *Pompei*, p. 18.

⁴⁷ Bowe, *Gardens of the Roman world*, p. 85.

⁴⁸ Ciarallo, *Flora pompeiana*, p. 25; Ciarallo, Giordano, *Gli spazi verdi dell'antica Pompei*, p. 29.

Il terzo elemento “immobile” del viridario, ma non meno importante dei precedenti, si ritrova nell’apparato scultoreo, decorativo e di irrigazione del giardino. Sculture, vasi, piccoli templi, talvolta simboli di reminiscenze culturali e cultuali esotiche dall’Egitto-⁴⁹ come nella casa di Decimus Octavius Quartio- vanno di pari passo con la disposizione delle grandi vasche per l’acqua e il sistema di irrigazione che da esse deriva, fonte di sostentamento per le piante del giardino. Da questo punto di vista, il viridario romano rientra nella categoria, proposta da Elena Micoulina, del giardino di tipo “architettonico”, un giardino “basato su leggi matematiche ed espresso nel sistema di proporzioni architettoniche adottato”.⁵⁰ Il giardino di D. Octavius Quartio, insieme ad altri viridari pompeiani, sembrerebbe rispettare questa definizione a causa dell’uso decorativo dell’irrigazione e dell’acqua, con fontane e bacini di varie forme che si alternano, proseguendo lungo il giardino direttamente dal ninfeo, in un complesso che fungeva sì da sistema di irrigazione per le piante, ma che aveva soprattutto uno scopo decorativo e di impatto per gli occhi del visitatore, se non per il piacere del proprietario di casa.⁵¹ La presenza di questi elementi di utilità e bellezza al medesimo tempo sono, come sarà approfondito più avanti, una caratteristica mutuata dal mondo egizio e mediorientale. La ricchezza di fontane, grotte, vasche e ninfei nei giardini pompeiani è poi certamente dovuta alla costruzione dell’acquedotto in età augustea: ciò rese i viridari e gli *horti* sicuramente più lussureggianti, grazie al continuo apporto di acqua tramite canali di irrigazione, ma anche molto più simili ai magnifici parchi delle ville d’*otium* extraurbane, dove fontane e giochi d’acqua intrattenevano e incantavano i proprietari e i loro ospiti.⁵² Infine, elemento centrale del viridario è la vegetazione che lo abita. Disposta secondo rigidi canoni geometrici o allestita più liberamente, in una continuazione ideale con il paesaggio campestre vesuviano, la componente verde del viridario rispondeva sicuramente a molteplici esigenze: produzione domestica di alimenti, coltivazione di fiori e arbusti decorativi per la creazione di ghirlande, estetica, profumo, preparazione di medicinali e unguenti.⁵³ Le piante che vi venivano coltivate erano molteplici, a partire dai piccoli arbusti sempreverdi, come il bosso, che diventavano decorazioni vere e proprie tramite l’*ars topiaria*, nota grazie alla

⁴⁹ Giesecke, *Outside In Inside Out*, p. 120.

⁵⁰ Micoulina, *History of Gardens*, p. 73 (trad. mia).

⁵¹ Giesecke, *Outside In Inside Out*, p. 120; Cantarella, Jacobelli, *Pompei è viva*, pp. 190-192.

⁵² Cantarella, Jacobelli, *Pompei è viva*, pp. 90-91.

⁵³ Ciarallo, *Verde pompeiano*, p. 1.

letteratura coeva.⁵⁴ Quest'ultima era, secondo Plinio il Vecchio e suo nipote, Plinio il Giovane, e come riportato dalla botanica Annamaria Ciarallo, l'arte di scolpire con stile artistico le siepi sempreverdi, rendendole una parte decorativa, similmente a quella scultorea, e tuttavia organicamente integrata all'interno del giardino, in quanto vegetale.⁵⁵ Sebbene i ritrovamenti che suggeriscono l'uso di questa arte all'interno della città antica di Pompei siano ristretti, come suggerito da Ciarallo,⁵⁶ a una piccola area dell'attuale parco archeologico, si può senza dubbio immaginare che questa pratica fosse abbastanza popolare anche a Pompei. L'*ars topiaria* doveva, infatti, trovarsi là dove era presente anche il viridario, essendo ipotesi condivisa il fatto che la figura professionale del *topiarius* fosse giunta a Roma insieme al concetto stesso di *viridarium*.⁵⁷ I *topiarii* erano più di semplici giardinieri: più facilmente assimilabili ai moderni *designers*, questa categoria di professionisti del verde doveva essere in grado di progettare il giardino in tutte le sue forme- dal terreno all'irrigazione- e infine saper potare le piante sempreverdi in forme eleganti e perfette, trasformandole in sculture vegetali.⁵⁸ Nella progettazione del verde del giardino, era importante considerare l'elemento prospettico che sarebbe derivato dalla disposizione delle piante e della loro armonia con l'apparato di irrigazione e quello decorativo.⁵⁹

La scenografia complessiva doveva risultare armoniosa, piacevole a vedersi ed efficiente in relazione ai canoni estetici. Seguendo questa idea complessiva, la vegetazione veniva disposta secondo criteri di irrigazione e di grandezza: per le piante più grandi venivano scavate buche adeguate, le piante più piccole venivano talvolta interrate insieme a *ollae perforatae* che ne contenevano l'apparato radicale, anche con lo scopo di farle adattare più facilmente nel nuovo giardino.⁶⁰ Venivano poi create aiuole fiorite. I fiori avevano un ruolo centrale nella città di Pompei: usati per le ghirlande, per i riti religiosi, per le feste, per la preparazione di essenze, profumi, medicinali, per colorare i tessuti, gli usi erano talmente numerosi che alcuni giardini

⁵⁴ Ciarallo, *Flora pompeiana*, p. 116; Romano, *Il verde e gli dei*, p. 101.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Jashemski *et al.*, *Gardens of the Roman Empire*, pp. 375-376; Romano, *Il verde e gli dei*, p. 101.

⁵⁸ Ivi, pp. 375-377.

⁵⁹ Ivi, pp. 377- 380; Bowe, *Gardens of the Roman world*, p. 16.

⁶⁰ Ivi, pp. 396-401.

erano specializzati proprio nella produzione floristica.⁶¹ Un esempio è il giardino della Casa di Ercole, scavato da Jashemski.⁶²

Luoghi ricchi e vari, come si è potuto osservare, i giardini dell'antica Pompei sarebbero impossibili da esplorare nella loro totalità all'interno di questa analisi. Per dimostrare che questi luoghi verdi e ancora oggi vivissimi sono monumenti di elevata importanza per la ricerca storica si prenderanno in esame due soli esempi: il giardino della Casa di Decimus Octavius Quartio e i giardini, reale e affrescato, della Casa del Bracciale d'oro. Entrambi questi monumenti verdi verranno analizzati nel dettaglio, o meglio, in quei dettagli che saranno utili a determinare l'oggetto di studio di questo lavoro.

1.1. Ricostruire la storia: il giardino di Decimus Octavius Quartio

La casa di Decimus Octavius Quartio si trova nella *Insula 2* della *Regio II* dell'antica Pompei, e ne occupa la quasi totalità.⁶³ Era stata erroneamente attribuita a Loreio Tiburtino,⁶⁴ con il cui nome viene tutt'ora spesso identificata, e si trova nei pressi dell'Anfiteatro, in un'area periferica a est dell'antica città.⁶⁵ La casa fu tra le prime a essere scavate, tra il 1916 e il 1921, dall'archeologo Vittorio Spinazzola.⁶⁶ Si tratta di un'abitazione lussuosa, affacciata su via dell'Abbondanza e costruita in epoca sannita, è corredata del giardino più grande finora scavato in questo sito.⁶⁷ Questa casa ha da subito suscitato l'interesse degli archeologi e degli storici non solo per il ricco apparato iconografico che la decora, per la presenza di numerose statue nel giardino, per i grandi canali e per il senso generale di lusso e ricchezza che ne deriva, ma anche in quanto possibile sede di ritrovi per il culto di Iside in città.⁶⁸ Questa casa, che di per sé non è di grandissime dimensioni, ha però un giardino considerato tra i più eleganti, tale da rappresentare una sorta di parco dell'*otium*, tipico delle ville romane extraurbane, trapiantato in città.⁶⁹

⁶¹ Tutti questi usi dei fiori in epoca romana sono descritti da Jashemski in Ivi, pp. 143-151.

⁶² Ivi, pp. 143-144; Jashemski, *Pompeii city of gardens*, pp. 228-230.

⁶³ Barba, *The domus of Octavius Quartio*, p. 887.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Irlando, *Pompei guida*, p. 114.

⁶⁶ Barba, *The domus of Octavius Quartio*, p. 887; Berry, *Storia di Pompei*, p. 174.

⁶⁷ Barba, *The domus of Octavius Quartio*, p. 887; Irlando, *Pompei guida*, p. 114.

⁶⁸ Berry, *Storia di Pompei*, pp. 115-116.

⁶⁹ Wallace Hadrill, *Horti and Hellenization*, p. 8.

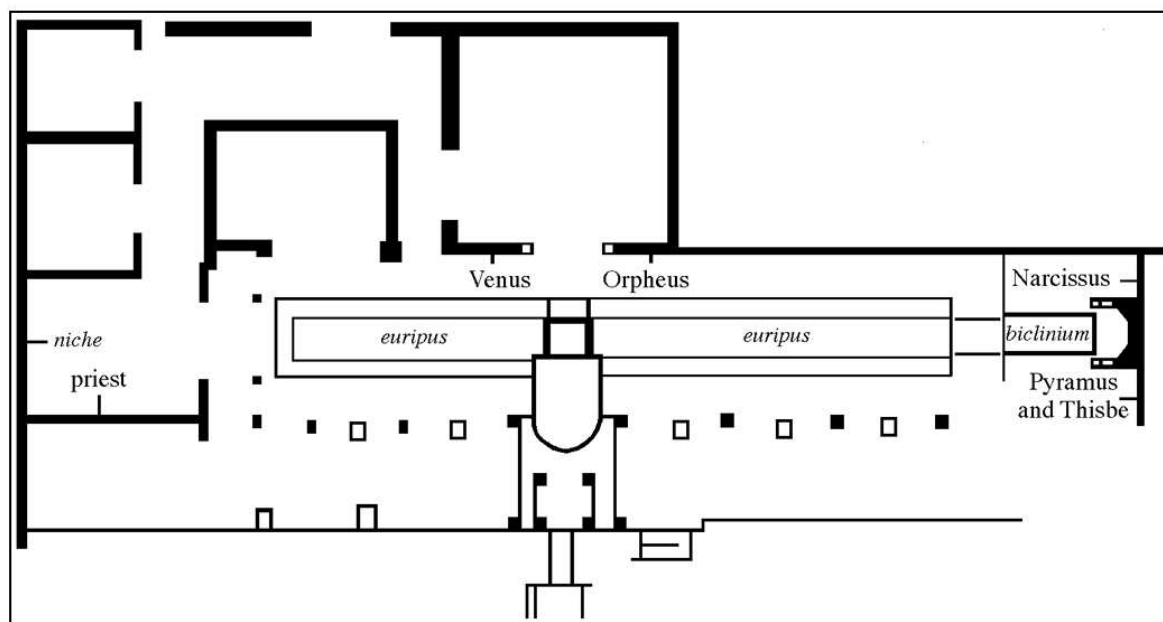


Fig. 1- Area del portico della Casa di Decimus Octavius Quartio (II.2.2-5) (visione est-ovest) con riferimento ai temi dei dipinti parietali. Da Platt, *Viewing, Desiring, Believing: confronting the divine in a Pompeian house*, p. 88. Disegno di Platt.

Si rende necessario, innanzitutto, descrivere la planimetria della casa di D. Octavius Quartio.⁷⁰ L'ingresso della casa conduceva a un *atrium*, il cui *impluvium*, caso unico nella città di Pompei, era stato trasformato dal proprietario di casa in una sorta di fontana naturale, circondata su quattro lati da piante fiorite.⁷¹ L'atrio era il luogo centrale e di rappresentanza della casa romana: il fatto che fosse anch'esso stato sedotto dagli incanti della natura e prendesse la forma di anticipatore del giardino è un fattore sintomatico dell'importanza che il verde doveva avere per il suo proprietario e del desiderio di far espandere questo verde anche all'interno dello spazio domestico.⁷² Dopo l'atrio e alcune stanze, il potenziale visitatore di questa abitazione si ritrovava in un portico (fig. 1), dove i suoi occhi cadevano subito sul grande *euripus* trasversale, una grande vasca di acqua che trovava la sua sorgente in una fontana posta nel *biclinium*, e veniva avvolto dai dipinti parietali alle sue spalle e ai suoi lati.⁷³ Questo primo canale era decorato da statue prevalentemente a tema egizio non più *in situ*.⁷⁴ In particolare, vi erano statue raffiguranti una divinità fluviale

⁷⁰ Per una planimetria dettagliata della casa si veda Monticcolo, *Le fontane di Octavius Quartio*, pp. 169-170.

⁷¹ Berg, *Wilderness into the domus*, p. 198; Giesecke, *Outside In Inside Out*, p. 119.

⁷² Jashemski et al., *Gardens of the Roman Empire*, p. 26.

⁷³ Giesecke, *Outside In Inside Out*, p. 119-121.

⁷⁴ Queste sculture sono oggi esposte presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

(probabilmente la personificazione del Nilo), una sfinge, Dioniso, un satiro, Ercole che lotta con il serpente, e due scene di caccia (un leone e la sua preda, un cane che morde una lepre).⁷⁵ All'incirca a metà di questo primo *euripus* si trovavano un'edicola tetrastila con doppio frontone (fig. 2) e una fontana semicircolare.⁷⁶ Al di sotto di questa struttura, era posto un ninfeo dedicato a Diana. Proprio da questo



ninfeo partiva poi il secondo *euripus* della casa, orientato da nord a sud.⁷⁷ L'acqua scorreva in questa vasca lungo tutta la sua lunghezza (50 metri), pari a quella del giardino, di cui essa era la principale risorsa idrica.

Fig. 2- Edicola tetrastila presso il giardino di Decimus Octavius Quartio. Appare sullo sfondo il secondo canale e il giardino circostante. Da Irlando, *Pompei. Guida della città archeologica*, p. 115.

Il giardino di questa casa è stato definito come “giardino sommerso”,⁷⁸ in quanto il portico dal quale si accede si trova in una posizione sopraelevata rispetto a esso. Queste due parti della casa sono poste in continuità spaziale, in quanto sono uno il prolungamento dell'altro, e tuttavia il movimento tra questi due spazi non risulta del tutto omogeneo:⁷⁹ dal portico colonnato e ombreggiato si scende all'interno del giardino, seguendo i camminamenti lungo il secondo *euripus*. Qui, all'ombra degli alberi più alti, si poteva ascoltare il suono dell'acqua che sgorgava dalle fontane e scorreva lungo i due canali, si potevano ammirare le statue che adornavano il giardino e gli alberi lussureggianti, i loro frutti, i fiori. La bellezza di questo giardino è al limite dello spettacolare: il suo sviluppo geometricamente prospettico ne fa un

⁷⁵ Giesecke, *Outside In Inside Out*, p. 120.

⁷⁶ Ibidem; Irlando, *Pompei guida*, p. 115.

⁷⁷ Giesecke, *Outside In Inside Out*, p. 120.

⁷⁸ Simelius, *Pompeian Peristyle Gardens*, p. 18.

⁷⁹ Ivi, p. 39.

luogo ideale per l'osservatore romano, dedito all'armonia delle forme.⁸⁰ Il colloquio costante tra natura e arte che in esso ha luogo lo rende inoltre fonte di pensiero, di elaborazione sul significato della bellezza nella vita e nel quotidiano umano. Questo giardino, come tutti i giardini di Pompei, è stato ricostruito, e recentemente è anche stato oggetto di reinserimento delle piante che originariamente lo componevano.⁸¹ Esso è dunque un simbolo della ciclicità propria di questi monumenti verdi.

Monumento estremamente complesso, il giardino di D. Octavius Quartio è portatore di molteplici indizi che raccontano non solo del suo proprietario, della sua identità in rapporto alla religiosità e alla sfera politica e delle tendenze della cultura del verde nell'Italia romana in epoca imperiale, ma anche del contesto storico in cui questo giardino è stato "costruito", del rapporto in atto in quegli anni tra penisola italica ed Egitto, delle influenze religiose provenienti dall'estero, e financo dei traffici commerciali che portavano a Pompei molte piante esotiche. Esso sarà utile per delineare il ruolo del verde vivo come simbolo di potere e autorità, di ricchezza e di conoscenza, dimostrando in prima istanza di essere un oggetto culturale completo e ricco, e in seconda istanza di essere portatore di una notevole quantità di informazioni. La sua rinascita dai lapilli è un grido di sopravvivenza che parla di resilienza verde e della necessità di riportare in vita i giardini storici, in quanto fonti inestimabili di un passato altrimenti perduto. Esso è il primo monumento che verrà qui esaminato. Sarà di seguito dimostrato come funga altresì da documento, e quindi da fonte storiografica.

La passeggiata

Se è vero che per avere contezza di un'abitazione nel suo insieme è necessario visitarla, si invita il lettore a intraprendere un'immaginaria passeggiata attraverso la *domus* di D. Octavius Quartio. Il punto di partenza è il suo ingresso (*fauces*) affacciato su via dell'Abbondanza. Attraverso questo corridoio si accede all'*atrium* della casa, il quale era stato ristrutturato dopo il terremoto che aveva colpito l'area vesuviana nel 62 d.C. e che aveva causato ingenti danni anche nella città di Pompei.⁸² In seguito a questi lavori di ristrutturazione, il proprietario di casa aveva deciso di adornare l'*impluvium* al centro di questa stanza con un rivestimento

⁸⁰ Wallace Hadrill, *Horti and Hellenization*, p. 8.

⁸¹ Irlando, *Pompei guida*, p. 115.

⁸² Beard, *Prima del fuoco*, p. 18; Monticolo, *Le fontane di Octavius Quartio*, p. 174.

di marmo bianco e con un doppio muretto lungo i suoi quattro lati, usato probabilmente per la piantumazione di fiori.⁸³ La luce solare proveniente dall'apertura sopra questa vasca cadeva sulla superficie dell'acqua e in seguito sul marmo bianco creando così un effetto ottico di luminosità intensa che doveva illuminare l'atrio semibuio di una luce brillante quanto ipnotica.⁸⁴ La luce, il suono dell'acqua e la presenza dei fiori facevano di questo atrio una sorta di giardino in miniatura che anticipava all'ospite le meraviglie naturali del giardino vero e proprio. Inoltre, questa primissima natura viva si rispecchiava nelle due stanze che si aprivano rispettivamente alla destra e alla sinistra dell'atrio, i cui apparati decorativi riprendevano il tema del naturalismo paesaggistico e dell'acqua.⁸⁵ In particolare, l'ambiente di sinistra, identificato come un *triclinium*- ossia una stanza adibita ai ricevimenti e ai pasti- presenta una raffigurazione di una maschera di Oceano, divinità dei fiumi e delle acque, sulla parete est e vedute di giardini alberati.⁸⁶ L'illusione generale che il visitatore doveva dunque provare era quella di trovarsi in un *locus amoenus* naturale racchiuso fra le pareti della casa, uno spazio verde e accarezzato dai suoni dell'acqua, ma protetto dallo spazio razionale e domestico della *domus*.

Superate queste prime stanze, poi, si arrivava in un viridario quadrato (fig. 3), circondato da un peristilio troncato.⁸⁷ Ecco una seconda illusione o visione anticipatrice del giardino. Da questo punto della casa si poteva già godere delle prime visuali sul parco e sugli altri ambienti contigui al portico, ma era decisamente quest'ultimo a catturare l'attenzione. Il lungo *euripus* trasversale si presentava alla stregua di una fonte naturale all'interno di un giardino idilliaco. Alla sinistra del visitatore si trova a questo punto la nicchia da cui sgorgava l'acqua che fluiva poi lungo il canale (fig. 4). L'attenzione dello spettatore doveva essere anche qui sottoposta a molteplici stimoli sensoriali: lo scorrere dell'acqua e il suo zampillare, la visione degli affreschi del portico e della nicchia decorata, i giochi della luce sull'acqua, i suoni e i colori derivanti dal giardino. Anche il portico fungeva da zona transitoria: direttamente comunicante con il giardino, la sua posizione sopraelevata lo distingueva da esso e lo poneva su un piano differente: l'ospite si trovava di nuovo in

⁸³ Monticolo, *Le fontane di Octavius Quartio*, p. 170, 173; Berg, *Wilderness into the domus*, p. 198.

⁸⁴ Monticolo, *Le fontane di Octavius Quartio*, p. 173.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Giesecke, *Outside In and Inside Out*, p. 119.

un ambiente artificiale che anticipava il giardino ed allo stesso tempo lo distanziava da esso. Sorge ora la domanda sul perché D. Octavius Quartio avesse creato questo



percorso graduale di accesso al giardino, per quale motivo il giardino apparisse come ultimo miraggio, un miraggio conquistato, dell'ospite. Se il giardino della *domus*, come si è detto, era luogo di incontri piacevoli, di condivisione con amici e parenti, di *otium* e di tranquillità, sembra davvero strano che il proprietario di casa avesse pianificato gli spazi della sua abitazione in modo da tenere l'ospite ad una costante distanza fisica dal giardino, quasi come a redarguirlo sui possibili pericoli che da esso deriverebbero.

Fig. 3- Scorcio del viridario e del peristilio della Casa di Decimus Octavius Quartio. Fotografia dell'autrice.

Questo apparente mistero è stato risolto tramite l'analisi degli affreschi del portico,⁸⁸ a dimostrazione che l'apparato figurativo collocato nei pressi del giardino non era parte integralmente e unicamente legata alla *domus*, ma anche e soprattutto -come illustrato esemplarmente da questo caso- al verde stesso, alla parte viva della casa. Il colloquio tra ospite e giardino è, infatti, anticipato dal tema di questi affreschi: lo sguardo ricambiato.⁸⁹ Complice di questo sguardo è la fonte d'acqua e conseguenza di esso è la morte.⁹⁰ Le storie mitologiche tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio si intrecciano in questo contesto in quanto portatrici dei medesimi significati, dimostrando così che l'artista, in sintonia con il proprietario di casa, ha realizzato un sistema iconografico che intende *in primis* suggerire un significato, sussurrare un messaggio all'orecchio del visitatore.⁹¹ E questo messaggio, come si vedrà più avanti, si trova in intima continuità con il giardino stesso, non più un semplice luogo

⁸⁸ L'analisi è stata condotta dalla studiosa Verity Platt e riportata in Platt, *Viewing desiring believing*.

⁸⁹ Ivi, p. 88.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Ivi, p. 89.

di coltivazione e svago, ma un vero e proprio simbolo della natura umana e della sua condizione, in stretta connessione con la natura posta dinanzi ai suoi occhi.

Il tema descritto da Verity Platt è anticipato da un affresco rappresentante Orfeo che suona la lira e viene ascoltato da un leone, sulla parete nord del portico:⁹² Orfeo, infatti, ha notoriamente incontrato il suo tragico destino dopo essersi voltato a guardare l'amata Euridice, causando l'eterna condanna della fanciulla. Questo è il primo indizio che ci viene proposto sul viaggio che stiamo per compiere: lo sguardo ricambiato tra amati può risultare fatale, come lo è stato per Orfeo ed Euridice. Anche il leone ci trasmette, però, un significato simbolico: il mondo selvaggio da lui rappresentato può essere dominato dall'uomo, nel caso di Orfeo grazie alla musica. In che modo questi due significati, apparentemente distanti, si intreccino tra loro, è compito dell'antico visitatore, e nostro, comprenderlo.

Accanto a Orfeo vi era una raffigurazione di Venere in conchiglia, ormai perduta. La dea dell'amore era anche simbolo dell'eterna rinascita tramite il mutare perpetuo dei desideri umani.⁹³ Il suo sguardo di passione perpetua si rivolge, però, all'osservatore, che per la prima volta grazie alla dea si ritrova coinvolto nel simbolismo di questo ciclo pittorico. Il desiderio amoroso della dea punta verso di noi, che lo ricambiamo. La sua bellezza pervade i nostri occhi, ma sembra emergere anche dal giardino stesso, in cui la sua fertilità si è manifestata. La conchiglia su cui si posa è simbolo del mare, dell'acqua, ancora una volta. Nel rivolgersi frontalmente all'ospite, Venere lo interroga: che effetto avrà su di noi questo sguardo? Ci sarà fatale o avrà forse effetti salvifici, come è avvenuto per il giardino? Il gioco costante di sguardi, dunque, non riguarda l'impressione cristallizzata delle storie mitologiche, ma riguarda tutti noi, che osserviamo ancora oggi questi affreschi. E mentre Orfeo e Venere ci offrono due impressioni differenti della potenza dello sguardo interscambiato- rispettivamente il significato mortifero e l'immagine amorosa e di rinascita fertile- la nostra passeggiata prosegue lungo il portico, dove incontriamo infine due immagini emblematiche del colloquio tra specchi d'acqua e sguardo umano.

In corrispondenza della parete est del portico si trova la nicchia con la fontana da cui sgorga l'acqua che si riversa, poi, nel primo *euripus*. Ai lati di questa nicchia si trovano due immagini emblematiche (fig. 4): Narciso alla fonte, dove il mito lo

⁹² Ivi, p. 91.

⁹³ Ibidem.

descrive intento ad ammirare la sua stessa bellezza, e Piramo e Tisbe nel loro ultimo abbraccio, prima della morte di entrambi.⁹⁴ Narciso non è raffigurato mentre si specchia, pervaso dal fascino del volto che egli crede essere quello di una bellissima divinità fluviale, ma osserva lo spettatore, noi che a nostra volta, al pari di un visitatore antico, lo osserviamo.⁹⁵ Stupito da questa inaspettata interazione, l'ospite/osservatore è portato a cercare il riflesso che Narciso dovrebbe osservare nell'acqua, ma vi trova il volto di una gorgone, una creatura, anch'essa tratta dal mito, che pietrifica le sue vittime con un semplice sguardo. Lo spettatore, che già aveva intuito la sua partecipazione attiva all'interno di questo spettacolo immobile, dipinto sulle pareti del portico, grazie al primo sguardo della dea della bellezza e dell'amore, si ritrova ora anche a condividere il destino dei soggetti rappresentati. Narciso, con il suo sguardo e con il ricambiare del nostro, ci ha tratti in un inganno, culminato con la nostra apparente morte. Lo specchio d'acqua è quindi uno specchio ingannevole, non portatore di verità, ma di menzogna, di immagini distorte e mostruose, che ci portano a domandarci che immagine sia la nostra, chi sia quell'"altro" riflesso, volto dei nostri desideri o forse di quelli di Narciso, non ne siamo sicuri, tanto questo gioco di sguardi è ormai confuso.⁹⁶

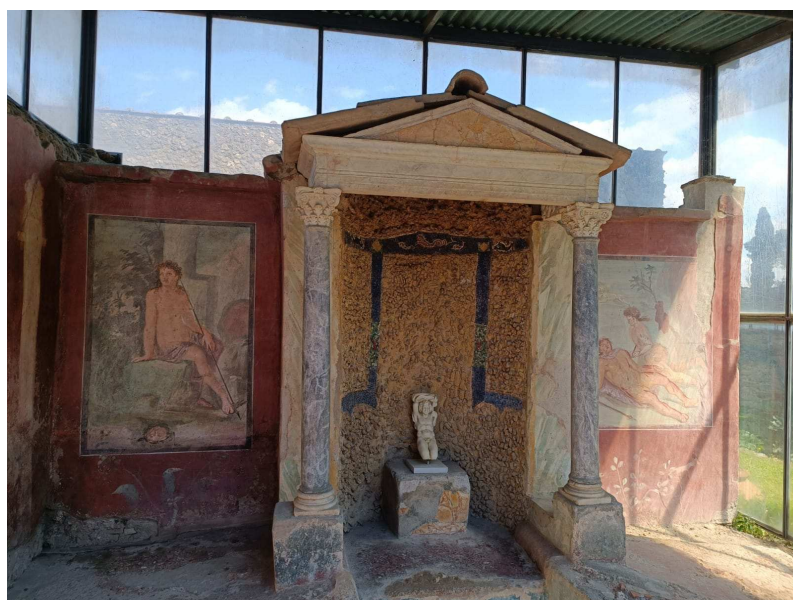


Fig. 4- Nicchia con fontana presso il lato est del portico della Casa di Decimus Octavius Quartio. Ai lati si vedono gli affreschi raffiguranti Narciso e Piramo e Tisbe. Fotografia dell'autrice.

All'altro lato della nicchia, l'immagine di Priamo e Tisbe fa eco a quella di Narciso. Piramo, che vedendo il mantello insanguinato di Tisbe ha creduto di averla persa per sempre e si è appena tolto la vita, giace a terra, mentre l'amata Tisbe,

⁹⁴ Ivi, pp. 91-93.

⁹⁵ Ivi, pp. 91-92.

⁹⁶ Ivi, p. 92.

ritornata a quello che doveva essere il luogo del loro incontro, presso una fonte d'acqua nel verde selvaggio, vede il corpo dell'amato e decide di seguirlo nel suo destino.⁹⁷ Anche per questi due personaggi lo sguardo è fatale: la visione delle fauci sanguinose della leonessa fa credere a Piramo che la sua amata sia stata uccisa, mentre Tisbe decide di trafiggersi proprio dopo aver visto il corpo dell'amato. Nonostante lo spettatore sia stato già preparato alla forza straripante dello sguardo amoroso e delle sue potenziali conseguenze, grazie a Venere, queste immagini risultano comunque destabilizzanti. Inoltre, la presenza dell'*euripus* fa da ulteriore tramite tra noi e loro, tra reale e immaginario. In entrambi i dipinti, ambientati presso una fonte naturale, infatti, la fonte non è stata rappresentata e viene invece personificata dalla fontana nella nicchia. L'ospite, accolto nel *biclinium*, è quindi concettualmente invitato a imitare Narciso e a specchiarsi nell'*euripus*, a cercare la propria immagine- o l'ingannevole riflesso "altro"?- sulla superficie dell'acqua.⁹⁸ E tuttavia il pericolo di questo potenziale incrocio di sguardi non può essere identificato nella sua completezza se non lo si sperimenta nel suo grado di più rischiosa totalità: come suggerito da Platt, infatti, "contemplare un essere divino significa confrontarsi con l'"altro" nella sua forma più potente".⁹⁹

Se l'incontro con gli occhi di Venere poteva farci intuire un esito positivo dell'incrociare lo sguardo divino, per presentarci la possibilità di un esito negativo di questo scambio, il proprietario mostra a noi, immaginari ospiti, le raffigurazioni di Diana e Atteone. Sono due i dipinti che ci fanno intuire la portata di questo fatale sguardo: uno si trova presso il portico, dove le due immagini della dea e del mortale sono inframezzate da una porta, mentre l'altro si trova presso il ninfeo, situato all'apice del secondo *euripus*, all'interno del giardino.¹⁰⁰ Nella prima raffigurazione Diana è inginocchiata presso la riva di uno specchio d'acqua e ha appena ricambiato lo sguardo di Atteone che, opposto a lei, è colto nell'esatto momento in cui sta per essere trasformato dalla dea in cervo, mentre i cani della sua muta lo stanno già aggredendo. Lo sguardo della dea, però, esattamente come accade per Narciso e per Venere, non è puntato verso la sua vittima, ma verso l'osservatore. Ancora una

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Ivi, p. 91, 94.

⁹⁹ Ivi, p. 96 (trad. mia).

¹⁰⁰ Ivi, p. 98.

volta lo sguardo esce dall'affresco e cerca di colpirci:¹⁰¹ la dea sembra gesticolare verso la sua vittima, che ancora si contorce con le braccia alzate verso il cielo. Subiremo forse lo stesso infausto fato di Atteone o lo sguardo di Diana è per noi solamente un accenno alle possibilità drammatiche in cui potremmo incorrere?

Il luogo in cui ci troviamo -immaginari visitatori immersi in una passeggiata attraverso la proprietà di D. Octavius Quartio- a questo punto, però, non è più un semplice portico, ma un immaginario spazio verde e selvaggio evocato dalle storie narrate sulle pareti e loro mitica ambientazione. Ne è conferma la presenza dell'*euripus*, la fonte d'acqua viva che scorre accanto a noi, e delle statue rappresentanti scene di caccia (il leone e la sua preda, il levriero e la lepre). Ci troviamo, quindi, non in uno spazio di tranquillità e bellezza naturale, ma in un *locus inamoenus*, un *locus horridus*, in cui la natura dipinta ed evocata che ci avvolge può risultarci fatale in ogni istante.¹⁰² Lo specchio d'acqua davanti a noi può, infatti, esserci fatale: proprio qui le immagini di Narciso, Piramo e Tisbe, Diana e Atteone si specchiano in un chiasmo di sguardi.¹⁰³ Quale di questi rischiamo di incontrare se ci sporgiamo? Presso l'acqua dell'*euripus* rischiamo di incontrare il temibile occhio divino, o potremmo forse incorrere in un'immagine distorta di noi stessi e del nostro potenziale destino scorgendovi il volto terrorizzato di Atteone?

Per sfuggire a questo rischio terribile siamo quindi portati, al pari di un antico visitatore, che sicuramente avrebbe interpretato correttamente le immagini rappresentate e il loro messaggio,¹⁰⁴ a cercare rifugio nel giardino che, al contrario dell'ambientazione di questi miti, si distingueva per il suo ordine geometrico.¹⁰⁵ Qui, il secondo *euripus* era affiancato su ogni lato da due camminamenti coperti da pergolati (fig. 5), oggi ricostruiti, sui quali si arrampicavano delle viti.¹⁰⁶ La vegetazione cresceva poi rigogliosa anche lungo i bordi del canale stesso e al suo interno. Alti platani circondavano originariamente i lati del parco (oggi sostituiti da cipressi).¹⁰⁷ Accolgono il nostro sguardo, poi, alcune file di mandorli, alcuni melograni, piante di acanto, di mele cotogne e di *Iris foetidissima*.¹⁰⁸ Si ipotizza che all'interno del canale si trovassero anche le ninfee, pianta simbolo dell'Egitto.

¹⁰¹ Ivi, p. 100.

¹⁰² Berg, *Wilderness into the domus*, p. 202.

¹⁰³ Monticolo, Le fontane di Octavius Quartio, p. 176.

¹⁰⁴ Ivi, p. 175.

¹⁰⁵ Berg, *Wilderness into the domus*, p. 199.

¹⁰⁶ Acampora et al., *The valorization of urban green*, p. 264.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Ibidem.



Fig. 5- Uno dei due camminamenti che seguono il lungo *euripus* longitudinale della Casa di Decimus Octavius Quartio. Le viti che si arrampicavano sui supporti di legno sono state ripristinate recentemente, così come alcune piante che erano presenti originariamente nel giardino. Fotografia dell'autrice.

Riproduzione fedele del Nilo, questo secondo *euripus*, era stato probabilmente studiato appositamente per riprodurne anche le esondazioni annuali, che donavano ai territori lungo le sue sponde la fertilità necessaria alla coltivazione.¹⁰⁹ Ecco forse la causa dell'interramento di questo spazio verde al di sotto di quello della *domus* e del portico. Che questo giardino appaia ai nostri occhi contemporanei del tutto simile agli occhi dell'osservatore antico lo si deve al ripristino delle piante originarie del giardino a partire dagli anni Novanta dello scorso secolo e agli ultimi interventi del 2016, volti a reinstaurare le piante che D. Octavius Quartio aveva desiderato per sé.¹¹⁰ Che la fascinazione degli occhi dei suoi ospiti fosse lo scopo di D. Octavius Quartio lo si può facilmente intendere ammirando questo giardino e le sue bellezze: i giochi dell'acqua e i suoi suoni accompagnavano quelli della natura, il muoversi leggero, spinto dal vento, degli alberi, il cinguettare degli uccelli; la statuaria e le fontane erano poi fonte di stupore per la vista; gli alti platani e, forse, le ninfee donavano un'atmosfera esotica, ispirata ai lussuosi giardini templari dell'antico Egitto.¹¹¹

Questo giardino rigoglioso era reso tale grazie all'intelligente piano di gestione dell'acqua che vi era stato installato e che vedeva il suo fulcro nell'*euripus* trasversale del portico. L'acqua di questo canale veniva spinta, grazie alla leggera

¹⁰⁹ Irlando, *Pompei guida*, p. 115.

¹¹⁰ Ciarallo, *Flora pompeiana*, p. 169.

¹¹¹ Per approfondire il tema dei giardini templari egizi si rimanda a Centore, *I faraoni e i fiori*.

pendenza tra il portico e il giardino, in una conduttura interrata¹¹² che sfociava in un piccolo ninfeo, posto sotto l'edicola tetrastila.¹¹³

Dopo aver ammirato la vegetazione di questo giardino e proseguendo nella nostra passeggiata, alla scoperta ora di questo doppio sistema di canali, torniamo quindi verso il portico, lasciandoci l'estremità sud del giardino alle spalle, per ammirare il ninfeo alla base dell'edicola. L'antico ospite avrebbe sicuramente scorto, a questo punto, che ai lati di questo ninfeo erano nuovamente riportate le immagini di Diana e Atteone.¹¹⁴ La dea, inginocchiata di spalle e ancora distratta dalla sua attività, si contrappone a un paesaggio selvaggio e fitto di alberi, dove la figura di Atteone, appena riconoscibile in lontananza, viene aggredita dai cani. L'immaginario ospite, fuggito nel giardino per trovarvi la calma sperata e promessa dal *locus amoenus*, in contrasto con il *locus inamoenus* evocato dal portico, si ritrovava nuovamente e inaspettatamente, a interpretare un ruolo attivo nella storia narrata dal mito e anticipata dagli affreschi del portico.¹¹⁵ Discendendo nel giardino e voltandosi verso la parete sud della *domus*, l'ospite era posto nella medesima situazione di rischio di incontrare con lo sguardo la figura della dea voltata di spalle che si fa il bagno all'interno della grotta (rappresentata dal ninfeo) e di emulare così il povero Atteone.¹¹⁶ La sequenza apparentemente errata di queste ultime due immagini, infatti, non è casuale: la dea è ancora voltata con lo scopo di porre l'osservatore sullo stesso piano del cacciatore Atteone, che si avvicina alla grotta e per sbaglio vi vede la dea; mentre Atteone, dall'altra parte, non è rappresentato nella situazione in cui si trova il reale spettatore, ma in quella premonitrice delle conseguenze di quell'incontro: la dea l'ha visto e la sua rabbia è tale che decide di trasformarlo in cervo e di farlo sbranare dai suoi stessi cani.¹¹⁷ Anche questa volta la presenza del canale è fondamentale: Atteone, infatti, comprende di essere stato trasformato in cervo, solamente quando vede la sua stessa immagine riflessa sull'acqua.¹¹⁸ Il visitatore, che è stato costretto a guardare Diana alla fonte, è invitato, come con Narciso, a chinarsi sulla superficie dell'acqua dell'*euripos* per vedervi la propria

¹¹² Monticolo, *Le fontane di Octavius Quartio*, p. 170.

¹¹³ Berg, *Wilderness into the domus*, p. 202; Giesecke, *Outside In Inside Out*, p. 120.

¹¹⁴ Platt, *Viewing desiring believing*, p. 98.

¹¹⁵ Brutesco, *The unsettling landscape*, p. 42.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ Platt, *Viewing desiring believing*, pp. 98-100; Brutesco, *The unsettling landscape*, p. 43.

¹¹⁸ Platt, *Viewing desiring believing*, p. 102.

morte. Ecco che lo scambio di sguardi tra divino e umano, veicolato dall'acqua, si fa fatale, simbolo mortifero della precarietà umana, alla quale non sono concessi sbagli.

Quello che sembrava essere un luogo idilliaco di pace e ordine si è facilmente trasformato nella selva dove il cacciatore Atteone si aggira. Di nuovo, questa impressione di naturalezza è accresciuta dallo scorrere dell'acqua nell'*euripus* e, al contrario del portico, dagli alberi e dalle piante del giardino, ora presenti fisicamente a completare lo sfondo paesaggistico del mito. D. Octavius Quartio ha così creato una sorta di palcoscenico verde, che è proprio il giardino, in cui il visitatore è costretto a impersonare Atteone e a rischiare la propria sorte.¹¹⁹ Si bilanciano così le due nature di questo spazio verde: un *locus amoenus* che d'un tratto, e inaspettatamente, diventa *locus horridus*.¹²⁰



Fig. 6- Ninfeo sormontato dall'edicola tetrastila. Il ninfeo, che doveva apparire un tempo come una grotta naturale, rappresentava la sorgente di acqua per il secondo *euripus*. Ai lati di questa struttura, posta sullo stesso livello del giardino, al di sotto del portico, presentava ai lati l'immagine di Diana voltata di spalle e intenta a farsi il bagno, e quella di Atteone, visto questa volta in lontananza, mentre sta per essere attaccato dai suoi cani.

Fotografia dell'autrice.

L'ambiguità di questo spazio verde, il giardino di D. Octavius Quartio, è qualcosa che spaventa l'ospite e lo incuriosisce al medesimo tempo. La potenza evocativa del tema degli affreschi passa da un grado di puro effetto di immedesimazione (Orfeo e Venere), a una prima intuizione che questo messaggio lo (e ci) riguardi in prima persona (Narciso, e Priamo e Tisbe), a una vera e propria costrizione alla personificazione della vittima in lui (e in noi), con i rischi fisici che ne conseguono (Diana e Atteone). Il significato del giardino stesso, inoltre, passa da quello di un luogo pacifico, dominato dalla bellezza, rigoglioso e fertile (così come suggerito dall'accoglienza di Venere sulla porta, prima di entrarvi), un luogo naturale

¹¹⁹ Brutesco, *The unsettling landscape*, p. 43.

¹²⁰ Berg, *Wilderness into the domus*, p. 202.

dominato e controllato dall'uomo (sull'esempio di Orfeo che ammansisce il leone con la sua musica)- esattamente come questo spazio verde si presentava agli occhi dell'ospite- a uno precario e potenzialmente orrifico, un significato di vicinanza costante della morte, di incontro fatale con il divino, di perdita di sé stessi nella selva. Questa contrapposizione significativa, egualmente immaginifica e reale, deve avere tuttavia uno scopo, almeno nella mente del suo ideatore. La soluzione a questa situazione precaria, tra l'idillio e la morte,¹²¹ veniva infatti offerta all'ospite da D. Octavius Quartio, esattamente come egli aveva offerto il pericolo, simbolizzato dall'ingresso mortale all'interno della selva mitica. Questo processo di comprensione risulta al visitatore contemporaneo decisamente oscuro, dunque si dovrà fare riferimento ai più esperti sensi dell'ospite antico, e cercare di immedesimarsi nelle sue conoscenze culturali e, come si vedrà a breve, culturali.

Nella fuga dal giardino verso la *domus*, in una passeggiata a ritroso, l'ospite avrebbe quasi sicuramente seguito il camminamento alla sua sinistra, lungo l'*euripus* longitudinale, il quale l'avrebbe condotto a un ambiente della casa finora non considerato. Questo ambiente, sul lato ovest del portico, proprio presso i dipinti di Diana e Atteone incontrati all'inizio, era una stanza del tutto particolare. L'ospite vi entrava attraverso la porta che divideva le immagini di Diana e Atteone, ponendosi così tra la dea e il cacciatore mortale, prendendo nuovamente le sue sembianze.¹²² Il suo sguardo rischiava nuovamente la trasgressione di incontrare quello divino, quando, sulla parete ovest della stanza, incontrava la figura tridimensionale della dea Iside, posta probabilmente all'interno di una nicchia votiva.¹²³ Il sincretismo tra Diana e Iside, poste in una stessa linea di significato e identità grazie agli occhi del visitatore, si spiega con l'assimilazione che il culto pagano romano aveva proposto della dea egizia con Diana;¹²⁴ la prima, in particolare, veniva anche adorata, come testimoniato da alcune statue provenienti dalla vicina Ercolano, in forma di Iside-Fortuna.¹²⁵

La salvezza finale giunge dunque da questa dea e viene ulteriormente suggerita dalla presenza di un suo sacerdote, dipinto accanto alla dea: egli, con la

¹²¹ Berg, *Wilderness into the domus*, p. 215.

¹²² Platt, *Viewing desiring believing*, p. 104.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Ivi, p. 103.

¹²⁵ Gasparini, *Il culto di Iside*, p. 123, 126.

testa rasata e la tunica lunga e bianca, sostiene con una mano il *sistrum* (lo strumento musicale egizio associato a Iside) e con l'altro la *patera* (il piatto per le offerte di cibo).¹²⁶ Il sacerdote isiaco faceva dunque da tramite tra l'ospite e la dea, nella forma di Iside-Diana, assicurandone la salvezza grazie alla sua persona, che faceva da filtro tra lo sguardo mortale e quello divino. Egli, infatti, aveva già guardato l'"altro" divino durante il suo rituale di iniziazione ed era sopravvissuto a questo sguardo, grazie al quale aveva raggiunto un grado di conoscenza superiore.¹²⁷ D. Octavius Quartio sembra quasi suggerire, con questa sua pianificazione ideale del percorso che il visitatore avrebbe compiuto all'interno della sua casa e del suo giardino, che l'unica soluzione possibile si dovesse ricercare nella dea Iside. Anzi, nel suo culto. La dea, infatti, era colei che aveva fatto resuscitare Osiride dal regno dei morti e che -era questa la convinzione dei suoi seguaci e fedeli- avrebbe donato ai suoi credenti la vita eterna, la resurrezione.¹²⁸ Inoltre, ed ecco il ritorno del tema dell'acqua, Iside era considerata dai romani anche come protettrice dei marinai,¹²⁹ legandola visivamente e identitariamente a Venere, nata dalle onde del mare.¹³⁰

Che la casa di D. Octavius Quartio fosse probabilmente sede per i riti isiaci, insieme a tanti altri luoghi domestici all'interno della città,¹³¹ non deve essere fonte di stupore. L'antica Pompei aveva anche un tempio pubblico dedicato a Iside (l'Iseo)¹³² e il suo culto era decisamente popolare, come testimoniato dai vasti ritrovamenti di statue, dipinti e lampade con personaggi e simboli legati alla dea, in tutta l'area di Pompei ed Ercolano.¹³³ Lo schema ordinato e l'ambiente idilliaco del giardino, la raffigurazione del sacerdote isiaco, il ritrovamento di alcune lampade con simboli egizi, il legame tra gli affreschi, l'acqua e la stanza dedicata alla dea Iside, sembrano tutti portare alla conclusione che D. Octavius Quartio fosse un fedele di questo culto antico-orientale e che la sua casa fosse un luogo di ritrovo per questi fedeli.¹³⁴ Che all'interno di questi spazi domestici si compissero anche dei riti legati a questo culto, non può essere però provato.

¹²⁶ Platt, *Viewing desiring believing*, p. 103.

¹²⁷ Ivi, p. 104.

¹²⁸ Berry, *Storia di Pompei*, p. 204.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Platt, *Viewing desiring believing*, p. 105.

¹³¹ Gasparini, *Il culto di Iside*, p. 122.

¹³² Ibidem.

¹³³ Berry, *Storia di Pompei*, pp. 204-205; Platt, *Viewing desiring believing*, p. 103.

¹³⁴ Ibidem.

Alla fine della passeggiata: chi è Decimus Octavius Quartio?

La concezione contemporanea che si ha della casa, degli spazi domestici, soprattutto nel mondo occidentale, è molto differente dalla concezione che un antico romano aveva della propria casa.¹³⁵ La *domus*, infatti, non era uno spazio di fuga dal mondo e dal quotidiano, di isolamento dell'individuo, magari all'interno di un ristretto gruppo familiare, uno spazio di esilio dal lavoro, dalla socialità.¹³⁶ Al contrario, in quanto luogo di accoglienza di *clientes* e ospiti, di amici, parenti, personalità, la *domus* doveva rappresentare il suo proprietario, la sua identità, la sua cultura ed educazione. Doveva presentarsi come una sorta di *alter ego*, di facciata architettonica corrispondente a un viso umano. Le funzioni svolte all'interno di questi ambienti erano quindi pubbliche, tanto quanto private.¹³⁷ Le case pompeiane, al pari di ogni altra casa romana, erano, come espresso perfettamente dalle parole di Shelley Hales, "simultaneamente una casa, un luogo di intrattenimento, un ufficio ed una piattaforma istituzionale".¹³⁸ La *domus* era, in sintesi, una prova materiale della partecipazione dell'uomo romano, e della donna romana, all'interno della società.¹³⁹ Il decoro di queste case, poi, doveva svolgere la medesima funzione di rappresentanza del proprietario di casa, di araldo del suo "io".¹⁴⁰ "Non è solamente una questione riguardante la sua identità personale", prosegue Hales, "ma piuttosto riguardante la sua identità politica e sociale".¹⁴¹

Alla luce di questi ragionamenti, la casa e il giardino prima analizzati dovrebbero suggerire moltissimo sul loro proprietario, D. Octavius Quartio, in quanto egli ha posto quegli elementi a simbolo di sé stesso, a dimostrazione dell'esistenza di ogni frammento che compone la sua identità, da quello politico a quello culturale, da quello religioso a quello più intimo, privato. La casa e il suo giardino, che, come è stato facile comprendere grazie all'immaginaria passeggiata intrapresa, sono in realtà una medesima cosa, possono suggerire ogni aspetto della persona del proprietario. Sono, in definitiva, fonti storiche per studiare un personaggio, che di sé ha lasciato solamente dei frammenti ricchi di significato. Non solo: questo personaggio, D. Octavius Quartio, come disse saggiamente di ogni uomo il poeta

¹³⁵ Zanker, *Pompei*, p. 15.

¹³⁶ Hales, *The Roman house*, pp. 1-3; Zanker, *Pompei*, p. 15.

¹³⁷ Hales, *The Roman house*, p. 1.

¹³⁸ Ivi, p. 2 (trad. mia).

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ Ivi, p. 3.

¹⁴¹ Ibidem (trad. mia).

inglese del Seicento John Donne, non era un'isola, ma parte di una società complessa, sottoposta a regole sociali e di comportamento comuni, cosicché nel comprendere lui comprendiamo, di riflesso, anche la sua città, la comunità storica di quella città, le sue tradizioni, le sue credenze, e così via. Al pari di una fonte letteraria, epigrafica o archeologica, il giardino ricostruito di D. Octavius Quartio rappresenta per noi una fonte inestimabile che produce un'inesauribile quantità di informazioni per la ricerca storica.

L'interesse storico per questo personaggio inizia a partire dalla sua conoscenza dei temi mitici, in particolare di quelli rielaborati da Ovidio nelle *Metamorfosi*. I significati espressi da questi affreschi, il saper porre l'ospite in uno schema narrativo che da fantasia diviene realtà solamente grazie al simbolismo della pittura, richiede delle doti intellettuali e mentali elevate, una perspicacia non sottovalutabile, se non una rara capacità di saper sfruttare quel simbolismo per il proprio "gioco".¹⁴² Da questa prima caratteristica legata alla sola persona di D. Octavius Quartio se ne può intuire una più generale, che comprende la società pompeiana e molto probabilmente quella romana: se il proprietario di casa aveva ideato- forse in collaborazione con il pittore, di cui si conosce anche il nome, unico caso nella città di Pompei- uno schema tanto geniale di significati, doveva averlo fatto immaginando che tali significati sarebbero stati compresi. Il cittadino pompeiano, dunque, probabilmente conosceva i miti classici, forse aveva una certa familiarità con i testi delle *Metamorfosi*; in ogni caso, poteva senza dubbio comprendere la concatenazione di messaggi che gli si presentava davanti, financo la sua partecipazione diretta, si potrebbe dire fisica, all'interno di quei messaggi.¹⁴³ Era la dimostrazione di una base culturale condivisa tra il proprietario di casa e i suoi ospiti, una base culturale che fungeva anche da legame di appartenenza sociale: D. Octavius Quartio sottintende la sua romanità,¹⁴⁴ così come quella degli ospiti, una identità mostrata, e provata, dal tema degli affreschi, che solo un individuo parte di questa cultura e del suo ambiente comunitario poteva intuire. La necessità di esprimere sé stessi e i propri ospiti come parti integranti di questa cultura doveva però nascere da una necessità ulteriore. Come suggerito da Hales, questa potrebbe essere riscontrata nell'identità etnica di queste *élite* pompeiane- di cui faceva

¹⁴² Brutesco, *The unsettling landscape*, p. 44.

¹⁴³ Ibidem.

¹⁴⁴ Per il legame tra la *domus* e l'identità romana si veda Hales, *The Roman house*, pp. 5-6, 11-39.

sicuramente parte D. Octavius Quartio, vista la grandezza e la ricchezza della sua abitazione- di origine sannita.¹⁴⁵ Pompei, infatti, era a tutti gli effetti una città di provincia, all'interno dell'Impero. Dimostrarsi romane, per le *élite* pompeiane, significava quindi dimostrare che la loro città si era integrata nell'ambito del suo territorio, ora sottoposto direttamente a Roma, era una sorta di tentativo di conclusione identitaria della Guerra Sociale che aveva scosso Roma e l'Italia fra il 91 a.C. e l'88 a.C.¹⁴⁶ Una romanità ricercata, dunque, voluta, usata come apparenza prima che come identità, o forse identità sentita nel profondo; nel caso di D. Octavius Quartio ciò non potrà mai costituire una certezza.

Questo rafforzamento identitario appare nella casa di D. Octavius Quartio anche in relazione al livello di ricchezza che questa casa mostra. Paul Zanker ha osservato che la struttura della *domus* era stata ristrutturata in seguito al terremoto del 62 d.C.; in particolare, gli ambienti della casa toccati maggiormente da queste modifiche furono il giardino e gli spazi a esso annessi, come il portico.¹⁴⁷ Tuttavia l'entità di questi lavori va indagata più a fondo: l'atrio, come detto precedentemente, era stato trasformato in una sorta di giardino in miniatura, il *tablinum* era stato aperto ed era diventato un peristilio troncato, il proprietario aveva fatto costruire poi i due *euripus*, probabilmente sempre durante questi lavori di ristrutturazione, e aveva integrato la statuaria del giardino e l'apparato di fontane.¹⁴⁸ Tutti questi elementi sono, in realtà, tipici di un altro tipo di costruzione: la villa suburbana.¹⁴⁹ A partire dalla tarda Repubblica, infatti, i più abbienti cittadini romani, influenzati dalla cultura abitativa greca e sostenuti da una crescente ricchezza, cominciarono sempre più frequentemente a spostare le proprie residenze al di fuori delle mura cittadine, all'interno della sfera rurale.¹⁵⁰ Caratteristica principale di questi edifici, che videro il loro apice nel primo e medio periodo imperiale, è, secondo le parole di Zanker, "l'integrazione intenzionale di giardino e paesaggio nell'ambito abitativo".¹⁵¹ Esse, anche grazie a questa caratteristica, diventano i luoghi prediletti degli incontri sociali di ogni tipo, sia formali che informali. In queste ville, descrive ancora Zanker, "architettura e decorazione sono inscindibilmente legate allo stile di vita [dell'*otium*] e

¹⁴⁵ Ivi, p. 6.

¹⁴⁶ Ibidem;

¹⁴⁷ Zanker, *Pompei*, p. 162.

¹⁴⁸ Ibidem.

¹⁴⁹ Beard, *Prima del fuoco*, p. 134.

¹⁵⁰ Zanker, *Pompei*, pp. 151-157.

¹⁵¹ Ivi, p. 152.

all'attività intellettuale".¹⁵² Le *élite* sannitiche avevano a loro volta ispirato il fascino di questo nuovo modello di vita orientale nell'aria di Roma e l'avevano applicato alle loro case cittadine della colonia pompeiana, facendone - è questa la tesi di Zanker - delle ville in miniatura.¹⁵³ Per quanto riguarda la casa di D. Octavius Quartio, questo tentativo risulta piuttosto palese: prima prova ne è l'ampliamento del giardino che arriva a occupare ben due terzi dell'intera *domus*.¹⁵⁴ Inoltre, e questo dato appare piuttosto significativo e sintomatico di questa volontà di fare della propria casa una sorta di villa cittadina, il giardino è più vasto della totalità degli spazi domestici sommati tra loro.¹⁵⁵ Ma, come notato sopra, non è solo il giardino a espandersi, ma lo spazio verde in generale:¹⁵⁶ vittime di questa tendenza risultano essere anche l'*atrium* e il *tablinum*, completamente trasfigurati rispettivamente in un microcosmo idilliaco simile a una fonte naturale e in un piccolo viridario. Persino il portico diventa una terrazza che si affaccia al di là delle mura a sud-est della città, oltre le quali si potevano ammirare il mare e la costa.¹⁵⁷ La vista ideale è completata poi dai platani lungo il perimetro della casa, posti in continuità con quelli della Grande Palestra, in un'impressione di "quinta arborea".¹⁵⁸ Quest'area orientale della città, nelle vicinanze dell'Anfiteatro e della Grande Palestra, è sede di altre case di questo tipo, come i *praedia* di Iulia Felix, o la casa della Venere in Conchiglia. La zona orientale era infatti meno densamente abitata ed era considerata, data la sua vicinanza alle mura e alla campagna, una zona in espansione,¹⁵⁹ scelta quindi appositamente dai membri di queste *élite* per i nuovi progetti abitativi di ispirazione ellenistica.

Il giardino di D. Octavius Quartio è rappresentativo di questa volontà di ispirazione anche a causa della numerosa statuaria presente al suo interno. Le scene di caccia evocano infatti i *paradeisos*,¹⁶⁰ i giardini di ispirazione ellenistico-orientale che avevano assunto la loro forma migliore nei parchi reali assiri ed erano poi stati ereditati dalla cultura persiana, che a sua volta aveva ispirato la Grecia e i suoi palazzi. I simboli egizi e del paganesimo romano, poi, arricchivano

¹⁵² Ivi, pp. 154-155.

¹⁵³ Ivi, p. 157; per il rapporto tra le case di Pompei e le ville suburbane si veda anche Tronchin, *Art Nature City*.

¹⁵⁴ Zanker, *Pompei*, p. 162.

¹⁵⁵ Brutesco, *The unsettling landscape*, p. 39.

¹⁵⁶ Questa tendenza è legata al nuovo lusso espresso dalle case della prima età imperiale, come suggerito da Tortorella, *Lusso nella vita privata*, p. 252.

¹⁵⁷ Zanker, *Pompei*, p. 158.

¹⁵⁸ Ciarallo, *Flora pompeiana*, p. 114.

¹⁵⁹ Ibidem.

¹⁶⁰ Zanker, *Pompei*, p. 167.

questo parco ulteriormente, trasformandolo in un luogo di piacere sinestetico, in quanto univa alla percezione dei suoni dell'acqua, delle piante e degli uccelli, anche la visione della bellezza naturale e artificiale, rappresentata, quest'ultima, da questo apparato decorativo.¹⁶¹ Non si tratta, in sintesi, di un semplice *hortus* produttivo, ma di un vero e proprio giardino d'*otium*, un parco per le passeggiate, per lo svago e l'intrattenimento individuale e condiviso.¹⁶² Le vasche per i pesci poste lungo l'*euripus* longitudinale erano anch'esse parte di questa forma di bellezza ispirata alla villa di epoca imperiale, così come lo era l'impostazione prospettica del giardino, che, a causa della sua impostazione nel senso della lunghezza e del suo orientamento lungo l'asse centrale di questo *euripus* stesso, creava una vista panoramica di insieme a partire dal portico.¹⁶³

Resta da chiedersi che tipo di persona, nella Pompei del I secolo d.C., potesse permettersi di costruire in città un'abitazione di questo tipo, e di investire in un ingente, e probabilmente molto costoso, programma di ristrutturazione volto ad aumentare ulteriormente il fascino e la ricchezza della sua casa. Si è già ipotizzato che D. Octavius Quartio facesse parte dell'*élite* sannita della Pompei del 79, una *élite* sicuramente ricca e non priva di mezzi e contatti sociali, vista la programmazione di questa casa per una sua assicurata esposizione al pubblico. Un primo indizio ci deriva dalla decorazione dell'ambiente posto accanto al viridario. L'apparato iconografico di questa stanza, probabilmente un *triclinium* o una sala di rappresentanza, riprendeva alcune scene tratte dall'Iliade, assimilabili agli affreschi della Domus Transitoria neroniana.¹⁶⁴ Questo tema era tipico delle case delle *élite* municipali e poteva far intuire un legame dei proprietari di queste case con la corte imperiale.¹⁶⁵ Che D. Octavius Quartio fosse realmente legato alla corte imperiale o fingesse semplicemente di esserlo, o che aspirasse a tale legame, il significato di quegli affreschi è il medesimo: è un ulteriore ribadire della romanità sentita come necessaria da esibire da parte del proprietario di casa, e con la pressante volontà di quest'ultimo di far parte di questa romanità, tanto da riferirsi esplicitamente alla sua più elevata forma, quella imperiale.

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² Giesecke, *Outside In and Inside Out*, p. 121.

¹⁶³ Zanker, *Pompei*, pp. 171-172.

¹⁶⁴ Platt, *Viewing desiring believing*, p. 90.

¹⁶⁵ Ibidem.

La rete di connessioni di D. Octavius Quartio, alla luce dei suoi probabili legami politici, dell'apertura di questa *domus* al pubblico, della sua ricchezza personale, della sua educazione, doveva essere molto ampia. Il proprietario doveva essere anche legato ai fedeli del culto di Iside in città, e questa connessione doveva essere di un certo livello. L'indizio ci giunge, ancora una volta, dalla raffigurazione del sacerdote isiaco nell'ambiente dedicato alla dea: non si tratta, infatti, di una figura anonima, ma di una persona conosciuta, il cui nome, Amulio Faventino Tiburio, compare proprio sotto l'affresco.¹⁶⁶ La religiosità di D. Octavius Quartio è una questione, in conclusione, non solo personale, ma anche pubblica. La sua fedeltà alla dea è resa evidente dall'impostazione decorativa del portico e completata dalla pianificazione del giardino, ma è espressa anche in ambito sociale, con la dimostrazione che il proprietario di casa intrattiene stretti legami con i sacerdoti di questo culto, oltre che con i suoi fedeli.

Il giardino e la casa di D. Octavius Quartio sono espressione ultima della sua persona politica, immersa in una comunità che condivide con lui la volontà di appartenenza a una cultura e a un'identità romana; essi sono anche espressione della sua ricchezza, che si manifesta nella realizzazione di un progetto abitativo che intende replicare quello della villa suburbana, e in un ampio programma di lavori di ristrutturazione volti ad arricchire l'aspetto di questa casa, a trasformarne molti ambienti in spazi verdi artificiali, a domare, infine, la natura del giardino, creare un luogo idilliaco sottoposto al suo diretto controllo.¹⁶⁷ Dimostrare queste caratteristiche attraverso il proprio spazio domestico, specchio del proprio essere, significava altresì dimostrare la propria presenza attiva all'interno della comunità cittadina, e di conseguenza nella società romana.¹⁶⁸

Ecco dimostrata l'importanza di questo primo giardino pompeiano: la sua ricchezza di significati, le molteplici informazioni che grazie a esso si riesce a ottenere su un individuo e sulla società di cui fa parte, i dati storici che da esso derivano direttamente- per esempio, sui culti religiosi cittadini, sulla cultura cui un individuo poteva attingere, sul grado di conoscenza di quella cultura in seno a una comunità storica, sulla scelta di alcune immagini come rappresentazioni esplicite di potere o di ricchezza, di contatti sociali- sono tutti elementi che fanno pensare a

¹⁶⁶ Berry, *Storia di Pompei*, p. 204.

¹⁶⁷ Brutesco, *The unsettling landscape*, p. 39.

¹⁶⁸ Hales, *The Roman house*, pp. 124-127, 132-134.

questi giardini come a fonti storiche. Monumenti verdi e vivi che, se ricostruiti, se riportati oggi in vita con criteri scientifici e con lo scopo di renderli del tutto simili alla loro prima essenza storica, se interpretati e studiati non come semplici spazi verdi privi di connessione con la *domus*, possono essere fonti inestimabili per la ricerca, per la comprensione di singoli individui, di più ampie comunità umane, e dei loro valori.

1.2. Immaginare la storia: gli affreschi botanici della Casa del Bracciale d'oro

La Casa del Bracciale d'oro si trova nella *Regio VI* dell'antica città. L'edificio era posto sulle pendici occidentali della collina e usava come supporto i resti delle mura antiche non più in utilizzo.¹⁶⁹ Fu esplorata fin dai primi scavi borbonici, tra il 1758 e il 1763, ma lo scavo sistematico che la identificò come abitazione autonoma, svincolata dal grande complesso di Fabio Rufo, iniziò solo a partire dagli anni Settanta del secolo scorso.¹⁷⁰ In questo stesso periodo Wilhelmina Jashemski compì lo studio stratigrafico del piano del giardino ed eseguì i calchi delle radici delle piante che vi erano coltivate.¹⁷¹ Venne così alla luce il primo giardino formale pompeiano.¹⁷² Questo viridario ricco e curato, probabilmente con piante potate facendo uso dell'*ars topiaria*, era simbolo del prestigio degli abitanti di questa casa, così come lo erano gli ambienti disposti sui tre piani dell'edificio e quasi interamente decorati con eleganti affreschi in II e III stile.¹⁷³ In particolare, i due ambienti affacciati sul giardino presentavano affreschi parietali rappresentanti una folta vegetazione completa di fiori e frutti, abitata da uccelli, e arricchita da elementi decorativi e architettonici, posta in perfetta continuazione con il vero e proprio viridario.¹⁷⁴ Questa abitazione, esattamente come quella di Decimus Octavius Quartio, pone in considerazione l'importanza di esaminare un giardino per comprendere l'identità dei suoi proprietari, e ne sottolinea il collegamento intrinseco con la parte architettonica, rappresentata non solo dagli ambienti a esso contigui, ma anche dagli spazi del tutto interni alla

¹⁶⁹ Ciardiello, *VI 17 Insula Occidentalis*, p. 72.

¹⁷⁰ Ivi, p. 71.

¹⁷¹ Berry, *Storia di Pompei*, pp. 181-182.

¹⁷² Ibidem.

¹⁷³ Ciardiello, *VI 17 Insula Occidentalis*, pp. 72-73,

¹⁷⁴ Ivi, pp. 74-75; Ciardiello, *Alcune riflessioni*, pp. 183-184.

domus. Si tratterà in questo breve capitolo del rapporto tra giardino vivo e giardino dipinto- e dunque tra realtà e finzione- dell'uso dell'affresco botanico come fonte per lo studio del giardino romano, della connessione tra le piante rappresentate e coltivate e il loro significato culturale, e infine la simbologia del giardino come luogo prediletto di Venere e Dioniso. Si tratterà, poi, sulla scia degli studi della Jashemski, dell'importanza culturale della ricostruzione del giardino antico, in particolare di quello pompeiano, e più genericamente romano.

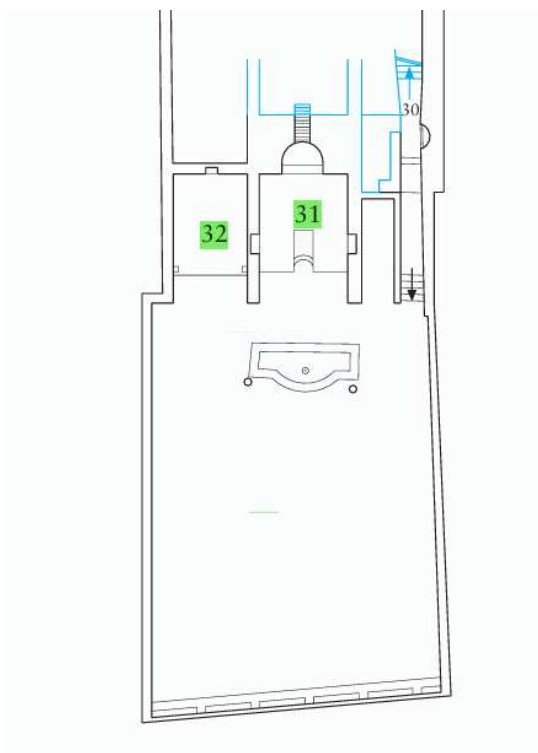


Fig. 7- Planimetria del pianterreno della Casa del Bracciale d'oro. L'autrice ha evidenziato in verde i due ambienti collegati al giardino e decorati con gli affreschi botanici, rispettivamente un triclinio estivo (31) e un *oecus* (32). La zona rettangolare più in basso è, invece, il *viridarium*, al cui apice nord si trova una vasca per l'acqua. Le tre pareti che circondano il giardino lo delimitavano anche dall'esterno; dalla parete a sud si doveva avere una bellissima vista sul mare.

Da Ciardiello, *VI 17 Insula Occidentalis 42 Casa del Bracciale d'Oro*, p. 80; immagine modificata dall'autrice.

La Casa del Bracciale d'oro si sviluppa, appunto, su tre piani, di cui il pianterreno era stato, secondo alcuni studi, adibito ad area verde fin dall'epoca augustea.¹⁷⁵ Proprio in età augustea, infatti, era stato costruito l'acquedotto del Serino che portava l'acqua fin dentro la città di Pompei, acqua che poteva essere utilizzata anche per la coltivazione dei nuovi rigogliosi giardini domestici delle *domus* più eleganti, costruiti su imitazione delle ville suburbane, oltre che per alimentare le graziose fontane che li decoravano.¹⁷⁶ L'impianto idrico del giardino della Casa del Bracciale d'oro sfruttava proprio questo nuovo sistema, incanalando l'acqua dell'acquedotto all'interno di una cisterna, che a sua volta veniva riversata dalla

¹⁷⁵ Ciardiello, *Alcune riflessioni*, p. 177.

¹⁷⁶ Ivi, pp. 177-178.

fontana all'interno del ninfeo sulle scalette artificiali del triclinio, dove sfociava in una vasca rettangolare, e successivamente nella fontana semicircolare dinanzi a esso.¹⁷⁷

Si noti la somiglianza tra questo impianto ingegneristico per l'irrigazione del giardino e quello di D. Octavius Quartio, in cui si ritrova peraltro la medesima forma semicircolare della fontana e l'utilizzo degli zampilli d'acqua per ricreare l'immagine di una fonte, o grotta, naturale. Ma non solo questo sistema di raccolta e trasporto dell'acqua serviva ad abbellire e a irrigare il giardino: era anche utile all'impianto termale domestico, realizzato probabilmente dopo il terremoto del 62, e alla cucina,¹⁷⁸ testimoniando la connessione di questi ambienti tramite il necessario uso dell'acqua. Questo sistema idrico complesso aveva come scopo quello di evitare il più possibile lo spreco dell'acqua, e tuttavia diventa simbolo per i nostri occhi dell'importanza, ancora una volta, del giardino per la comunità pompeiana, e più in generale romana. L'acqua veniva infatti condivisa egualmente tra gli ambienti di prima necessità della casa (la cucina) e gli ambienti che appaiono come di semplice svago (le terme, il giardino). Certo, il cibo prodotto dalla cucina non era solamente fonte di sostentamento per la famiglia, considerando soprattutto la sua ricchezza, ma doveva anche essere fonte di accoglienza e dimostrazione di ricchezza durante i banchetti; l'acqua per la cucina risultava dunque tanto necessaria quanto quella per il giardino, visto che anche quest'ultimo era sede di scambi relazionali e divertimento, e faceva anzi da perfetto sfondo per i banchetti e le occasioni mondane, tanto quanto per quelle ufficiali, di tipo politico e clientelare.

Se l'importanza del giardino era parificabile a quella della cucina, così come dimostrato dall'uso dell'acqua in questi due ambienti, e dunque di primaria necessità, si può immaginare perché i proprietari avessero deciso di espandere lo spazio verde e vivo al di là dei suoi confini, fino a farlo permeare all'interno dei due ambienti confinanti con esso: il triclinio estivo e un *oecus*. La connessione diretta tra questi spazi è infatti piuttosto palese: i due vani comunicano direttamente con il giardino *in primis* perchè sono entrambi aperti su di esso su un lato, e poi perchè le piante coltivate nel giardino corrispondevano per la maggior parte a quelle rappresentate negli affreschi. Anche l'uso decorativo dell'acqua (grazie alle fontane) connette esteticamente verde vivo e verde immaginato, così come è necessario pensare la

¹⁷⁷ Ivi, p. 179; Ciardiello, *VI 17 Insula Occidentalis*, pp. 162-163.

¹⁷⁸ Ciardiello, *VI 17 Insula Occidentalis*, pp. 162-163.

vitalità di questo verde, abitato dagli uccelli in carne e ossa tanto da quelli dipinti. Altro spunto di collegamento sono le decorazioni architettoniche presenti negli affreschi, così come lo erano nel viridario. Sembra essere ancora una volta l'acqua a collegare la pittura con il reale: la fontana posta presso il ninfeo relaziona la finzione della grotta e dei suoi giardini realizzati con tessere di mosaico alla realtà del giardino, in cui quelle piante rappresentate si fanno d'un tratto presenza tridimensionale e viva. La comunicazione tra i due giardini appare dunque totale, ma c'è un ulteriore aspetto da considerare, un aspetto visibile quasi esclusivamente nel giardino dipinto, che si rende tuttavia completamente manifesto, seppur invisibilmente, nel giardino reale. Si tratta della presenza divina, e in particolare di quella di Dioniso e, per la seconda volta, di Venere. Entrambe queste divinità, sebbene le loro storie e il loro ingresso all'interno del *pantheon* romano divergano,¹⁷⁹ sono sottilmente e profondamente associate alla vita stessa del giardino, alla sua fertilità, alla sua bellezza, alla sua vitalità e infine al suo aspetto, dato che in molte delle piante rappresentate queste due divinità si specchiano direttamente, fino a personificarsi immaginificamente in esse.¹⁸⁰

Il giardino come geometria perfetta

Si inizierà l'analisi di questa casa e del suo verde proprio dal giardino, immaginando di essere ospiti della famiglia, i cui membri rimangono a noi ignoti, e di poter ammirare le bellezze del viridario e degli ambienti del pianterreno così come essi dovevano apparire nel 79, e in particolare nell'estate dell'eruzione, l'ultima estate di Pompei.

Come detto sopra, Jashemski utilizzò la tecnica dello scavo stratigrafico per far emergere i disegni delle aiuole e delle canalette per l'acqua all'interno di questo viridario. Ne emerse un giardino formale, al cui centro era posta un'aiuola ovale coltivata probabilmente con fiori e circondata da siepi basse, quasi sicuramente sempreverdi, che disegnavano sul terreno due forme rettangolari e che dovevano essere potate secondo forme geometriche.¹⁸¹ Le due aiuole erano separate a metà

¹⁷⁹ Per un approfondimento su Dioniso e il suo arrivo a Roma si veda Zuchtriegel, *Quando gli dèi*, pp. 141-189.

¹⁸⁰ Per approfondire il rapporto tra il verde e il divino, in particolare tra il verde e Dioniso e Venere, si farà riferimento a Hales, *Aphrodite and Dionysus*; Romano, *Il verde e gli dèi* e a Wyler, *Killer Creepers*.

¹⁸¹ Berry, *Storia di Pompei*, pp. 182-183; Ciardiello, *VI 17 Insula Occidentalis*, p. 74.

da un viale preposto per le passeggiate¹⁸² e perfettamente simmetrico rispetto all'apertura del triclinio e dunque al ninfeo, oltre che prospetticamente in asse con la fontana. Dando le spalle al triclinio, inoltre, lungo la parete nord del giardino Jashemski ha realizzato i calchi delle radici di moltissime viti rampicanti, che dovevano abbracciare l'intera parete.¹⁸³ Purtroppo non è stato possibile identificare quali specie di fiori decorassero l'aiuola centrale, né quale pianta sempreverde facesse sfoggio dell'*ars topiaria* in questo giardino. Probabilmente anche la pergola che proteggeva la fontana sosteneva delle fronde di edera, ma queste sono supposizioni fatte alla luce dell'osservazione di uno specchio ideale posto magnificamente tra l'osservatore e il giardino: gli affreschi botanici che a breve verranno qui analizzati.

La prima impressione che doveva derivare da questo spazio esterno per un antico visitatore era quella della precisione geometrica delle sue forme. Le aiuole disegnavano perimetri precisi ed erano poste perfettamente al centro del viridario, tagliate da un percorso perpendicolare che conduceva l'ospite dal triclinio, oltre la pergola, fino alla metà centrale del giardino, e poi oltre, fino al muro occidentale, dove la vista si apriva sulla costa.¹⁸⁴ La disposizione geometrica di questo verde era inoltre bilanciata dal suo perfetto intaglio e dalla disposizione alternata del colore vivace dei fiori e del verde denso delle foglie delle piante sempreverdi. L'intreccio ondulato e caotico dei rami delle viti creava un effetto di cannucciato, esattamente come in pittura, passando così da una prima impressione disordinata ad un voluto effetto ottico di riempimento. Anche su questa parete i colori si alternavano tra il verde delle foglie e il rosso o verde dei frutti che nascevano già in agosto e maturavano in autunno. La geometria del giardino era infine confermata dalla presenza della fontana semicircolare, sormontata da una pergola, segno che a questo spazio naturale erano stati imposti dei limiti puramente artificiali con lo scopo di esaltarne la bellezza e di dimostrarne la sottomissione a colui, o coloro, che se ne occupavano. Il giardino, inoltre, era stato anche decorato da elementi artistici: durante gli scavi furono rinvenuti dei frammenti appartenenti probabilmente al piccolo frontone di un precedente tempio di epoca osca (II secolo a.C.), sulla cui superficie

¹⁸² Ciardiello, *VI 17 Insula Occidentalis*, p. 74.

¹⁸³ Ibidem. Una riproduzione fedele ad acquerello del giardino si può trovare in Jashemski *et al.*, *Gardens of the Roman Empire*, p. 292.

¹⁸⁴ Ciardiello, *Alcune riflessioni*, p. 172.

figuravano le scene del mito di Apollo e Marsia.¹⁸⁵ Queste lastre fittili policrome erano state quindi reimpiegate come ulteriore elemento di abbellimento dello spazio verde.¹⁸⁶

Una natura domata, dunque, un luogo di bellezza monumentalizzata attraverso lo sfruttamento e la manipolazione del verde vivo; un uso di questo verde come scultura naturale che, però, al contrario di quella inerte, ha bisogno di una costante attenzione e cura per essere mantenuta. L'impiego di denaro, acqua e forze per il mantenimento di questo giardino spiega di conseguenza la volontà, legata sicuramente a una necessità estetica e formale, potremmo dire di impatto, di mostrare questo giardino come luogo organizzato e sereno, dimentico della sua primigenia natura indomita, trasformato in anima della casa, in creatura totalmente domestica. Si giunge alla conclusione che questo giardino fosse inteso quasi come una stanza, al pari di quelle all'interno dello spazio architettonico della *domus*, un prolungamento naturale e allo stesso tempo artificiale del triclinio e dell'*oecus*, uno spazio esterno che guarda come modello all'interno, o forse ambiente interno che si ispira all'esterno. È stato infatti detto che in questa casa la connessione diretta tra triclinio e giardino ha dato origine a esiti monumentali,¹⁸⁷ a dimostrazione dell'impossibilità di separare, nonostante la loro natura, o forse proprio a causa di essa, questi diversi spazi.

Sognare il giardino

Si passa ora allo studio di un diverso tipo di giardino presente in questa casa: i già citati affreschi botanici all'interno del triclinio estivo (31) e dell'*oecus* (32). Gli affreschi di questi due ambienti dovevano apparire assolutamente innovativi per i visitatori di questa casa, essendo essi stati realizzati in IV stile, lo stile pittorico più recente presente a Pompei nel 79.¹⁸⁸ In seguito ai danni causati dal terremoto del 62, la maggior parte degli ambienti interni di questa casa, fra cui i due appena citati, erano stati ridecorati, il che fa presupporre una serie di fattori. In *primis*, l'importanza, già accertata con l'esempio di D. Octavius Quartio, della casa e dei suoi arredi in quanto presentazione formale del proprietario di casa e dei suoi familiari. In seconda istanza, la ricchezza di questa famiglia, che apparentemente non si era impoverita in

¹⁸⁵ Ciardiello, *VI 17 Insula Occidentalis*, p. 76.

¹⁸⁶ Ibidem.

¹⁸⁷ Anguissola *et al.*, *Paesaggi domestici*, p. 116.

¹⁸⁸ Ciardiello, *VI 17 Insula Occidentalis*, p. 75.

seguito al terremoto, ma aveva anzi assunto per la realizzazione di questi nuovi apparati decorativi degli artisti e pittori di alta caratura.¹⁸⁹ In terzo luogo, non venne riproposto il III stile dei precedenti affreschi, ma l'iconografia seguì il nuovo canone del IV stile o le linee di un III stile maturo,¹⁹⁰ a dimostrazione che il committente intendeva mostrarsi al passo con la moda pittorica e ne apprezzava probabilmente i nuovi stilemi.

La stanza più linearmente connessa al giardino era il triclinio estivo. Qui due letti in muratura erano separati da una vasca in cui l'acqua scorreva attraverso dodici piccoli gradini a partire da una fontana posta all'interno di una nicchia decorata a mosaico.¹⁹¹ La nicchia-fontana era inoltre rivestita in schiuma di lava per dare l'effetto di una grotta naturale.¹⁹² Il mosaico policromo di questo ninfeo (fig. 8), staccato negli anni Settanta del secolo scorso, presentava scene di giardino in terzo stile con fontane e colombe,¹⁹³ sormontate da una grande conchiglia da cui pendevano fiori stilizzati, e tagliate all'apice da ghirlande con fiori, foglie e frutti.¹⁹⁴



Fig. 8- Ninfeo presso il triclinio della Casa del Bracciale d'oro, oggi non più *in situ*. Al centro era stato ricavato lo spazio per i gradini della fontana, mentre il resto dello spazio è coperto da mosaico policromo in pasta vitrea raffigurante scene di giardino, fontane, colombe, un catino a conchiglia e un motivo a incannucciata sullo zoccolo. Da Ciardiello, *Alcune riflessioni sulla Casa del Bracciale d'Oro a Pompei*, p. 178.

Gli affreschi di questo triclinio dovevano dare all'ospite l'impressione di trovarsi al di sotto di un pergolato dal quale si aveva la vista su un giardino rigoglioso, abitato da uccelli e ravvivato dallo zampillare dell'acqua all'interno delle fontane.¹⁹⁵ Tutti

¹⁸⁹ Ivi, pp. 76-77.

¹⁹⁰ Ivi, p. 75.

¹⁹¹ Ivi, p. 162.

¹⁹² Ciardiello, *Alcune riflessioni*, p. 178.

¹⁹³ Ciardiello, *VI 17 Insula Occidentalis*, p. 162.

¹⁹⁴ Ciardiello, *Alcune riflessioni*, p. 180.

¹⁹⁵ Ciardiello, *VI 17 Insula Occidentalis*, p. 163.

questi elementi si ritrovavano poi all'interno degli affreschi che circondavano il ninfeo. Il giardino rappresentato si mostrava complesso: la natura al suo interno impersonava la bellezza naturale dell'apparato vegetale al suo apice, corredata di fiori e frutti e da uccelli posati sui rami o ritratti in volo. L'elemento artificiale che arricchiva ulteriormente questo giardino, e lo distingueva per il suo sfarzo dal giardino vero e proprio, era rappresentato dalle maschere che pendevano dalla zona apicale degli affreschi, dagli *oscilla*, dai *pinakes* in marmo policromo posti in primo piano e dall'elemento di zoccolatura in cannucchiato.¹⁹⁶ Non mancano inoltre le statue e le presenze egittizzanti, come quella del faraone e le due sfingi sulla parete sud.¹⁹⁷ Tuttavia, è sicuramente la natura a fare da padrona della scena: le piante del giardino sono realizzate tramite sfumature cromatiche che rendono profondità e volume, dando l'impressione di vitalità di questo spazio verde immaginifico.¹⁹⁸ La dimensione naturale avvolgente e il senso di profondità del verde in questi primi affreschi risultano comunque otticamente ordinati tramite il posizionamento dei *pinakes*, utilizzati per scandire lo spazio ritmicamente e per offrire dei punti di riferimento all'interno del giardino dipinto, altrimenti apparentemente infinito.¹⁹⁹ Il senso di apertura dello spazio verde è delimitato, inoltre, dalle geometrie dipinte di un finto padiglione a canne intrecciate, di cui si intravedono i bordi e le colonnine sulle pareti.²⁰⁰ I dettagli naturalistici e faunistici presenti in questo primo ambiente ci offrono già un indizio sullo studio approfondito che gli artisti dovevano aver fatto del giardino e delle creature che lo abitavano.²⁰¹ Sono rappresentate moltissime specie di uccelli sia locali che esotici così come moltissime specie vegetali, soprattutto di origine locale.²⁰² Tuttavia, la loro contemporanea presenza all'interno del medesimo spazio e all'apice della fioritura o della crescita contraddice questo esemplare spirito di osservazione: l'artista, così come il committente, doveva ben sapere che le piante rappresentate non fiorivano o non fruttificavano tutte nel medesimo periodo, o addirittura non potevano coesistere nel medesimo habitat, così come alcune delle specie di uccelli presenti non si trovavano in Campania nello stesso periodo dell'anno.²⁰³ Si comprende così che, nonostante l'estremo dettaglio e cura con cui

¹⁹⁶ Ibidem.

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ Ciardiello, *Alcune riflessioni*, p. 181.

¹⁹⁹ Salvadori, *Horti picti*, p. 43.

²⁰⁰ Ivi, pp. 44-45.

²⁰¹ Ciarallo, *Flora pompeiana*, p. 25.

²⁰² Ibidem.

²⁰³ Ivi, pp. 25-26.

sono realizzati questi affreschi, permettendo addirittura il riconoscimento scientifico di molte piante e animali, essi non sono uno specchio formale e veritiero della realtà, ma piuttosto una rappresentazione artistica che insegue altri scopi.²⁰⁴ Che la chiave di lettura sia differente si intende anche dal fatto che le piante rappresentate non siano tutte diverse fra loro, ma siano gli stessi esemplari ripetuti in modo alterno, suggerendo così la volontà di trasmettere un certo significato, tramandato proprio dalla simbologia di queste piante e non di altre.²⁰⁵

Questi significati ci appaiono più chiari se ci spostiamo a osservare gli affreschi dell'ambiente 32, probabilmente un *oecus*. Il giardino raffigurato all'interno di questa stanza era immaginato come visto da una grande finestra che si apriva per l'intera grandezza della stanza.²⁰⁶ Sulla zoccolatura a sfondo nero erano rappresentati piccoli cespugli sempreverdi e iris.²⁰⁷ Sulla parete est (fig. 9), al centro del giardino compare una fontana in cui l'acqua zampilla vivacemente, increspando la superficie.²⁰⁸ Ai due lati della fontana sono poste due erme, una con volto di fanciulla e una con volto di satiro, che fanno da base a due *pinakes* raffiguranti due Menadi che riposano.²⁰⁹ Sulle pareti nord e sud il giardino prosegue, libero da separazioni architettoniche, intervallato nella vegetazione solamente da *pinakes*, dagli uccelli e dalle fontane; dalla fascia apicale pendono sempre *oscilla* e maschere.²¹⁰ La suddivisione della vegetazione e delle specie di uccelli all'interno delle tre pareti di questa stanza offrono un significato nascosto all'osservatore moderno: è necessario infatti andare a fondo sulla simbologia di questi elementi, per comprendere lo schema rappresentativo, se non il filo logico, degli affreschi.

Nella parete in cui sono presenti i ritratti dei due proprietari di casa su due *pinakes* in marmo prevalgono, infatti, le piante legate al significato amoroso: l'edera variegata, la rosa rossa e la rosa variegata.²¹¹ La palma da datteri e l'alloro simboleggiano poi il trionfo e la gloria.²¹² Accanto a essi si trova anche l'oleandro, pianta fra le più comuni nell'Italia del sud, splendida per i suoi fiori, ma anche

²⁰⁴ Ivi, p. 27.

²⁰⁵ Ibidem. Per un approfondimento sulla simbologia degli alberi e delle piante nell'antica Roma, anche in connessione con lo spazio mitico e divino, si veda Lentano, *Vissero i boschi un di*.

²⁰⁶ Ciardiello, *VI 17 Insula Occidentalis*, p. 187.

²⁰⁷ Ibidem.

²⁰⁸ Ibidem.

²⁰⁹ Ibidem.

²¹⁰ Ibidem.

²¹¹ Ciarallo, *Spazi verdi di Pompei*, p. 30.

²¹² Ibidem.

velenosissima, portava con sé il significato di morte.²¹³ Giungeva poi, però, la sopravvivenza, con il viburno, rappresentato nelle tre fasi della sua fioritura, e con il corbezzolo.²¹⁴ Il platano, infine, era simbolo del saper superare gli ostacoli della vita.²¹⁵ Sulla parete dove si ritrova il volto della fanciulla, invece, scompare l'oleandro, e con lui la morte, mentre appaiono pino, cipresso, alloro e papavero, tutte piante beneaugurali.²¹⁶ Ritorna la rosa rossa, cara a Venere, e il sigillo di Salomone, simbolo di fertilità e prosperità.²¹⁷

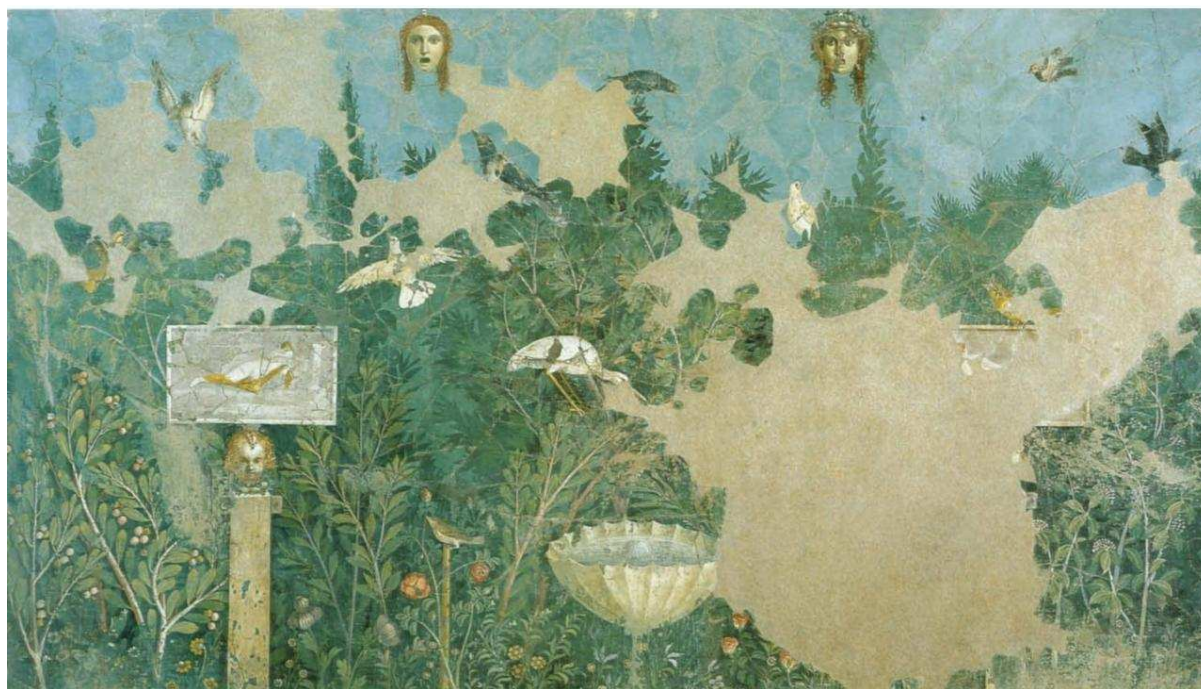


Fig. 9- Affresco sulla parete sud dell'*oecus* presso la Casa del Bracciale d'oro. Da Bowe, *Gardens of the Roman world*, p. 9.

Sulla parete di fondo vi sono il giglio e il vilucchione, rappresentanti rispettivamente la giovinezza e la fedeltà, ritorna anche qui la rosa rossa, simbolo amoroso, l'opposizione tra corbezzolo e oleandro, la gloria con la palma e l'oblio con il papavero.²¹⁸ Sulla parete nord, inoltre, dove si trovano anche i *pinakes* con i ritratti dei proprietari, sposi e genitori, si nota il colombo, simbolo di fedeltà amorosa.²¹⁹ Non v'è ormai più dubbio che questa parete simboleggi l'amore coniugale.²²⁰ Al contrario,

²¹³ Ibidem.

²¹⁴ Ibidem; Ciarallo, *Flora pompeiana*, p. 27.

²¹⁵ Ciarallo, *Spazi verdi di Pompei*, p. 30.

²¹⁶ Ibidem.

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ Ibidem.

²¹⁹ Ciarallo, *Flora pompeiana*, p. 27.

²²⁰ Ibidem.

la parete su cui Annamaria Ciarallo ha visto i tratti somatici dei genitori incontrarsi nel volto di fanciulla alla base del *pinakes* di sinistra,²²¹ compare un airone bianco, il cui significato sarebbe legato alla pietà filiale, e un usignolo, simbolo di amore spirituale.²²² Questa parete (fig. 9), opposta alla prima, sarebbe quindi un'allegoria dell'amore parentale.²²³ La parete centrale, invece, posta fra queste due, potrebbe evocare la vita e la morte,²²⁴ simboleggiando un distacco tra genitori e figli e allo stesso tempo un collegamento tra le due generazioni che offre un senso di ciclicità dell'esistenza.

L'osservazione attenta di queste pareti conduce sulle vie di più pensieri. Innanzitutto, il dettaglio già sopra citato dell'accuratezza botanica ha permesso agli archeobotanici non solo di identificare con precisione scientifica le piante nella varietà vegetale rappresentata,²²⁵ ma anche di determinare l'esistenza di varietà che prima si pensavano essere più recenti, come la *Rosa gallica* L. varietà *versicolor* (fig. 10), che si pensava fosse stata selezionata solamente nel XII secolo.²²⁶



Fig. 10- Dettaglio della parete sud dell'oecus presso la Casa del Bracciale d'oro. Si vedono benissimo i petali screziati della *Rosa gallica* L. varietà *versicolor* identificata da Annamaria Ciarallo. Si pensava precedentemente che questa varietà fosse di epoca medievale. Da Ciarallo, *Verde pompeiano*, p. 11.

Questi affreschi ci offrono quindi molte informazioni sulla flora locale o importata, come la palma da dattero- che doveva il suo significato di gloria e onore militare proprio alla sua importazione dopo le campagne in Egitto.²²⁷ Tuttavia, non si

²²¹ Ibidem.

²²² Ibidem.

²²³ Ibidem.

²²⁴ Ibidem.

²²⁵ Ibidem. Ciarallo usa, in particolare, il caso del vilucchione e della palma da datteri.

²²⁶ Ciarallo, *Verde pompeiano*, p. 11.

²²⁷ Ivi, p. 5.

trattava solo di significato culturale, ma anche di utilizzo: molte di queste piante, infatti, non venivano usate unicamente come abbellimento del giardino, ma avevano un ruolo pratico: molte, come il papavero che compare su queste pareti più volte, venivano usate come medicinali domestici,²²⁸ o per produrre profumi (le rose),²²⁹ per creare ghirlande fiorite,²³⁰ o per tingere i tessuti.²³¹ Il giardino era un luogo simbolico, come esplicitato da questi affreschi e dalla disposizione degli elementi vegetali al loro interno, tanto quando reale, così come suggeriscono i molteplici usi di queste piante.

Al lettore, così come al visitatore antico, non sarà di certo sfuggito il significato degli affreschi strettamente legato al tema amoroso. La dea dell'amore ritorna qui vestita di due diverse sfumature: l'amore coniugale e l'amore parentale. Tuttavia, al contrario di ciò che si è visto nella casa di D. Octavius Quartio, Venere non appare rappresentata o ritratta direttamente nella sua forma antropomorfa, ma personificata negli elementi vegetali e faunistici a lei cari: la rosa rossa, fra tutti, è il fiore che la caratterizza, ma sono suoi araldi anche l'edera variegata e la rosa screziata, così come la colomba, rappresentata più volte, anche presso la fascia apicale degli affreschi. Ma vi è un altro simbolo di Venere, suo simbolo più famoso e meglio riconoscibile, che rimane apparentemente nascosto agli occhi dell'osservatore moderno, ma che un osservatore antico avrebbe quasi sicuramente intravisto: si parla dello specchio, attributo primario della dea e simbolo della bellezza che la sua essenza irradia.²³² Ma nessuno specchio è disegnato su queste pareti. Bisogna allora ricorrere alla memoria della precedente passeggiata attraverso il giardino di D. Octavius Quartio per identificare la presenza della dea e del suo principale simbolo all'interno degli affreschi. Quale mezzo usa Narciso per osservare il suo volto? Grazie a quale elemento si rischia di incrociare lo sguardo di Diana? È proprio la superficie dell'acqua a dimenticare la propria identità di fonte e a tramutarsi in specchio della dea:²³³ proprio ai lati delle fontane si posano le sue colombe, e proprio accanto allo zampillare dell'acqua crescono le sue rose. La dea è quindi presente in questi affreschi nella sua totalità, nonostante la sua apparente assenza: sta agli occhi dell'ospite il saperla riconoscere attraverso i suoi simboli. Se però questi

²²⁸ Ivi, pp. 7-8.

²²⁹ Ivi, pp. 37-38.

²³⁰ Ivi, pp. 13-14.

²³¹ Ivi, pp. 24-25.

²³² Hales, *Aphrodite and Dionysus*, p. 243.

²³³ Ivi, p. 246.

affreschi sono specchio ideale della realtà, bisogna immaginare che la dea si trovasse in un *continuum* ideale tra le pareti affrescate e il giardino vero e proprio. Nel *viridarium* ritorna, infatti, il suo specchio, personificato dalla fontana. Vi erano coltivate anche forse le rose, ma non ne è rimasta traccia. Si potrebbe ipotizzare, come suggerito brevemente in precedenza, che la pergola fosse ricoperta di edera variegata, confermando la presenza di Venere anche nel verde vivo. Ma, anche in assenza dei suoi elementi, la dea si manifestava nella sua totale bellezza grazie alla rigogliosa essenza delle piante stesse; lei, dea della fertilità, rendeva questo giardino un luogo lussureggiante e meraviglioso, visitandolo talvolta sotto forma dei colombi, sicuramente presenti nell'antica Pompei, così come nella nuova città.

Sta sempre all'intelligenza dell'osservatore il saper cogliere ora la presenza di una seconda divinità, anch'essa strettamente legata al giardino e connessa per certi aspetti a Venere: Dioniso. Un indizio ci è proposto dal giardino, sulla cui parete nord crescono le viti rampicanti. Sono proprio la vite e i suoi frutti gli attributi principali della divinità dell'ebbrezza e del divertimento, come proposto da un celebre affresco che raffigura Bacco/Dioniso, vestito di un grappolo d'uva, ai piedi di un Vesuvio totalmente coltivato e ancora monocuspide.²³⁴ Tornando agli affreschi, si può intuire la presenza del dio tramite uno dei suoi principali attributi: la maschera teatrale. Come suggerito da Shelley Hales, "la maschera era l'attributo prediletto di Dioniso, [...] una metafora del suo stesso carattere, tanto che veniva spesso venerato sotto forma di maschera".²³⁵ Anche altri sono gli attributi di Dioniso presenti sulla superficie di questi affreschi: l'erma con testa di Satiro e le Menadi, fra tutti, esempi eloquenti del suo seguito. Il legame costante della figura di Dioniso con il giardino è confermata dalla presenza di figure legate all'*entourage* del dio anche negli affreschi ritrovati in frammenti all'interno di due canalette scavate nel giardino.²³⁶ Questi affreschi in III stile erano stati sicuramente danneggiati dal terremoto del 62, dopo il quale erano stati smantellati e le pareti su cui prima si trovavano erano state ridipinte.²³⁷ Si tratta di quattro pannelli sapientemente e pazientemente ricomposti a formare una parete in cui il tema è sempre quello del giardino, popolato questa volta da creature dionisiache: Satiri e Menadi portano con sé strumenti musicali, attorno a

²³⁴ Rea, *Pompei e pittura*, pp. 72-73. Il dipinto si trovava in un larario presso la Casa del Centenario, nella *Regio IX* ed è oggi conservato presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

²³⁵ Hales, *Aphrodite and Dionysus*, p. 238 (trad. mia).

²³⁶ Ciardiello, *Alcune riflessioni*, pp. 185-186.

²³⁷ Ciardiello, *VI 17 Insula Occidentalis*, p. 222.

loro crescono edere, viti, rose selvatiche e oleandri.²³⁸ Queste piante rampicanti e selvatiche, nate dalla natura incontaminata, esprimerebbero appieno la natura del dio. Come scritto da Stephanie Wyler, “la potenza della vegetazione dionisiaca [...] racchiude un potenziale pericoloso e incontrollabile”,²³⁹ esattamente come il dio stesso.

Si è visto come la presenza di Venere sia legata al significato amoroso e di fertilità, pilastro dei legami familiari e matrimoniali di cui la *domus* e il giardino si facevano scrigno. La presenza di Dioniso sembra essere invece connessa all'ambientazione stessa di questi affreschi e del giardino: entrambi questi spazi sono infatti i luoghi ideali dei banchetti e degli incontri, occasioni nelle quali i proprietari di casa e gli ospiti indossavano, metaforicamente, maschere ideali per presentarsi alla società.²⁴⁰ Lo stesso banchetto e le conversazioni che vi avevano luogo erano forme di teatralità sociale, luoghi di personificazione di personalità esemplari, fonti primarie di intrattenimento e di svago, financo di ebbrezza ed erotismo. Non solo, ma il giardino è intrinsecamente legato a Dioniso. Come evidenziato da Chiara Romano, “la presenza di Dioniso, dio della vegetazione, del vino, dell'ebbrezza e dell'estroso, rese il giardino luogo perfetto per la celebrazione della vita e della natura infinitamente ciclica”.²⁴¹ La stessa ciclicità è presente anche in Venere, come si è visto analizzando la sua presenza negli affreschi della Casa di D. Octavius Quartio. È proprio questa ciclicità intrinseca in queste due divinità a renderle in perfetta sintonia con la ciclicità naturale del giardino, facendo di Venere e Dioniso le divinità protettrici del verde vivo.²⁴² Alla luce di questo, il giardino pompeiano diventa una realtà di confine tra umano e divino, “tra cultura e natura”.²⁴³ In conclusione, per dirla con le esemplari parole di Romano, il giardino:

Era un “tempio” privato in cui ogni elemento (piante, affreschi, statue) non solo portava con sé un valore simbolico e culturale, legato alla fertilità, alla bellezza e all'eternità, ma contribuiva anche a celebrare il rapporto dell'uomo con sé stesso, la natura, la sua sovranità su di essa e gli dèi; ma anche un “teatro” in cui si mettevano in scena i racconti mitici della poesia e la vita degli dèi. Il giardino della *domus* romana non era, quindi, un accessorio, ma un elemento vivo, d'identità, memoria e rappresentazione personale.²⁴⁴

²³⁸ Ciardiello, *Alcune riflessioni*, pp. 187-188.

²³⁹ Wyler, *Killer Creepers*, p. 240.

²⁴⁰ Hales, *Aphrodite and Dionysus*, p. 241.

²⁴¹ Romano, *Il verde e gli dèi*, p. 106.

²⁴² Ivi, p. 111.

²⁴³ Ibidem.

²⁴⁴ Ivi, pp. 111-112.

Conclusioni

Si potrebbe concludere questa analisi sui giardini pompeiani e il loro ruolo come fonte per la storiografia con una domanda posta da Katharine von Stackalberg nel suo libro *The Roman Garden: Space, Sense and Society*:

Come possiamo sperare di ripristinare l'esperienza di un giardino vivente duemila anni dopo la sua esistenza? Cosa incrementerebbe nella nostra conoscenza se potessimo entrare in un giardino romano e iniziassimo a percepirlo attraverso gli occhi romani?²⁴⁵

A questa seconda domanda si potrebbe rispondere sostenendo che i giardini pompeiani sono stati, negli ultimi sessant'anni, scavati, analizzati, e molto spesso ricostruiti grazie all'opera di molti archeologi, botanici, archeobotanici, storici e storici dell'arte. Tuttavia, il punto espresso da Von Stackelberg rimane: questi nuovi giardini, imitati osservando gli sparuti resti dei loro antenati, ricostruiti affidandosi ai dati scientifici e alle statistiche, riescono a darci un'idea precisa di come doveva apparire un vero giardino pompeiano agli occhi di un cittadino del 79? La ricostruzione artificiale di questi giardini, spazi complessi, la cui vita ciclica ne fa dei monumenti imperfetti, dei monumenti verdi, può portare a risultati sufficientemente elevati da renderli utilizzabili come fonti per la ricerca storica?

Si è cercato, nei capitoli precedenti, di rispondere affermativamente. Il giardino della Casa di Decimus Octavius Quartio propone un percorso culturale, artistico e religioso che fa intuire molto sul suo proprietario, così come sulla società di cui egli faceva parte. Il suo giardino, oggi totalmente ricostruito, è stato spunto di intuizioni sulla popolarità del culto di Iside a Pompei, sul ruolo della *domus* come spazio pubblico di dimostrazione personale, sull'uso degli affreschi privati come araldo di cultura individuale e di appartenenza etnico-sociale, e infine sul significato più ampio assunto dal giardino romano, uno spazio interconnesso alla casa, luogo di svago e di incontri formali, stanza verde di interconnessione sociale, organo necessario per la sopravvivenza mondana e politica.

I due giardini della Casa del Bracciale d'oro sono invece stati utili per comprendere la necessità intrinseca del giardino all'interno della *domus*, tanto da manifestare con la produzione di affreschi botanici la volontà non solo di espandere, ma anche di immortalare il giardino nella sua più magnificente

²⁴⁵ Von Stackelberg, *The Roman Garden*, p. 2 (trad. mia).

essenza e di erigerlo così al rango di eterna presenza, rendendolo immortale. Il giardino, sia dipinto che vivo, è stato poi oggetto di analisi in quanto personificazione di due fra le più importanti divinità di Pompei, Venere e Dioniso, a dimostrazione del fatto che esso non era solo uno spazio verde di coltivazione e piacere, ma anche una nicchia culturale in cui esprimere la propria devozione e la propria educazione personale in seno ad una condivisa romanità.

Per rispondere anche alla prima domanda di Von Stackelberg, si potrebbe utilizzare una sola parola: immaginazione. Per quanto, infatti, questi luoghi possano essere stati meticolosamente ripristinati, nulla riporterà in luce i veri giardini dell'ultima estate di Pompei. Per poterli osservare autenticamente, attraverso gli occhi romani, è necessario quindi fare riferimento alla propria capacità di immaginazione. Si tratta di una immaginazione guidata da dati scientifici e archeologici, raccolti grazie alle ricerche degli ultimi decenni, e agli apporti interdisciplinari di esperti da tutto il mondo. E tuttavia, lo storico dovrà compiere un passo straordinario e chiudere gli occhi, ritornare bambino, immaginare la città ancora viva e vivace attorno a lui, come ogni piccolo e grande visitatore fa durante la sua prima visita al Parco Archeologico di Pompei. Non è un fattore da minimizzare: è la medesima immaginazione che ha portato nei secoli a straordinarie scoperte e invenzioni, e che ha portato Jashemski a scavare questi giardini, a riportarli alla luce. L'immaginazione avrà sicuramente il potere di compensare ciò che non può essere recuperato o ricostruito, come molti di quei monumenti verdi. E chissà che questa immaginazione continui a giovare anche agli alberi, ai cespugli, ai fiori dell'antica Pompei, che sono riusciti a tornare, dopo quasi duemila anni, alla loro apparentemente dimenticata casa.

Ringraziamenti

Le parole non saranno mai abbastanza per esprimere la mia gratitudine a tutte le persone che hanno condiviso con me questa meravigliosa esperienza universitaria. Vorrei però almeno elencare qualche nome, che è un piccolissimo gesto e non intende voler ricambiare tutto l'amore donato, che non potrà mai essere ripagato adeguatamente.

Ringrazio il Professor Fezzi e la Professoressa Canadelli per il supporto, i consigli, la gentilezza e la premura dimostratami. È soprattutto a loro che devo la riuscita di questo progetto.

Ringrazio i miei genitori. Sono stati per me un faro costante. Il loro amore mi ha aperto le porte di ogni bella esperienza. Questo traguardo lo devo principalmente al loro supporto, al loro incoraggiamento e alla loro lucente presenza nella mia vita.

Ringrazio la mia famiglia. I miei zii, nonni, cugini, anche coloro che non ci sono più.

Ringrazio i miei amici: Gaia, Marta, Emma, Natascia, Sara, Emma, Filippo, Vincenzo, Michele, Enrico, Carlos, Samuel, Lorenzo, Flavia, Erica, Merit, Christopher, Abby e tutti coloro che hanno intrapreso con me questa avventura triennale, ne hanno condiviso le gioie, gli ostacoli, la stanchezza, i successi. Vi devo moltissimo.

Ringrazio la mia famiglia allargata: le zie acquisite e gli amici che hanno reso questa vita e questi anni sicuramente migliori. Rita, Filippo, Ernesto, Elena, Pia, Daniele, Angelica e Piero, li ringrazio, fra tanti altri, per la loro amicizia e presenza.

Ringrazio i miei professori. La Professoressa Ferraresso, la Professoressa Loscalzo, la Professoressa Boscaro, il Professor Calì, il Professor Cera, fra tanti. La mia gratitudine non può essere sufficientemente espressa nei loro confronti.

Un ringraziamento speciale va, infine, agli zii Lucia e Tommaso, per essere stati per me dei secondi genitori, ma in nulla inferiori. Alla zia Adriana che amo infinitamente. Alla mia carissima nonna Maria, mia luce e fiore, ai miei nonni che non sono qui. A Gaia per la sua vicinanza e per la sua forza. A Rosanna per l'affetto e l'amicizia.

Voglio a tutti voi un infinito bene.

Bibliografia

ACAMPORA Giovanna - BERTOLI Barbara - CIRILLO Clelia - RUSSO Marina - SCARPA Luigi, *The Valorization of Urban Green Between Architecture and Archaeobotany: the "Park" of Octavius Quartio's House in Pompeii*, in *Proceedings of the 19th IPSAPA/ISPALEM International Scientific Conference Napoli (Italy) July 2nd - 3th, 2015*, pp. 261-266.

ANGUISSOLA Anna - IADANZA Marialaura - OLIVITO Riccardo, *Paesaggi Domestici. L'esperienza della natura nelle case e nelle ville romane Pompei, Ercolano e l'area vesuviana*, "Studi e Ricerche del Parco Archeologico di Pompei", n. 42, 2020.

BARBA Salvatore - FIORILLO Fausta - GRIFA Celestino, *The domus of Octavius Quartio in Pompeii: damage diagnosis of the masonries and frescoed surfaces*, "International Journal of Conservation Science", n. 7, 2016, pp. 885-900.

BERG Ria, *Bringing the Wilderness into the Domus. Loca horrida in Roman Domestic Decor*, "Acta Instituti Romani Finlandiae", n. 52, 2024, pp. 197-218.

BERRY Joanne, *Storia completa di Pompei*, Modena, Logos, 2018.

BEARD Mary, *Prima del fuoco. Pompei, storie di ogni giorno*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

BOWE Patrick, *Gardens of the Roman world*, London, Frances Lincoln, 2004.

BROWN Marley - KIM Hyung-eun - LOBELL Jarrett A. - URBANUS Jason - WEISS Daniel, *The Archaeology of Gardens*, "Archaeology", n. 71, 2018, pp. 32-41.

BRUTESCO Sarah, *The Unsettling Landscape: Landscape and Anxiety in the Garden of the House of Octavius Quartio*, "Inquiry: The University of Arkansas Undergraduate Research Journal", n. 8, 2007, pp. 36-45.

CANEVA Giulia - HOSSEINI Zohreh, *Lost Gardens: From Knowledge to Revitalization and Cultural Valorization of Natural Elements*, "Sustainability", n. 14, 2022, pp. 1-20.

CANTARELLA Eva - JACOBELLI Luciana, *Pompei è viva*, Milano, Feltrinelli, 2025.

CAPPELLI Rosanna - LO MONACO Annalisa, *Guida del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Milano, Electa, 2012.

CENTORE Divina, *I faraoni e i fiori*, Bologna, Il Mulino, 2025.

CHURCHILL SEMPLE Ellen, *Ancient Mediterranean Pleasure Gardens*, "Geographical Review", n. 19, 1929, pp. 420-443.

CIARALLO Annamaria, *Flora pompeiana*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2004.

CIARALLO Annamaria - GIORDANO Chiara, *Gli spazi verdi dell'Antica Pompei*, Roma, Aracne Roma, 2012.

CIARALLO Annamaria, *Pompei verde. Il tempo, la moda, le piante*, Napoli, Electa Napoli, 2006.

CIARALLO Annamaria, *Verde pompeiano*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2001.

CIARDIELLO Rosaria, *Alcune riflessioni sulla Casa del Bracciale d'Oro a Pompei*, "Annali-Università degli Studi Suor Orsola Benincasa", n. 1, 2011, pp. 167-193.

CIARDIELLO Rosaria, *VI 17 Insula Occidentalis 42 Casa del Bracciale d'Oro*, in *Pompei (regiones VI-VII) Insula Occidentalis V. 1*, a cura di M. Aoyagi, U. Pappalardo, Napoli, Valtrend Editore, 2006, pp. 69-256.

DINDO Maria Luisa - OLIVADESE Marianna, *Historic and Contemporary Gardens: A Humanistic Approach to Evaluate Their Role in Enhancing Cultural, Natural and Social Heritage*, "Land", n. 11, 2022, pp. 1-7.

GASPARINI Valentino, *Il culto di Iside nelle dimore di Pompei ed Ercolano* in *Il Nilo a Pompei. Visioni d'Egitto nel mondo romano*. Catalogo della mostra (Torino, 5 marzo - 4 settembre 2016), a cura di F. Poole, Modena, Franco Cosimo Panini, 2016, pp. 121-126.

GIESECKE Annette, *Outside in and inside out: paradise in the ancient Roman house* in *iNSidE out*, Londra, Black Dog Publishings, 2012, pp. 118-135.

GLEASON Kathryn, *Constructing Nature: The Built Garden. With Notice of a New Monumental Garden at the Villa Arianna, Stabiae* in "Bollettino di archeologia online: Roma 2008- International congress of Classical Archaeology- Meetings between cultures in the Ancient Mediterranean", 22-26 settembre 2008.

HALES Shelley, *Aphrodite and Dionysus: Greek Role Models for Roman Homes?*, "Memoirs of the American Academy in Rome", n. 7, 2008, pp. 235-255.

HALES Shelley, *The Roman house and social identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

IRLANDO Antonio, *Pompei. Guida alla città archeologica*, Pompei: Edizioni Spano, 2011.

ICOMOS-IFLA, *Giardini storici: la Carta di Firenze*, 1981.

JASHEMSKI Wilhelmina F., *Gardens of the Roman Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

JASHEMSKI Wilhelmina F. - MEYER G. Frederick (ed.), *The natural history of Pompeii*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

JASHESKI Wilhelmina F., *Pompeii Emerges a City of Gardens, Vineyards*, "Landscape Architecture Magazine", n. 66, 1976, pp. 224-230.

JASHEMSKI Wilhelmina F., *The Discovery of a Market-Garden Orchard at Pompeii: The Garden of the House of the Ship Europa*, "American Journal of Archaeology", n. 78, 1974, pp. 391-404.

JONES F. M. A., *Roman Gardens, Imagination, and Cognitive Structure*, "Mnemosyne", n. 67, 2014, pp. 781-812.

KUTTNER Ann, *Looking outside inside: ancient Roman garden rooms*, "Studies in the history of gardens and designed landscape", n. 19, 1999, pp. 7-35.

LE GOFF Jacques, *Documento/Monumento* in *Enciclopedia Einaudi*, Torino 1978, vol. V, pp. 38-43.

LENTANO Mario, *Vissero i boschi un dì. La vita culturale degli alberi nella Roma antica*, Roma, Carocci, 2024.

LIVERANI Paolo, *I giardini imperiali di Roma* in *Il giardino antico da Babilonia a Roma. Scienza, arte e natura*, a cura di G. Di Pasquale, F. Paolucci, Firenze, Sillabe, 2007, pp. 86-97.

MACAULAY-LEWIS Elizabeth, *Imported Exotica: Approaches to the Study of the Ancient Plant Trade* in "Bollettino di archeologia online: Roma 2008- International congress of Classical Archaeology- Meetings between cultures in the Ancient Mediterranean", 22-26 settembre 2008.

MALEK Amina-Aïcha, *What do archaeologists look for when looking for gardens?* in *Sourcebook for Garden Archaeology. Methods, techniques, interpretations and field examples*, a cura di A. A. Malek, Bern, Peter Lang, 2013, pp. 21-24

MALEK Amina-Aïcha, *Wilhelmina F. Jashemski and the Gardens of the Roman Empire* in *Sourcebook for Garden Archaeology. Methods, techniques, interpretations and field examples*, a cura di A. A. Malek, Bern, Peter Lang, 2013, pp. 41-58

MICOULINA Elena, *The History of Gardens and the Evolution of Environment* in *Historic Gardens and Sites: ICOMOS International Committee on Historic Gardens and Sites*, 1993, pp. 71-79.

MONTICOLO Antonio, *Le fontane della domus di Octavius Quartio: un'analisi preliminare*, in *Amnis: l'acqua dalla materialità alla parola*. Atti del Convegno internazionale di studi, Università di Pisa, 1-3 dicembre 2021, pp. 169-178.

MOORMANN Eric, *Giardini ed altre pitture nella Casa del frutteto e nella Casa del bracciale d'oro a Pompei*, "Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome", n. 54, 1995, 214-228.

PISCITELLI Manuela, *Perspective and Geometry in the Roman Painted Gardens*, "Open Access Journal of Archaeology and Anthropology", n. 2, 2019, pp. 1-9

PLATT Verity, *Viewing, Desiring, Believing: confronting the divine in a Pompeian house*, "Art History", n. 25, 2002, pp. 87-112.

REA Domenico, *Pompei e la sua pittura*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1981.

ROMANO Chiara, *El jardín romano y el estatus social, una simbiosis indisoluble*, in *De luxuria propagata romana aetat. Roman luxury in its many forms*, a cura di L. Pons Pujol et J. Pérez González, 2023, Oxford, ArcheoPress, pp. 247-262.

RUSSO Valentina, *Pompei. Una storia dei restauri per l'attualità*, "Studi e Ricerche del Parco Archeologico di Pompei", n. 38, 2018, pp. 53-72.

ROMANO Chiara, *Il verde e gli dèi: la religiosità nei giardini romani*, "Índice Histórico Español", n. 138, 2025, pp. 98-115.

SALVADORI Monica, *Horti picti. Forma e significato del giardino dipinto nella pittura romana*, Padova, Padova University Press, 2017.

SIMELIUS Samuli, *Pompeian Peristyle Gardens*, Abingdon, Routledge, 2022.

TORTORELLA Stefano, *Il lusso nella vita privata come espressione di una aristocrazia al potere*, in *Augusto. Catalogo della mostra*, a cura di E. La Rocca, C. Parisi Presicce, A. Lo Monaco, C. Giroire, D. Roger, Milano: Mondadori, 2013, pp. 252-269.

TOSCO Carlo, *Storia del giardino. Dalla Bibbia al giardino all'italiana*, Bologna, Il Mulino, 2018.

TRONCHIN Francesca, *Art, Nature, City, Country, and the Problem of Villa Imitation*, "Rivista di Studi Pompeiani", n. 21, 2010, pp. 63-75.

VON STACKALBERG Katharine T., *The Roman Garden: Space, Sense and Society*, London, Routledge, 2009.

WALLACE-HADRILL Andrew, *Horti and Hellenization*, in *Horti Romani. Atti del Convegno Internazionale di Roma, 4-6 maggio 1995*, a cura di M. Cima, E. La Rocca, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1998, pp. 1-12.

WYLER Stephanie, *Killer Creepers. The Uncanny of Nature in Dionysiac Roman Images*, "Acta Instituti Romani Finlandiae", n. 52, 2024, pp. 235-246.

ZANKER Paul, *Pompeii. Public and private life*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1998.

ZUCHTRIEGEL Gabriel, *Quando gli dèi lasciarono il mondo. L'ultima estate di Pompei*, Milano, Feltrinelli, 2026.

