

Il dono di Altino

Scritti di archeologia in onore di Margherita Tirelli

a cura di Giovannella Cresci Marrone, Giovanna Gambacurta, Anna Marinetti

Un paesaggio con imbarcazioni nel santuario repubblicano di Brescia

Filli Rossi

già Soprintendenza Archeologica della Lombardia

Abstract The article focuses on a fresco, published in 2002 by Elena Mariani, depicting a seascape with two ships, parts of rocks and of a lighthouse. The painting comes from the western hall of the Republican sanctuary of Brescia and in particular from the sector near the northern wall of the environment, near the newsstand (aedicule). The article suggests a dating for the finding within the first half of the 1st c. BC and its relationship with the decorative project in the 'second style' of the sanctuary; it also proposes a possible placement in the upper part of the back wall of the aedicule and a possible commemorative function of the enterprises of a person involved in the realisation of the temple.

Keywords Seascape. Ships. Fresco. Sanctuary. Aedicule.

Namque pictura imago fit eius, quod est seu potest esse, uti nomine, aedificia, naves...

Vitr., *De Arch.*, VII, 5, 1

Nel 2002 è stata pubblicata, a cura di Elena Mariani, una porzione di affresco, purtroppo molto lacunosa, comprendente frammenti in parte rinvenuti da Mirabella Roberti nel corso dei primi scavi degli anni Cinquanta del XX secolo che portarono alla scoperta del santuario repubblicano di Brescia, in

Devo un grazie particolare alle amiche e colleghe Elena Mariani e Barbara Bianchi: nelle varie fasi dell'analisi da loro svolta sugli intonaci del santuario bresciano e su questo contesto in particolare, è stato possibile riflettere in maniera costruttiva sui vari problemi emersi e condividere molti degli spunti proposti in questo contributo.



Edizioni
Ca' Foscari

Antichistica 23 | Archeologia 5

e-ISSN 2610-9344 | ISSN 2610-8828

ISBN [ebook] 978-88-6969-380-9 | ISBN [print] 978-88-6969-390-8

Open access

Published 2019-12-16

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-380-9/013

187

parte negli scavi condotti nel sito da chi scrive a partire dal 1990.¹ Nello stesso volume Angelo Ardovino sottolineava l'eccezionalità del ritrovamento anche sotto l'aspetto tecnico, in quanto conferma dell'uso della creta come materiale costitutivo dell'ultimo strato dell'intonaco prima della rifinitura superficiale: infatti i colori presenti sui frammenti di affresco (terra verde, blu egizio, ocra, nerofumo, latte di calce), sono stati stesi su uno strato di argilla, invece del tradizionale strato carbonatico, a sua volta sovrapposto a due strati di intonaco grezzo.²

Nella prima edizione del dipinto Elena Mariani si soffermava sull'elemento centrale della composizione, una barca lunga e bassa rappresentata nell'atto di indirizzarsi verso sinistra, con un equipaggio costituito da tre marinai impegnati nelle manovre di apertura e chiusura delle vele, due a poppa e uno verso il pennone. Si sottolineava il carattere realistico della scena, animata da rapidi e vivaci dettagli, come la scia sotto la chiglia, i remi, il trattamento delle piccole figure, l'uso delle ombreggiature.

La nave raffigurata, sulla base delle osservazioni di Stefano Medas, era riferita verosimilmente a un mezzo non da guerra, data l'assenza di rostro, ma da trasporto (galea mercantile), con sistema di conduzione duplice, a remi e a vela; un uso quindi civile anche se non si escludeva quello di possibile supporto ad azioni militari, per il trasporto di soldati e rifornimenti.³ In merito alla forma della vela, elemento ritenuto di interesse sia sotto l'aspetto tecnico sia per le implicazioni cronologiche, Medas proponeva due ipotesi: la prima riguardava una vela latina parzialmente ridotta, rappresentata nel momento in cui l'equipaggio si stava preparando ad affrontare un vento che rinforzava o in cui la nave si stava avvicinando al punto di approdo: in questo caso la barca nel dipinto di Brescia avrebbe forse rappresentato il documento più antico di uso di questo sistema.⁴ La seconda ipotesi, ritenuta da Medas più convincente, si riferiva ad una vela quadrata raffigurata durante la manovra di riduzione che le faceva assumere una forma triangolare, manovra destinata a stringere il vento o a contrastare vento forte e mare grosso da prua. Questo dispositivo, diretto antecedente della vela latina,

1 Mariani 2002, 77-84. Sugli scavi più recenti Rossi 2014, con riferimento all'ampia bibliografia precedente.

2 Ardovino 2002, 55-6. Nello stesso volume anche Meucci 2002, 65-74.

3 Medas 2002, 85-93. Una galea mercantile anche la nave raffigurata nel noto affresco della villa di Sirmione (III stile, fine I secolo a.C. - inizio I secolo d.C.): Bianchi 2009, 293, sch. III, 2, fig. a 226; Bianchi 2012, 31-8.

4 Come la barca raffigurata in uno dei bozzetti a carboncino dell'ipogeo 2 di Anfouchy (Alessandria): la prima rappresentazione finora documentata di vela latina (I secolo a.C.): Basch 1997, 219-20, fig. 11 a 221.

potrebbe essere simile a quello raffigurato in alcuni graffiti di Delo.⁵

Tornando ad un esame più generale del dipinto, Elena Mariani poneva giustamente in evidenza la rarità della rappresentazione e la sua probabile pertinenza ad un quadro assai più ampio in cui la barca raffigurata doveva inserirsi in un paesaggio che appariva comunque estraneo a connotazioni mitologiche o idillico-sacrali. Si rilevava ancora come il contesto di provenienza dei reperti portasse a ipotizzarne la collocazione originaria nell'area dell'aula occidentale del santuario, all'esterno o all'interno dell'ambiente, ed il loro inquadramento cronologico, in parallelo con la specifica fase dell'edificio, tra l'80 a.C. e la metà del secolo successivo. Più precisamente le valutazioni stilistiche suggerivano all'autrice una datazione all'età augustea se non addirittura claudia, in una fase finale del III stile, nell'ambito quindi delle ristrutturazioni operate nell'edificio in una fase posteriore alla sua costruzione. Inoltre, nella ipotesi di una originaria collocazione dell'affresco all'interno della cella se ne escludeva comunque un collegamento diretto sia con la volta del vano sia con la decorazione parietale o con un suo eventuale intervento di restauro; anche l'ipotesi della decorazione di un altare o di un *pinax* contenuto nell'edicola non veniva ritenuta convincente.⁶

Il dipinto, rimasto finora un problema in sostanza irrisolto, è stato oggetto di nuove osservazioni nel 2014, in un testo di Barbara Bianchi,⁷ esito di una laboriosa ricognizione sui materiali pittorici del santuario svolta sotto la direzione della scrivente tra il 2008 e il 2011. L'indagine meriterebbe di essere ripresa e completata in quanto utile a ricomporre dettagli della decorazione pittorica finora non considerati: l'autrice, nell'ambito di un riesame complessivo dei contesti, aveva potuto fra l'altro verificare la possibile connessione, per l'analogia del procedimento tecnico adottato, tra i frammenti oggetto di questo contributo e una serie di lacerti relativi alla decorazione della fascia superiore delle pareti dell'aula, caratterizzati dallo stesso strato di argilla verde sotto la superficie dipinta. Il dato, secondo l'ipotesi avanzata dalla stessa Bianchi, poteva far supporre che questa tecnica venisse riservata a porzioni limitate della decorazione, «in prossimità

⁵ Prima metà del I secolo a.C.: Basch 1997, 220, fig. 10. Cf. anche Medas 2004, 201-4, dove si ritiene la vela latina un dispositivo più adatto alle piccole imbarcazioni: vedi anche graffiti della villa di San Marco a Stabia (204, fig. 91).

⁶ Mariani 2002, 81-3.

⁷ Bianchi 2014, 223-59, in part. 231. In particolare nella relazione 2009-11 la Bianchi, riferendosi al lacerto ricomposto, nel suo sviluppo verticale, di una porzione della decorazione parietale dell'aula, rilevava la presenza dello strato di argilla sotto l'intonachino negli intonaci che si collocano sopra il motivo con mensole prospettiche, quindi nella fascia più alta della decorazione (tav. VII della relazione). Secondo l'ipotesi della Bianchi «benché non sia stato possibile individuare alcun attacco tra questi due 'momenti' decorativi, in tale contesto si può valutare la posizione del lacerto con barca».

del pavimento e del soffitto, dove l'argilla - posta tra la preparazione e l'intonachino - avrebbe forse dovuto svolgere la funzione di isolante».

Più di recente, nel 2015, nel corso di un intervento di restauro finalizzato a tentare nuovamente una ricomposizione del quadro anche attraverso l'inserimento di nuovi frammenti, sono stati acquisiti altri elementi significativi, anche se non risolutivi per la leggibilità dell'insieme:⁸ si confermava la presenza costante di un consistente strato di argilla grigio-verde su cui erano applicati i colori superficiali, l'azzurro, l'ocra, il marrone, il viola, il rosa, il latte di calce; si rilevavano inoltre lo spessore notevole dell'intonaco, e la presenza di un doppio strato di malta in alcune parti. L'inserimento in questa occasione di nuovi frammenti, purtroppo per la maggior parte privi di attacchi e quindi non contigui e non posizionabili con certezza nel quadro, ha introdotto nuovi dettagli nella scena, che era certamente inclusa in una raffigurazione più ampia e complessa: oltre la prima barca in navigazione verso sinistra compaiono infatti parte di una seconda barca con altre figure intente a manovre e le tracce di un promontorio roccioso sormontato da una costruzione cilindrica, forse un faro [fig. 1]. Gli altri numerosi frammenti esaminati, in pessimo stato di conservazione e purtroppo non assemblabili con quelli sopra citati, presentano in generale semplici stesure di colore verde o azzurro, riferendosi quindi ad altre parti dello specchio d'acqua rappresentato, prive di dettagli umani o architettonici.

Provando a ricomporre gli indizi, come si vede ancora molto labili e lacunosi, raccolti negli anni su questi frammenti di affresco e riesaminando l'insieme alla luce delle evidenze archeologiche, si vorrebbe ora proporre una nuova lettura suggerendone un inquadramento nel progetto decorativo del santuario repubblicano e più in generale nel suo contesto ideologico.

Le evidenze archeologiche significative per una precisa contestualizzazione, spaziale e temporale, del dipinto sono le seguenti:

- i frammenti del quadro (sia quelli recuperati da Mirabella Roberti negli anni Cinquanta del XX secolo sia quelli raccolti da chi scrive negli anni Novanta e successivi) provengono sempre dal settore settentrionale dell'aula W (o 4) del santuario repubblicano, dal compatto strato di macerie depositato lungo la parete nord, presso l'edicola;
- lo strato macerioso in questione conteneva i frammenti del nostro affresco insieme ai residui della demolizione delle parti superiori delle pareti dell'aula, un intervento edilizio effettuato

⁸ L'intervento è stato eseguito da DART, Roma, a cura di Alessandro Danesi e Silvia Gambardella, con Francesca Cocchi, Remigio Palumbo e Marcello Tranchida nel 2015: sono stati effettuati la pulitura, il consolidamento e l'assemblaggio, parziale, di 237 frammenti. Realizzato un pannello di base per i contesti assemblati di 1,50 × 0,85 m.

in età flavia, all'atto della ricostruzione del tempio. Nello strato, molto omogeneo, non si sono rilevate intrusioni o elementi estranei alla struttura interna dell'ambiente;

- nella stessa aula, in particolare nella porzione centro-occidentale indagata, la demolizione flavia, evidentemente motivata dalle particolari esigenze di quota dell'ala laterale del nuovo edificio, ha potuto risparmiare, a differenza di quanto accaduto nelle altre tre aule, buona parte dei registri inferiori e mediani della decorazione parietale. Le parti cadute sul pavimento, in quanto demolite dal cantiere flavio, potrebbero quindi, in gran parte, essere relative ai registri mediani e superiori della stessa decorazione;
- le verifiche effettuate da Barbara Bianchi rilevano la presenza di argilla sotto l'intonachino superficiale in alcune isole di frammenti della decorazione parietale di secondo stile relative alla parte superiore della parete. La stessa argilla compare nel nostro affresco; da qui l'ipotesi di un suo possibile collegamento con la parte superiore delle pareti dell'aula. Le aule del santuario repubblicano erano ambienti parzialmente ipogei con le pareti di fondo ricavate scavando la roccia del colle retrostante: pertanto potrebbe ritenersi plausibile l'ipotesi della presenza di argilla in alcune parti dell'intonaco dipinto motivata dalla necessità di isolare le pareti dall'umidità del banco roccioso retrostante.⁹

Incrociando queste evidenze sembra plausibile suggerire una collocazione del pannello in qualche parte della fascia superiore della parete nord dell'aula, con un preciso collegamento cronologico e funzionale con il progetto decorativo di secondo stile del santuario bresciano.

Di questo edificio, che celebra per *Brixia* la nascita della colonia latina fittizia nell'89 a.C.,¹⁰ si conoscono ormai le complesse vicende edilizie¹¹ e numerosi studi ne hanno approfondito gli aspetti ar-

⁹ Meucci 2002, 74.

¹⁰ Quando il diritto latino fu esteso ai nuclei di Cenomani che abitavano nel territorio, alleati del popolo romano almeno dal 196 a.C. e già partecipi attivi della sua vita politica, sociale ed economica.

¹¹ L'edificio era sorto sui resti di un precedente complesso, sempre a vocazione culturale e ancora impostato a ridosso del colle che dominava la città, il primo tempio romano di *Brixia* (metà del II a.C.), promosso dalle *élites* locali per formalizzare l'ingresso della città nell'orbita politica romana. Sulle sue rovine si impiantò nel secondo quarto del I secolo a.C. un nuovo complesso di culto che nell'architettura e negli apparati decorativi conferma il compimento del processo di progressivo adeguamento delle popolazioni locali ai modelli romani. Nell'ultimo quarto del I secolo a.C. il santuario attraversò una fase nuova, caratterizzata da importanti ristrutturazioni legate probabilmente alla istituzione della *Colonia Civica Augusta*: l'edificio tardorepubblicano, subendo modifiche strutturali nella planimetria e nell'articolazione dei suoi spazi interni, venne inglobato in una estesa struttura ad ali. Ancora più radicali le trasformazioni subite dall'impianto in epoca flavia, con la quasi totale demolizione degli apparati preesi-

chitettonici e decorativi.¹² Era costituito da quattro tempietti prostili, tetrastili, accostati su podio unico, sul fondo di un ampio recinto rettangolare prospiciente la strada che separava l'area templare da quella forense. Delle quattro aule, articolate in un ampio spazio mediano separato mediante file di colonne da due strette navate laterali leggermente sopraelevate, con edicola sulla parete di fondo, soltanto quella occidentale, dalla quale appunto provengono i frammenti dipinti in esame, è stata oggetto di uno scavo esaustivo¹³ [fig. 2].

La decorazione delle pareti, raro esempio del secondo stile iniziale, consisteva in una equilibrata fusione di suggestioni architettoniche e pittoriche, risolta attraverso un sistema modulare di pannelli a finti marmi separati da interpannelli, scandito da una fuga di semicolonne ioniche.¹⁴ Lo schema si componeva di vari elementi ricorrenti, ma anche di significative varianti, in base ad un criterio che associava stilisticamente le due aule esterne e le due interne: nelle prime emergeva con ruolo di protagonista il motivo di un velo sospeso nella fascia inferiore, quasi a suggerire un'apertura verso l'esterno, mentre nelle seconde, ancorate ad uno schema più rigorosamente architettonico, grandi lastre dipinte a finti marmi si alternavano a semicolonne su plinti in prospettiva. Altre lastre che simulavano inserti marmorei erano riprodotte nel registro mediano, sopra una mensola, intervallate da lesene rosse. Quasi interamente perduta la fascia superiore, per la quale è stato ipotizzato ancora un motivo a lastre dipinte.

In questo schema¹⁵ particolare rilievo assumevano le edicole, poste sul fondo dell'aula, lungo l'asse centrale, veri e propri tempietti che proiettavano verso lo sguardo di chi entrava, con un effetto di forte prospettiva e profondità spaziale, una delle finte architetture

stenti, un significativo innalzamento delle quote d'uso e una rielaborazione imponente degli apparati architettonici.

12 I più recenti, con riferimenti alla bibliografia precedente: Zevi 2002, 35-45; Cavalieri Manasse 2002, 95-116; Rossi 2014. Sulle fasi del santuario in part.: Sacchi 2014, 171-7; 201-5; 293-302. Per la fase flavia nello stesso volume Dell'Acqua 2014, 321-59.

13 Nel progetto architettonico dell'edificio come in quello decorativo è emerso con chiarezza il ruolo di maestranze specializzate chiamate dalle regioni dell'Italia centro-meridionale o da centri cisalpini di lunga tradizione coloniale, accanto alle quali operarono certamente maestranze indigene.

14 Bianchi 2014, 223-59, con bibliografia precedente.

15 Bianchi 2014, con bibliografia precedente. Anche Salvadori 2002, 82-5. L'originalità dell'esperimento bresciano, come molte volte già notato, sta nella ripresa dei modelli di Atene e Delo e di quelli della precedente pittura ellenistica, adottati poi in Lazio, Campania, Sicilia, tradotti in una tecnica che rende in piano gli stucchi a rilievo delle pareti di I stile, con una maggiore attenzione all'effetto decorativo piuttosto che alla struttura architettonica; le aperture alla prospettiva sono risolte con l'espedito della fuga di colonne dipinte in parete, che affiancavano quelle reali amplificando gli spazi e caricando di profondità la visuale.

replicate in piano lungo le pareti:¹⁶ avevano evidentemente un ruolo forte, simbolico più che semplicemente architettonico.

La fusione di esperienze pittoriche e plastiche nelle aule del santuario bresciano richiama note soluzioni architettoniche, monumentali o teatrali, anche legate all'edilizia privata di pregio, come le edicole addossate alle pareti dei *viridaria*, ai prospetti di fontana nei peristili:¹⁷ si tratta, come è noto, di modelli pienamente ellenistici che propongono la struttura come elemento evocatore di spazi immaginari dietro le pareti, funzionale a connotare di sacralità e mistero il carattere dei luoghi, in alcuni casi con un intenzionale collegamento dei tempietti, sul piano simbolico-sacrale, con l'acqua. Il santuario bresciano si prestava in pieno a queste suggestioni sia per la sua collocazione a ridosso di un versante del colle, fisicamente radicato in un luogo 'naturale' sacro per vocazione e per tradizione,¹⁸ sia per la decorazione pittorica delle aule, che riprende non a caso schemi che si ritrovano anche in altri ambienti interrati o comunque legati a contesti naturali di forte significato sacrale, che comunicavano al visitatore l'illusione e l'emozione di penetrare in uno spazio mitico.¹⁹

In questo contesto la collocazione del pannello, anche per lo stato di conservazione assai lacunoso e per la totale mancanza di punti certi di contiguità con la parete, costituisce un problema di difficile soluzione. La scena rappresenta comunque un paesaggio, probabilmente marino, con almeno due imbarcazioni in navigazione verso sinistra, con figurine umane intente a manovre rapide e concitate, mentre su uno dei lati del quadro si intravedono parti di rocce o scogli, sovrastate da una costruzione cilindrica, forse un faro.²⁰ Navi mer-

16 Bragantini 2007, 123-32, in part. 123-4: sul secondo stile come sistema decorativo fondato sulla rappresentazione delle 'architetture dipinte' e sul ruolo di queste all'interno dei percorsi ottici creati nello spazio domestico.

17 Rossi 2014, 261-71; Fragachi 2003, 231-94, in part. 266 ss.: l'architettura privata come altro motivo ispiratore dei sistemi pittorici di secondo stile, in particolare le grandi ville con i loro santuari rustici. Nel viridario della Casa di *Axiochus* a Pompei, sul muro di fondo, scena figurata su zoccolo a imitazione marmorea, sotto nicchia dipinta, attribuita a schema di II stile: Oriolo, Zanier 2011, 482-3. Molte decorazioni di I stile nei peristili e giardini pompeiani: Casa della Nave Europa, degli Epigrammi Greci, di Sallustio, del Labirinto, del Fauno, dei Capitelli Figurati ecc.

18 Il forte ruolo, anche in senso culturale, della cosiddetta 'aula dei pilastri', spazio ipogeo collegato al santuario verso est, è stato proposto in Rossi 2007, 205-14.

19 Carandini 2010, 114.

20 La posizione del frammento con parte di edificio sul lato destro del pannello è puramente ipotetica, data l'assenza di parti contigue con quelle centrali. Rappresentazioni con imbarcazioni e faro sono frequenti nel repertorio iconografico di mosaici, pitture parietali, rilievi funerari, monete ecc: si veda per i vari riferimenti Giardina 2010. Molti i porti con faro nella *Regio X*, attestati a volte dal II secolo a C.: a Parenzo, Timavo-Duino, Tergeste, Aquileia, Grado, Adria, ecc. Il faro del pannello bresciano potrebbe essere simile all'edificio cilindrico riprodotto in un paesaggio da Pompei al Museo di Napoli: Donati 1998, 125, fig. 14, sch. 14.

cantili si è detto, con vele attrezzate per tenere un vento sostenuto, forse raffigurate in partenza verso una destinazione ignota, mentre sembrano lasciarsi alle spalle la costa, se è plausibile l'ipotesi, non suffragata peraltro da dati certi, della collocazione del limite di terra sul lato opposto al moto delle navi.

I dati archeologici, come già osservato, sembrano confermare la probabile pertinenza dell'affresco al settore nord dell'aula W. L'ipotesi tuttavia di una sua collocazione nel registro superiore della parete non sembra sostenibile dato lo schema decorativo di questa, caratterizzato, secondo la ricostruzione Bianchi, da una trama compatta, omogenea e ripetitiva di motivi che lascerebbe poco spazio a inserimenti di tono e stile diverso nella fascia più alta; del resto qualora si fosse trattato di una serie di quadretti nel registro superiore della parete, in questo caso la quantità dei frammenti stilisticamente affini al nostro sarebbe stata certamente maggiore e distribuita lungo tutto il perimetro del vano. Scartata quindi questa ipotesi, si potrebbe ipotizzare, anche in relazione al luogo preciso di rinvenimento, una collocazione del dipinto nella parte superiore della parete di fondo dell'edicola.²¹

Di questa si conosce la decorazione della fascia inferiore e mediana, ancorata agli schemi chiusi e piatti del I stile, e resa con un linguaggio quindi diverso rispetto a quello delle pareti dell'aula, ma non ci sono elementi probanti per quanto riguarda la parte superiore²² [fig. 3]. Lo schema decorativo è analogo a quello in I stile del tablino della Casa di Sallustio (Pompei VI, 2, 4)²³ anche se la più antica tecnica a rilievo e stucco viene qui interpretata in piano, in chiave pittorica.

Posizionando idealmente il pannello con paesaggio nella parte superiore di questa parete,²⁴ può costituire un problema la diversità della tecnica adottata rispetto a quella della parte mediana e inferiore; una differenza spiegabile forse con l'ipotesi che la presenza dello strato di argilla nel dipinto non sia stata solo un espediente funzionale a garantirne la tenuta ma abbia rappresentato l'esito di una

21 Una collocazione in realtà presa in considerazione in Mariani 2002, 83, dove, tra le varie ipotesi formulate e poi ritenute non plausibili, si valutava anche quella di un *pinax* votivo esposto nell'edicola.

22 Bianchi 2014, 231: la decorazione del fondo dell'edicola comprende uno zoccolo nero e un registro mediano a grandi ortostati gialli sormontato da tre filari di blocchi bugnati di testa. L'autrice ipotizza per il registro superiore una possibile decorazione con altri concetti di taglio e di testa, di cui si intravede una traccia.

23 Un legame tra paesaggi figurati e sistemi di I stile anche nel vestibolo della Casa Sannitica di Ercolano.

24 Sulla ipotesi di collocazione proposta, all'interno dell'edicola, cf. anche Ardivino 2002, 56: «Viene il sospetto che fossero destinati ad un ambiente in cui erano da escludere areazioni ed essiccazioni troppo repentine, che avrebbero inevitabilmente messo in crisi l'equilibrio tra argilla ed intonaco».

intenzionale scelta cromatica e stilistica,²⁵ scelta forse direttamente collegata alle esigenze espressive del tema raffigurato. Una tecnica non descritta dalle fonti ma esemplare per comprendere come l'affresco antico fosse in realtà operazione soggetta a modalità «eterogenee di applicazioni di colori, in cui c'è posto per miscele di ogni tipo, non riportate dai trattatisti».²⁶

In questo contesto specifico, in una struttura quindi, come l'edicola, con forti connotazioni simboliche,²⁷ il quadro con paesaggio avrebbe comunque potuto inserirsi con una certa coerenza, sia sotto l'aspetto della analogia con evidenze figurative simili presenti nelle realizzazioni di secondo stile, in particolare negli ambienti adibiti a funzioni celebrative e di rappresentanza, sia sotto quello della specifica funzione ideologica dell'edicola nel contesto del santuario bresciano.²⁸

Per quanto riguarda il primo aspetto, fregi con raffigurazioni letterarie, epiche o di paesaggio, imitazione di modelli ellenistici, non sono anomali, in genere nei registri superiori delle pareti di II stile:²⁹ sono ad esempio le scene della guerra di Troia nella Casa del Criptoportico,³⁰ i paesaggi nilotici dell'atrio della Villa dei Misteri,³¹ quelli delle *fauces* della Casa Sannitica ad Ercolano³² e molti altri. Anche le pitture con scene dall'Odissea di una casa dell'Esquilino in

25 Sulla tecnica Ardivino 2002, 55: «La documentazione sull'uso della creta come materiale costitutivo dell'ultimo strato, sconosciuta pochi decenni fa, è destinata ad una rapida crescita». E ancora, su questo dipinto: «A guardarla la pittura non pare una tempera. Si intravede l'argilla del supporto, ed il suo colore verdino ha orientato la scelta dei toni nella pittura. Un bellissimo esempio di interazione cromatica tra colore dello strato di allettamento e aspetto finale!».

26 Ardivino 2002, 56.

27 Un legame costante tra schemi pittorici di I stile e luoghi di culto è stato sottolineato in Marcattili 2011, 415-26, in part. 416-7. Molto significativo in proposito il rinvenimento degli intonaci in I stile dal santuario di Marano di Valpolicella, relativi alla cella del tempio, con analoga sequenza di motivi decorativi: zoccolo, registro medio con ortostati e tre assise di bugne di testa e di taglio: Pagani, Mariani 2015, 149-60, 105, fig. 1.

28 Rossi 2007, 212-13: un contesto in cui particolare rilievo dovette assumere la cosiddetta 'aula dei pilastri', da chi scrive interpretata come l'ambiente più orientale del santuario repubblicano, sottoposta poi nei secoli a numerose modifiche e ristrutturazioni fino all'annessione, in epoca medio imperiale al complesso del teatro. In questo settore è stata rinvenuta la parte di acrolito raffigurante una testa femminile diademata: Invernizzi 2014, 219-22.

29 Peters 1963, 60.

30 Baldassarre et al. 2002, 113-14. Anche Scagliarini Corlaita 1997, 119-23, 344, figg. 1-3.

31 Esposito 2007, 441-65, in part. 449-50, figg. 9 e 11. La parete dell'atrio tuscanico offre un confronto puntuale: alto zoccolo, ortostati, bugnato e paesaggio nella fascia superiore. Le verifiche sugli strati preparatori dell'intonaco confermano un relazione del paesaggio con le parti sottostanti anche se non è più verificabile il rapporto fisico.

32 Moormann 1991.

Via Graziosa, più recenti, erano inserite nella zona superiore di una parete, inquadrata da colonne monumentali poste in primo piano.³³

Nell'affresco di Brescia, nonostante l'estrema lacunosità della raffigurazione, si colgono comunque alcuni elementi che caratterizzano questo genere pittorico: il carattere visionario e poco realistico del paesaggio e la rapidità essenziale delle pennellate che disegnano quasi delle vignette,³⁴ animate da piccole figure immerse in una natura dai colori e dalle forme indefiniti.³⁵ Con qualche differenza però, rappresentata dal carattere realistico del quadro rappresentato, nonostante la resa semplificata e impressionistica dei vari elementi. In esso sembrano del tutto assenti, per quanto possibile dedurre dai pochi frammenti conservati, particolari che possano ricondurre a generiche scene mitologiche o idillico-sacrali.

Il senso generale del dipinto, fortemente compromesso dalla scarsità di elementi a nostra disposizione, non può evidentemente prescindere da valutazioni di tipo funzionale, collegate alla posizione ipotizzata e al suo contesto più generale. Tra le varie opzioni possibili si potrebbe valutare quella di un nesso tematico della scena, in questo caso con un ruolo di generica suggestione, con l'edicola immaginata come ideale prospetto di un tempio inserito in un edificio in qualche modo legato a culti naturali:³⁶ in questa chiave di lettura non sarebbe fuori luogo la presenza in essa di un quadro di paesaggio [fig. 4].

Tuttavia proprio il carattere realistico della scena potrebbe indirizzare verso una ipotesi diversa, più legata ad un suo ruolo più specifico nel contesto ideologico dell'edificio in cui è inserita. La raffigurazione potrebbe in questo caso assumere un senso ulteriore, quello

33 Corrispondono all'ultimo tipo di decorazioni parietali citate da Vitruvio (*Ulixis errationes per topia*), datate poco dopo la metà del I secolo a.C. Werner 1998, 271-2; Rouveret 2002, 113-14; La Rocca 2009, 39-55. In part. 48, con datazione poco dopo metà del I a.C. Sempre nella parte alta della parete, su un alto zoccolo di ortostati e incorniciati da colonne sono i quadretti della sala 23 della Villa di Poppea a Oplontis e le prospettive architettoniche dell'alcova del *cubiculum* M della Villa di Boscoreale, uno sviluppo più recente del II stile ben più ricercato e colto rispetto a quello del paesaggio bresciano (Sauron 2007, 29, fig. 7 e 35, fig. 12 per Boscoreale; 159, fig. 98 per Oplontis: dipinti attribuiti alla seconda fase del II stile, dopo il 60 a.C.; Peters 1963, 7 ss.; Stefani 1997, 40-4).

34 Una maniera 'compendiaria' simile in un paesaggio con Ulisse e le Sirene, con datazione oscillante tra 50 e 80 d.C. da Pompei al British Museum: Papini 2009, cat. I, 7, 269-70, 162 figura.

35 La Rocca 2009, 40-2: «vedute d'ambiente all'apparenza naturale, e in realtà plasmate secondo schemi regolari e ripetitivi (i *topia*), non hanno - salvo rarissime eccezioni - alcuna indipendenza nell'ambito delle grandi composizioni parietali a carattere scenografico, in cui sono per lo più inserite come immagini ben circoscritte su sfondi astratti a tinta unita dietro finte porte o finte finestre, o come vignette isolate entro riquadri». Anche Rouveret 2002, 96-100, per i riferimenti alla pittura di paesaggio alessandrina.

36 Pitture con navi all'attracco, rive, edifici vari in una scena dipinta sui bordi esterni di una vasca (IV secolo d.C.): Barbet 1994, 311-19.

di possibile commemorazione, in chiave votiva, di un evento a cui associare forse uno o più particolari personaggi, coinvolti prima in imprese marittime avventurose e poi nelle attività di evergetismo del santuario,³⁷ personaggi ben inseriti nei traffici marittimi e mercantili dell'epoca: il fenomeno coinvolse, come è noto, imprenditori, in particolare dalle regioni centromeridionali, che, consolidando la loro posizione economica, vennero in contatto con la *koiné* ellenistica acquisendo poi un ruolo di primo piano nella edilizia religiosa in Italia nel II e in particolare nel I secolo a.C.³⁸

È plausibile che nella *Brixia* della prima metà del I secolo a.C. sia stata incisiva la presenza di alcuni di questi influenti imprenditori italici,³⁹ coinvolti nel processo di crescita economica e culturale, i quali avrebbero potuto promuovere la realizzazione del primo santuario della città o contribuirvi. L'ipotesi suggestiva, anche in assenza di dati di conferma, è che in questo caso le loro imprese in mare, e forse gli scampati pericoli, abbiano potuto essere oggetto di una commemorazione votiva all'interno dell'edicola.

37 In Coarelli 1994, 97, 105-6 il riferimento a due fregi fittili dall'atrio di un edificio privato di Fregellae, con elementi che riportano all'arte celebrativa ufficiale: scartata la possibilità di interpretarli come semplici elementi ornamentali, privi di un particolare significato, la loro «presenza nell'ambiente della casa più intriso di valenze ideologiche» consente di leggerli come rappresentazione, diretta o allusiva, di episodi storici in cui i proprietari della casa erano stati coinvolti. I fregi erano collocati nella parte più rappresentativa della domus, in una parete di I stile, subito sopra gli ortostati della parte mediana o inferiore, inseriti nello spessore della parete.

38 Bodei Giglioni 1977, 33-76; Coarelli 1983, 219: precisa corrispondenza tra i grandi episodi edilizi, in particolare tra ultimo quarto del II e primo quarto del I secolo a.C. e la presenza massiccia dei *negotiatore* italici in Oriente, testimoniata soprattutto dalle iscrizioni di Delo. Anche Marcattili 2005, 237-9. Gli atti di evergetismo consentivano alle *gentes* italiche arricchite (battellieri, marcatori di bestiame, contadini prima e poi banchieri, industriali e commercianti) di accedere a brillanti carriere politiche e alle magistrature locali. Sulla relazione tra l'arrivo in Italia di artigiani specializzati con diffusione dei modelli ellenistici, soprattutto la maniera di I stile, e la gestione da parte degli Italici, dopo la conquista romana in Oriente, dei traffici commerciali con nuove disponibilità, finanziarie e di manodopera schiavile: Marcattili 2011, 415.

39 Bandelli 1992, 33, sulla «emigrazione spontanea verso le regioni padane di famiglie o singoli di origine romana o italica»; Rossignani 2007, 29-34. Un grazie a Gianluca Gregori e a David Nonnis per lo scambio di idee gli utili suggerimenti.

Bibliografia

- Ardivino, A.M. (2002). «Tecnica pittorica nel santuario repubblicano di Brescia». Rossi 2002, 47-64.
- Baldassarre, I.; Pontrandolfo, A.; Rouveret, A.; Salvadori, M. (2002). *Pittura romana. Dall'ellenismo al tardo-antico*. Milano.
- Bandelli, G. (1992). «Le classi cisalpine e la loro promozione politica». *Dialoghi di Archeologia*, 3(10), 31-45.
- Barbet, A. (1994). «Peinture de bassin dans la Maison des Nymphes à Nabeul». *La mosaïque gréco-romaine*, 7(1), 311-19.
- Basch, L. (1997). «L'apparition de la voile latine en Méditerranée». *Techniques et économie antiques et médiévales = Colloque d'Aix-en-Provence*. Paris, 214-23.
- Bianchi, B. (2009). «Paesaggio con scena di pesca: frammento di decorazione parietale in III stile dalla cosiddetta Villa di Catullo a Sirmione». *Roma. La pittura di un impero = Catalogo della mostra* (Roma, 2009). Roma, 293.
- Bianchi, B. (2012). «Un ciclo figurato nella decorazione di III stile della villa delle 'Grotte di Catullo' a Sirmione?». *AAAd*, 73, 31-8.
- Bianchi, B. (2014). *La decorazione pittorica del santuario repubblicano di Brescia*. Rossi, 223-59.
- Bodei Giglioli, G. (1977). «*Pecunia fanatica*. L'incidenza economica dei templi laziali». *Rivista Storica Italiana*, 89(1), 33-76.
- Bragantini, I. (2007). «La pittura in età tardo repubblicana». *Villas, maisons, sanctuaires et tombeaux tardo-républicains: découvertes et relectures récentes = Actes du Colloque International de Saint-Romain-en-Gal*. Vienne, 123-32.
- Carandini, A. (2010). *Le case del potere nell'antica Roma*. Bari.
- Cavaliere Manasse, G. (2002). *Architetture ellenistico-italiche in Cisalpina: le testimonianze del santuario bresciano*. Rossi 2002, 95-116.
- Coarelli, F. (1983). «I santuari del Lazio e della Campania fra i Gracchi e le guerre civili». *Les 'bourgeoisies' municipales italiennes aux II et I siècles av. J.-C. = Colloquio internazionale* (Napoli, 1981). Napoli, 217-40.
- Coarelli, F. (1994). «Due fregi da Fregellae: un documento storico della prima guerra Siriaca?». *Ostraka*, 1, 93-108.
- Dell'Acqua, A. (2014). «Nuovi dati sull'architettura». Rossi 2014, 321-59.
- Donati, A. (a cura di) (1998). *Romana pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina = Catalogo mostra*. Rimini.
- Esposito, D. (2007). «Pompei, Sille e la Villa dei Misteri». *Villas, maisons, sanctuaires et tombeaux tardo-républicains: découvertes et relectures récentes = Actes du Colloque International de Saint-Romain-en-Gal en l'honneur de Anna Gallina Zevi*. Roma, 441-65.
- Fragachi, H. (2003). «Représentations architecturales de la peinture pompéienne». *MEFRA*, 115(1), 231-94.
- Invernizzi, R. (2014). «Una testa femminile». Rossi 2014, 219-22.
- La Rocca, E. (2009). «Paesaggi che fluttuano nel vuoto. La veduta paesistica nella pittura greca e romana». *Roma. La pittura di un impero = Catalogo della mostra*. Roma, 39-55.
- Marcattili, F. (2005). «*Fanatica, pecunia*». *Cult places. Representations of cult places*. Los Angeles, 237-9. ThesCRA: Thesaurus, cultus et rituum antiquorum 4.
- Marcattili, F. (2011). «Primo stile e cultura della *luxuria*». *Pittura ellenistica in Italia e Sicilia. Linguaggi e tradizioni = Atti del Convegno di Studi* (Messina, 2009). Roma, 415-26.

- Mariani, E. (2002). «Intonaci con raffigurazione di una nave dal santuario tardo repubblicano: problemi tecnici e iconografici». Rossi 2002, 77-84.
- Medas, S. (2002). «La nave e l'attrezzatura velica. Considerazioni sulla raffigurazione navale del santuario tardo repubblicano». Rossi 2002, 85-93.
- Medas, S. (2004). «*De rebus nauticis*. L'arte della navigazione nel mondo antico». *Studia Archaeologica*, 132, Roma.
- Meucci, C. (2002). «Analisi degli strati pittorici di frammenti di intonaci dipinti». Rossi 2002, 65-74.
- Moormann, E.M. (1991). «Zwei Landschaftsdarstellungen in der Casa Sannitigca in Herculaneum». *Koln Jb*, 24, 11-18.
- Oriolo, F.; Zanier, K. (2011). «Decorazioni di primo stile nei peristili e giardini di Pompei». *Pittura ellenistica in Italia e Sicilia. Linguaggi e tradizioni = Atti del Convegno di Studi* (Messina, 2009), 481-97.
- Pagani, C.; Mariani, E. (2015). «Le pitture». Bruno, B.; Falezza, G. (a cura di), *Archeologia e storia sul Monte Castelon di Marano di Valpolicella*. Mantova, 149-60.
- Papini, M. (2009). *Roma. La pittura di un impero = Catalogo della mostra*. Roma, 269-70.
- Peters, W.J.T. (1963). *Landscape in Romano. Campanian Mural Painting*. Assen.
- Rossi, F. (a cura di) (2002). *Nuove ricerche sul Capitolium di Brescia. Scavi, studi e restauri = Atti del Convegno* (Brescia, 2001). Milano.
- Rossi, F. (2007). «Brixia tra età tardo-repubblicana e I secolo d.C. Nuovi dati dall'area del Capitolium». *Forme e tempi dell'urbanizzazione nella Cisalpina (II secolo a.C. - I secolod.C.) = Atti delle Giornate di Studio* (Torino, 2006). Firenze, 205-14.
- Rossi, F. (a cura di) (2014). *Un luogo per gli dei. L'area del Capitolium a Brescia*. Firenze.
- Rossi, F. (2014). «Architetture dipinte: le edicole nel santuario di Brescia». Rossi 2014, 261-71.
- Rossignani, M.P. (2007). «Processi di trasformazione negli insediamenti indigeni della Cisalpina tra il II e I secolo a.C.». *Forme e tempi dell'urbanizzazione nella Cisalpina, II secolo a.C. - I secolo d.C. = Atti delle Giornate di Studio* (Torino, 2006). Firenze.
- Rouveret, A. (2002). «Prime forme di pittura di paesaggio: Boscoreale e Oplontis; Combattimenti davanti a Troia e paesaggi ispirati all'Odissea». Baldassarre, Pontrandolfo, Rouveret, Salvadori 2002, 96-100; 113-14.
- Sacchi, F. (2014). Rossi 2014, 171-7; 201-5; 293-302.
- Salvadori, M. (2002). «La decorazione parietale nella tarda Repubblica: il 'secondo stile'». Baldassarre, Pontrandolfo, Rouveret, Salvadori 2002, 82-5.
- Sauron, G. (2007). *La pittura allegorica a Pompei. Lo sguardo di Cicerone*. Barcellona.
- Scagliarini Corlaita, D. (1997). «*Propter spatia longitudinis*: cicli e serie figurative nelle ambulationes del secondo e del quarto 'stile pompeiano'». Scagliarini Corlaita, D. (a cura di), *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C. - IV sec. d.C.) = Atti del Convegno Internazionale sulla Pittura Parietale Antica*. Bologna, 119-23.
- Stefani, G. (1997). «Il secondo stile». *Pompeii. Picta fragmenta. Decorazioni parietali dalle città sepolte*. Torino, 40-4.
- Werner, K.E. (1998). «La scoperta delle pitture dell'Odissea in via Graziosa a Roma». Donati, A. (a cura di), *Romana Pictura, La pittura romana dalle origini all'età bizantina*. Roma, 271-2.
- Zevi, F. (2002). *Opus albariorum*. Rossi 2002, 35-45.

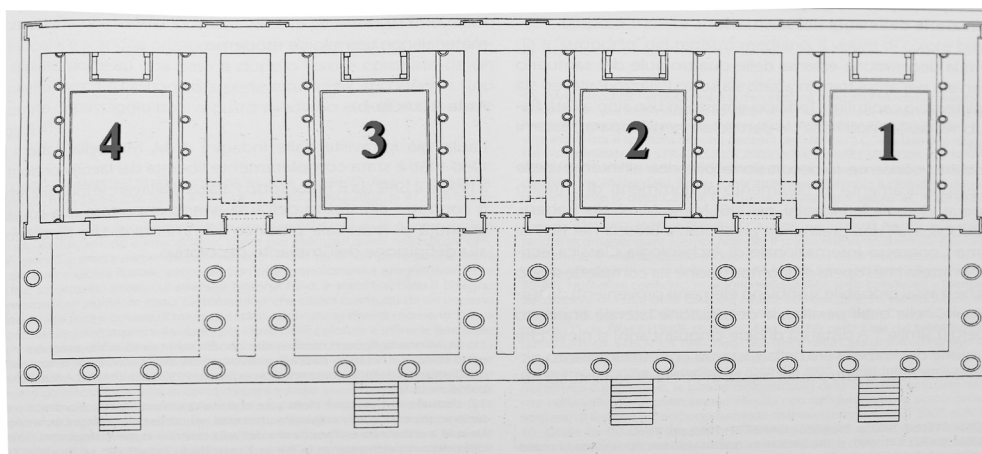
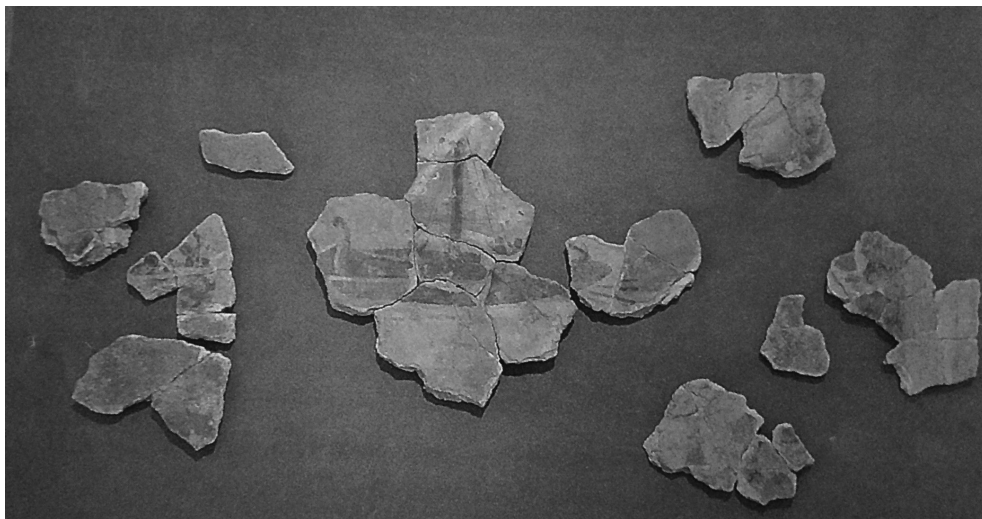


Figura 1 Intervento di assemblaggio dei frammenti (Dart 2015)

Figura 2 Planimetria del santuario repubblicano



Figura 3 Parete di fondo dell'edicola dell'aula 4

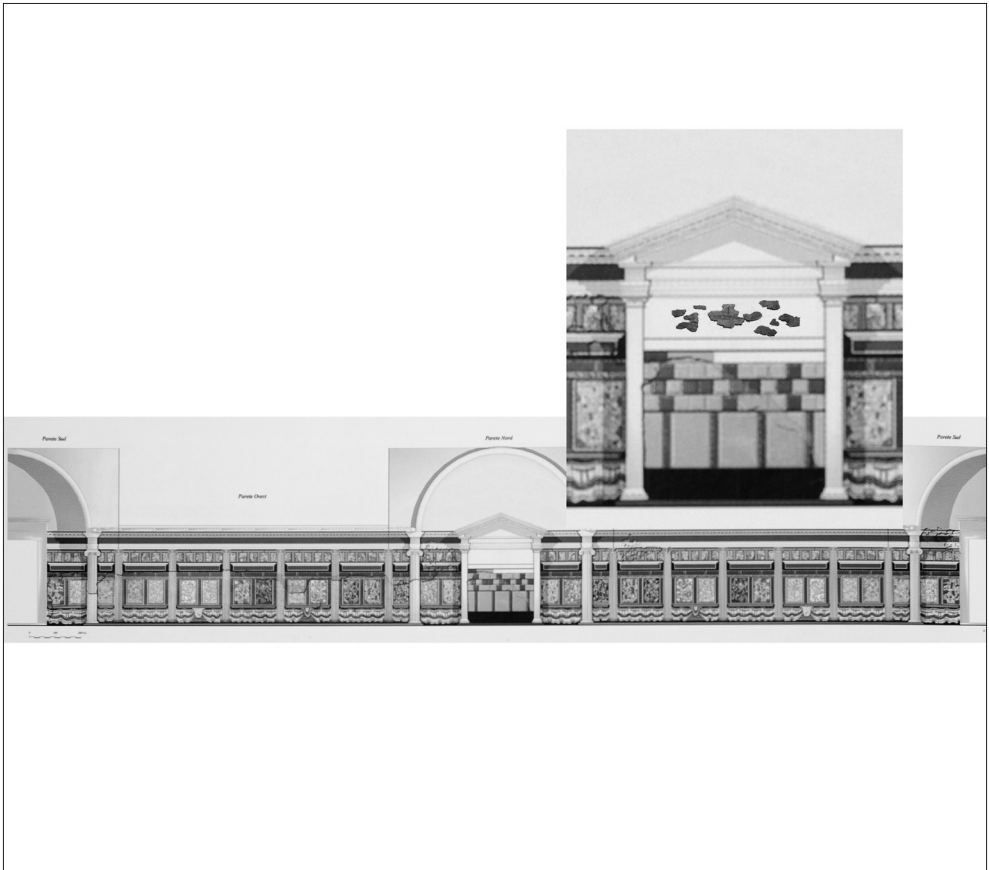


Figura 4 Ipotesi di inserimento della scena di paesaggio nella parete di fondo dell'edicola