

Zeitschrift: Entretiens sur l'Antiquité classique
Herausgeber: Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique
Band: 60 (2014)

Artikel: Il giardino come espressione del divino nelle rappresentazioni dell'antica Roma
Autor: Caneva, Giulia
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-660983>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

VII

GIULIA CANEVA

IL GIARDINO COME ESPRESSIONE DEL DIVINO NELLE RAPPRESENTAZIONI DELL'ANTICA ROMA

La natura entra con frequenza nella rappresentazione pittorica e scultorea dell'antica Roma inserendosi all'interno di paesaggi, apparentemente come semplice sfondo allo svolgersi delle vicende umane, ma ancor più all'interno di veri e propri giardini, cioè come natura 'costruita' a formare luoghi ideali. Un gran numero di dettagli naturalistici si può rilevare inoltre nelle combinazioni fantastiche delle grottesche e nei 'giardini di pietra' di decorazioni parietali, frontali di pietra e sarcofagi, in forma di rappresentazione criptica e metamorfica della natura.

Questo contributo vuole definire le diverse piante presenti nelle rappresentazioni di giardino e mostrare come nell'antichità classica esistesse una grande conoscenza della natura che era anche espressione di valenze spirituali e religiose. A tal fine riassume quindi le informazioni riguardanti gli elementi floristici rilevati nelle pitture di domus romane o pompeiane, analizzandone sotto il profilo della valenza simbolica alcuni esempi emblematici. Analogamente pone attenzione alle rappresentazioni della natura in elementi scultorei di epoca augustea (vedi Ara Pacis), dove gli elementi fantastici e 'irreali' derivano dalla composizione simultanea ed 'impossibile' di elementi reali, seguendo un continuum che sottolinea l'interconnessione esistente in natura.

La biodiversità floristica nell'iconografia romana assomma a circa duecento specie caratteristiche di diversi habitat

Mediterranei, scelte primariamente per una valenza simbolica condivisa e potente, e tale numero si riduce a una cinquantina di specie nel caso di pitture di giardino in senso stretto. Alcune di queste appaiono ricorrenti, essendo espressione fisica di valenze simboliche e divine, come palme (*Phoenix dactylifera*), oleandri (*Nerium oleander*), rose (*Rosa gallica*, *R. centifolia*), mirti (*Myrtus communis*), allori (*Laurus nobilis*), edere (*Hedera helix*), viburni (*Viburnum tinus*), melograni (*Punica granatum*) e cipressi (*Cupressus sempervirens*). A esse se ne associano altre, quali querce (*Quercus robur* s.l.), pini (*Pinus pinea*), melocotogni (*Cydonia oblonga*) e naturalmente l'acanto (*Acanthus mollis*), selezionate in funzione dell'intento specifico della rappresentazione.

La comprensione del messaggio iconografico appare collegata sia agli elementi compositivi scelti, ovvero alla selezione delle specie, sia alla loro disposizione e al loro ruolo gerarchico nell'immagine. Pur con varianti diverse, nei casi selezionati viene rappresentato un giardino ideale cui è affidato un messaggio filosofico-religioso che esprime una visione della vita umana come transitoria, ma eternamente capace di rinnovarsi e rigenerarsi, come nel ciclo cosmico della natura.

I. Premessa

Diverse fonti scritte danno testimonianza della conoscenza della natura nel mondo antico, anche se non provano fino in fondo, e in tutti i variegati aspetti, quale essa realmente fosse. Soprattutto per quanto riguarda le piante medicinali, ci sono pervenute le opere di Teofrasto (IV secolo a.C., *De historia plantarum* e *De causis plantarum*) e di Dioscoride (I secolo d.C., *De materia medica*), a cui sono anche collegate le illustrazioni di alcuni codici antichi.¹ Così la *Historia naturalis* di

¹ ALIOTTA *et al.* 2003. Tra questi codici va considerato il "Codice Aniciae Julianae", una versione bizantina parziale del *De materia medica* datata intorno al

Plinio il Vecchio (I secolo d.C.) rappresenta una fonte estremamente importante anche se, pure essendo una vera enciclopedia del sapere nel mondo antico, non sempre consente una facile identificazione delle piante citate.

Oltre alle fonti scritte, esistono però fonti iconografiche che non dovrebbero essere trascurate, relative non solo alle illustrazioni di codici, ma anche a espressioni artistiche che non avevano diretta connessione con l'illustrazione della scienza. Infatti, come si osserverà più avanti, le fonti iconografiche hanno mostrato una grande valenza nel testimoniare la profonda conoscenza che l'uomo antico aveva della natura.²

Sul piano dell'interpretazione delle relazioni fra uomo e natura e delle loro manifestazioni, va inoltre osservato che nelle antiche culture del mondo ellenistico-romano, seguendo l'eredità storica e iconografica delle antiche civiltà del Mediterraneo, da quella Minoica ed Etrusca a quella del vicino mondo Mesopotamico e Faraonico, la rappresentazione delle vicende umane era in stretta connessione con quella dei fenomeni della natura. Il profondo rapporto fra natura e divino è espresso ancor più nell'idea di giardino, il cui termine prende origine dalla parola ebraica *gan*, che corrisponde nella sua forma più perfetta al paradiso, il cui nome deriva a sua volta ai *pairidaiza* persiani, chiamati nella Genesi *gan Eden*.³

Se dunque l'uomo antico conosceva profondamente la natura e sapeva distinguere un gran numero di diverse piante, e se la natura, tanto più quella riferita al giardino, aveva connessione con il divino, è legittima la tesi che le pitture di giardino non andrebbero interpretate semplicemente come sfondo ai fatti umani o come elemento ideale di un mondo dell'aldilà, come ci appare nelle pitture di contesti funerari,⁴ ma piuttosto

512 d.C., e il *Codex ex Vindobonensis Graecus* 1, di cui sono disponibili delle edizioni fac-simile, MAZAL 1998-1999; BERTELLI, LILLA, & OROFINO 1992.

² CANEVA 2010; KUMBARIC & CANEVA 2014.

³ "Or il Signore Dio piantò un giardino in Eden, dall'Oriente, e pose quivi l'uomo ch'egli avea formato", Gen. 2, 8.

⁴ GRIMAL 1990, 66; 80-81; SETTIS 2008, 28-31.

che esse rappresentino, almeno nella maggior parte dei casi e sia pur con varianti diverse, una rappresentazione che ha connessioni col mondo divino.

Rispetto al problema della comprensione di tale valenza, ovvero al quesito che pone il problema se l'uomo antico avrebbe capito il messaggio sotteso a certe scelte, va osservato che mentre la conoscenza della lingua scritta era limitata a una ristretta fascia della popolazione, le immagini rappresentavano invece elementi di rappresentazione simbolica più potenti di qualsiasi parola, in virtù della loro forma criptica, misteriosa e spesso polivalente. Esse costituivano così un potente strumento di comunicazione e di conseguenza nel mondo romano, e tanto più in quello augusteo, fortemente ispirato alla rappresentazione della natura, non esisteva sostanzialmente immagine che non avesse la finalità di dare un messaggio.⁵

Quindi, anche nell'architettura, la scelta di un certo soggetto non era casuale o aveva una funzione semplicemente decorativa, ma era piuttosto funzionale a dare un monito o un augurio a chi l'avrebbe osservata. Questo concetto è esplicitamente espresso da Vitruvio che, nel ricordare l'origine delle cariatidi, osserva come queste non fossero semplicemente delle belle figure muliebri, ma piuttosto la rappresentazione delle donne di Caria ridotte in schiavitù e costrette a portare pesi come monito delle conseguenze del tradimento della loro città; di conseguenza egli dimostra come la storia delle vicende umane rappresenti un elemento conduttore anche di certe scelte iconografiche.⁶

⁵ ZANKER 1989, 6. Descrivendo nell'introduzione il "potere delle immagini" e l'intenso mondo figurativo dell'epoca augustea, l'autore osserva che "determinati valori, come il programma di rinnovamento religioso, acquistarono realtà solo attraverso la vastissima cassa di risonanza del linguaggio figurativo".

⁶ *Historias autem plures novisse oportet, quod multa ornamenta saepe in operibus architecti designant, de quibus argumentis rationem, cur fecerint, quaerentibus reddere debent . . . ut etiam posteris nota poena peccati Cariatium memoriae traderetur* ("L'architetto deve possedere una buona conoscenza storica che gli permetta di spiegare agli eventuali interlocutori il significato simbolico con cui egli spesso abbellisce i suoi edifici . . . affinché rimanesse vivo ai posteri il ricordo della

A dare ulteriore sostegno al legame fra la natura e il divino, va osservato che essa, nelle sue molteplici forme di manifestazione, era considerata l'espressione delle volontà divine e che la divinità della Natura nella cultura romana è esplicitamente menzionata da diversi filosofi e scienziati dell'antica Roma, come Seneca⁷ o anche Plinio il Vecchio, che la definisce "Madre di ogni cosa".⁸ Nello stesso tempo "La Natura ama nascondersi", che è l'enigmatica sentenza che Eraclito, nel V secolo a.C., lascia negli scritti conservati nel tempio di Artemide a Efeso e che secondo alcuni, può essere ricondotta "allo stupore di fronte al mistero della metamorfosi e dell'identità profonda fra la vita e la morte" oppure in senso ancor più ampio, ad un'idea di potenza della natura, che cela significati potenti e divini che vanno anch'essi interpretati.⁹ Le forme e i fenomeni naturali rappresentavano simboli potentissimi e manifestazioni della volontà divina¹⁰ e mi pare quindi lecito supporre che esse fossero interpretate come uno strumento di comunicazione delle divinità con gli uomini che certamente i popoli antichi sapevano 'leggere'.¹¹

famosa pena inflitta agli abitanti di Caria"), VITR. *De arch.* 1, 1, 5, trad. L. MIGOTTO.

⁷ Seneca osserva esplicitamente, *Quid enim aliud est natura quam deus et diuina ratio toti mundo partibusque eius inserta?* ("Che cos'è la Natura se non Dio stesso e la ragione divina immanente al mondo nella sua totalità e in ogni sua parte?"), SEN. *Ben.* 4, 7, 1, trad. G. PICONE.

⁸ *parens rerum omnium Natura*, PLIN. *HN* 37, 205. "Il mondo, questo insieme che ci si è compiaciuti di chiamare anche in modo diverso 'il cielo', la cui volta copre la vita di tutto l'universo, va considerato una divinità, eterna, senza inizio e senza fine . . .", HADOT 2006, 24.

⁹ "Come può essere, infatti, che all'interno di ogni cosa il processo di produzione sia indissolubilmente intrecciato con il processo di distruzione . . . ?", HADOT 2006, 9-10.

¹⁰ FRAZER 1890. In più passi l'autore cita la potenza della natura e la sua connessione con il divino nelle diverse civiltà, fra cui quelle dell'Europa e del Mediterraneo; dedica ai rituali e ai miti collegati ai fenomeni e alle entità naturali diversi capitoli a cominciare dal primo, riguardante Diana e Virbio, fino a quelli dedicati alla quercia e ai boschi sacri.

¹¹ CANEVA 2010.

Nella mentalità e nelle credenze dell'uomo antico nulla era dunque casuale e la logica associativa, cioè quella che stabiliva connessioni fra fatti e significati a essi congrui, veniva costantemente utilizzata per capire il perché profondo dei fenomeni. Come ci tramandano i miti di fondazione di Roma, con la disputa dei gemelli Romolo e Remo per la scelta del luogo su cui tracciare il primo solco, l'affacciarsi di uno stormo di uccelli da una certa direttrice, il loro numero, il loro volteggiare nel cielo e posarsi sulla terra, erano l'espressione di una volontà divina.¹² Analogamente, il disporsi delle stelle nel cielo nelle varie costellazioni era interpretato come un segno evidente dell'influenza delle diverse divinità in una disposizione ciclica; l'apparire dell'arcobaleno era il segno di un messaggio che gli dei recapitavano agli uomini tramite Iris; il tuonare e lo svilupparsi dei fulmini nel cielo in occasione di un temporale erano l'espressione della potenza di Zeus, il muoversi del vento e del mare erano l'espressione dell'ira di Eolo e di Poseidone; così il fiorire o fruttificare di una pianta, come la sua peculiare forma, colore e profumo, avevano un significato e il potere di influire sulla vita umana.¹³

Le modalità con cui il divino si poteva manifestare erano quindi molteplici e tutte erano una sorta di messaggio che

¹² *Quoniam gemini essent nec aetatis uerecundia discrimen facere posset, ut di quorum tutelae ea loca essent auguriis legerent qui nomen nouae urbi daret, qui conditam imperio regeret, Palatium Romulus, Remus Auentinum ad inaugurandum templa capiunt. Priori Remo augurium uenisse fertur, sex uoltures; iamque nuntiatio augurio cum duplex numerus Romulo se ostendisset, utrumque regem sua multitudo consalutauerat* ("Siccome erano gemelli e il rispetto della primogenitura non poteva funzionare come criterio elettivo, toccava agli dei che proteggevano quei luoghi indicare, interrogati mediante aruspici, chi avrebbe dato il nome alla città e chi vi avrebbe regnato. Per interpretare i segni augurali, Romolo scelse il Palatino e Remo l'Aventino. Il primo presagio, sei avvoltoi, si dice toccò a Remo. Dal momento che a Romolo ne erano apparsi dodici quando ormai il presagio era stato annunciato, i rispettivi gruppi avevano proclamato re entrambi"), LIV. 1, 6, 4-1, 7, 1, trad. G. REVERDITO.

¹³ In tutta l'opera de *Le Metamorfosi* di Ovidio si può cogliere l'attenzione al mondo vegetale come elemento di trasformazione e di interconnessione alle vicende umane. Le diverse proprietà e forme delle piante spiegano in maniera più o meno evidente al lettore moderno le logiche associative.

l'uomo avrebbe facilmente saputo decodificare e rispettare, o nelle forme più criptiche grazie alla sapienza di aruspici, di sibille, o sacerdoti. Le regole di base per interpretare il senso delle cose, che era sempre collegato a un messaggio divino, erano riconducibili a forme, colori, posizioni, geometrie, movimenti e ritmi e somiglianze percepite, in una logica analogica che è alla base del pensiero cognitivo. L'aspetto simbolico delle rappresentazioni era connesso alla valenza unificatrice fra l'oggetto fisico della realtà e il messaggio 'collegato', che è sottolineata anche dall'etimologia del nome stesso (dal greco σύν [*syn*] = "insieme" e βάλλω [*ballô*] = "metto"). Ciò era contrapposto all'elemento diabolico, che ne è l'esatto contrario, in quanto elemento separatore (dal greco διά (*dia*) = "attraverso" e βάλλω (*ballô*) = "metto"). Con tali premesse anche la lettura della rappresentazione di un giardino, di un paesaggio, di uno sfondo architettonico, di un festone e di un tralcio vegetale assumeva un significato che trascendeva l'oggetto in se, ma risultava l'immagine emblematica e solo apparentemente criptica di realtà superiori.

Gli antichi erano però abituati a leggere nella natura i segni del divino e, coerentemente con tale impostazione filosofico-religiosa, ritengo opportuno gettare uno sguardo sulle pitture di paesaggio o di giardino di domus romane così da evidenziare il loro significato profondo. Sceglierò a tal fine alcuni casi emblematici, presentandone una lettura volta non solo all'analisi della diversa realtà biologica rappresentata, ma soprattutto del significato che essa poteva avere nella società contemporanea.

Ai fini dell'interpretazione del senso iconografico delle pitture romane di giardino, non si può trascurare che le finalità di un giardino potessero essere ulteriori, quali quelle legate ai suoi aspetti estetici, o produttivi, considerando il gran rilievo che le piante da frutto, le aromatiche e le medicinali avevano nel giardino romano. È infatti utile inoltre ricordare che nella Roma arcaica esistevano spazi verdi destinati soltanto a scopi pratici, che costituivano l'*hortus*, ovvero un terreno agricolo in cui

coltivare le specie utili al fabbisogno giornaliero. A seguito dell'annessione alla Grecia agli inizi del I secolo a.C., e quindi delle influenze ellenistiche che ne derivarono, il concetto di *hortus* cominciò a trasformarsi e la coltivazione dei fiori a scopi decorativi proveniente dall'Oriente si diffonde nel mondo romano influenzando anche la struttura e la fisionomia del giardino stesso.

Fra i diversi casi che saranno qui esaminati, sono stati scelti quelli di maggior rilievo dell'epoca augustea, quali in particolare la Villa di Livia a Prima Porta e l'Auditorium di Mecenate, in quanto costituiscono le rappresentazioni più estese di pittura romana di giardino a noi pervenute. Analogamente non sarà trascurato il caso estremamente potente nella sua logica espressiva del 'giardino di pietra' della Ara Pacis. Per quanto riguarda le pitture di giardino pompeiane, pur considerando la gran mole di dati catalogati sull'argomento,¹⁴ che saranno utilizzati nello stilare un inventario della biodiversità, si selezioneranno alcuni esempi di spicco del ricco repertorio di domus pompeiane, quali in particolare la Casa del Bracciale d'Oro (VI.xvii.42) e la Casa del Frutteto (I.ix.5/7, noto anche come Casa dei Cubicoli Floreali), dove il giardino entra come elemento dominante.

II. Aspetti di metodo

Per l'interpretazione del significato delle piante nelle rappresentazioni della classicità è naturalmente necessario procedere al riconoscimento delle singole identità e quindi all'attribuzione del ruolo iconografico che esse avevano nella cultura antica.

¹⁴ Vedasi il contributo della JASHEMSKI 1979, con il successivo approfondimento di JASHEMSKI 1993, in cui vengono elencati oltre 202 casi, e dei lavori più circoscritti a carattere botanico della CIARALLO 1992a; 1992b; 2000; 2004; 2006.

II.1. Riconoscimento delle identità

Generalmente, le chiavi analitiche dicotomiche che i tassonomi hanno proposto per arrivare al preciso riconoscimento scientifico di una specie vegetale richiedono l'osservazione di molti caratteri della forma, colore, numero, posizione, crescita delle varie parti che costituiscono i fiori (calice, corolla, pistilli, elementi staminali), i frutti (nelle loro numerose varianti tipologiche) o le foglie, oltre naturalmente la struttura e il portamento generale della pianta. Ciò naturalmente non è possibile nel caso di elementi iconografici ed esistono quindi oggettive difficoltà nel riconoscimento di elementi dipinti e scolpiti, per la generale mancanza in questi ultimi del colore, ed esse sono ancor più rilevanti nel caso di rappresentazioni limitate a 'dettagli' di singoli elementi.¹⁵

Tuttavia in molti casi tali intrinseche difficoltà non precludono la possibilità di formulare ipotesi plausibili sotto il profilo scientifico, poiché alcuni elementi formali sono estremamente peculiari e caratteristici. In questi casi l'individuazione delle 'varie porzioni elementari' riconducibili a realtà biologiche, seguita dalla comparazione con flore e atlanti botanici di riferimento, ed oggi anche con immagini di piante provenienti da archivi on line di orti botanici, permette un riconoscimento che segue un percorso mentale assimilabile a quello di un 'identikit' basati sulla comparazione di immagini di pochi dettagli messi a confronto in una grande 'banca dati', valutandone la congruità mediante sovrapposizione delle forme. In altri casi, invece dove più specie possono apparire di forme simili, è corretto fare solo delle supposizioni, senza poter arrivare ad una più precisa definizione della specie rappresentata.

L'interpretazione sistematica degli elementi rappresentati trova inoltre supporto in elementi di carattere storico, fitogeografico o ecologico, ovvero si può avvalere di altre tipologie di informazioni, quali quelle relative alle provenienze geografiche,

¹⁵ CANEVA *et al.* 2005.

alle epoche di introduzione delle diverse specie in altre aree geografiche, alla valenza culturale e simbolica di certe specie nel contesto in esame, oltre che dell'habitat dove una specie cresce e questi elementi costituiscono una sorta di 'filtri' che ne riducono l'ambiguità. In altre parole si tratta di un'operazione di astrazione in cui da un insieme di partenza si applicano altre informazioni che permettono una progressiva riduzione, fino ad arrivare a un sottoinsieme finale che in alcuni casi è univoco, ed in altri è più ampio per cui si può parlare solo di un 'genere' o di una 'famiglia'. Considerando però che nella rappresentazione naturalistica del mondo antico sono presenti numerose evidenze dell'attenzione anche a piccoli dettagli, molto spesso, almeno per le opere più importanti commissionate alle maestranze più abili del tempo, è legittimo attribuire un valore diagnostico anche a piccole differenze morfologiche senza considerarle 'frutto della fantasia', o 'capriccio' di un pittore o di uno scalpellino. Così la carenza di tutti i dati morfologici normalmente richiesti spesso non annulla la possibilità di un riconoscimento sistematico delle diverse piante rappresentate.

II.2. Riconoscimento delle valenze

Il riconoscimento della valenza iconografica di una specie è questione talvolta più complessa, perché la sua prova certa dovrebbe essere fondata da un'adeguata documentazione storica basata su fonti scritte. Certamente, l'entrare nel merito del simbolismo e in particolare in quello delle piante è una questione complessa e ancora non totalmente indagata, ma diversi scienziati ci danno prova della correttezza di questa chiave di lettura, quali in particolare Teofrasto, Plinio, Dioscoride, oltre a storici o poeti, quali Virgilio, Lucrezio, Ovidio, o ancor prima, Omero, Erodoto, che ci danno prova della correttezza del principio e ci documentano alcuni casi specifici.¹⁶

¹⁶ Come esempi di tale metodo, *cf.* DIERBACH 1833; FOLKARD ²1892; BROSSE 1991; BAUMANN 1993; DE CLEEN & LEJEUNE 2002; DUCOURTHIAL 2003.

Nel caso però in cui non siano pervenute prove di riferimenti simbolici, esiste poi il metodo associativo che, se adeguatamente condotto, può giustificare attribuzioni non esplicitamente dichiarate. In altre parole, se si comprende la modalità con cui nel mondo antico si creavano associazioni fra forme ed idee, che è alla base del linguaggio simbolico, ritengo sia corretto estendere il plausibile significato di elementi dei quali non esista oggi traccia scritta della loro valenza.¹⁷ Ad esempio, l'interpretazione iconografica di rappresentazioni vegetali dotate di elementi acuminati e spinescenti e privi di frutti utili all'uomo (es. *Cardueae*) può alludere sia all'idea della sterilità della terra che alla sua asperità, e come tale legittima un legame con divinità che esprimono la durezza e le asperità conseguenti alla guerra, quali elementi marziali, collegati appunto a Marte. Naturalmente anche altre ipotesi sono possibili, ma devono sempre basarsi su una realtà biologica osservata. Nello stesso modo abbiamo prova che la valenza antisettica di certe specie e la loro presunta attività curativa contro i morsi di serpenti (come nel caso dell'aglio, *Allium sativum*), o la forma serpenti-forme delle volute (come nel caso del ciclamino, *Cyclamen* sp.) o della scolopendria (*Phyllitis scolopendrium*), fossero l'elemento guida che ne spiegava la valenza scaramantica ad esse attribuita fin dall'antichità. La forma tondeggianti, come il colore aureo e il profumo intenso dei frutti del melocotogno (*Cydonia oblonga*), spiegava invece il loro potere di allontanare dalle cattive influenze, oltre che il legame con Era e Afrodite e di conseguenza il ruolo centrale nei riti matrimoniali, come emblema dell'amore e della fertilità. Così è molto probabile che il colore bianco dei fiori del giglio (*Lilium candidum*) sia stato l'elemento guida che ha fatto nascere l'associazione con il latte di Era, rendendo tale pianta emblema di purezza, bellezza e fertilità.

¹⁷ CANEVA & KUMBARIC 2010; CANEVA 2010, 53-54; 142-143.

III. Il mondo vegetale e la sua biodiversità nelle pitture di giardino dell'epoca romana

La conoscenza botanica e zoologica dei popoli antichi era sicuramente più profonda di quanto possiamo oggi immaginare, sia per le valenze pratiche in ambito alimentare, medicinale e domestico-artigianale che per quelle religioso-rituali, e quindi mitologiche, che esse potevano assumere.¹⁸ Quali e quante fossero le piante conosciute nell'antichità classica non è un dato sufficientemente noto, ma va ricordato che André, basandosi soprattutto su fonti letterarie, riporta oltre 4000 nomi usati dagli antichi per individuare le specie vegetali, corrispondenti a circa 1100 taxa attuali.¹⁹ Se ci riferiamo alla *Flora Mitologica*, Dierbach indica solo 220 specie fra quelle con espliciti riferimenti scritti, mentre Fabre cita 93 specie vegetali fra quelle comuni nell'ambito mitologico ed medicinale.²⁰

Le specie identificate nelle pitture murali dell'antica Pompei sono invece 63, come si ricava dalla descrizione dei cataloghi, e a queste se ne sommano numerose altre ritrovate come reperti vegetali nella terra di scavo, fino a raggiungere un totale di 184 diverse entità.²¹ La biodiversità degli elementi naturalistici nell'iconografia romana è comunque molto più elevata di

¹⁸ HARSHBERGER 1896.

¹⁹ ANDRÉ 1985.

²⁰ DIERBACH 1833; FABRE 2003. Si noti che da un punto di vista botanico non è sempre corretto parlare di specie, perché a volte gli autori citano specie in senso stretto, altre volte distinguono al loro interno anche sottospecie e a volte citano genericamente generi, o addirittura interi regni, come nel caso dei funghi che sono trattati come entità nel loro complesso. Per questo motivo, considerando anche la difficoltà oggettiva di arrivare alla precisa individuazione tassonomica, ho preferito parlare di taxa, ovvero di categorie tassonomiche.

²¹ JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002 permettono di ricavare tale numero grazie alla descrizione degli elementi dipinti nelle pitture murali. Dalla lista floristica di 184 taxa sono stati, infatti, esclusi sia i reperti paleobotanici, sia le rappresentazioni non inquadrabili in pitture di giardino. Nel caso di CIARALLO (2000; 2004; 2006) la descrizione floristica delle pitture non sempre permette di operare tale distinzione.

quanto finora rilevato ed è stata recentemente stimata nell'ordine di 203 diversi taxa, appartenenti a 78 famiglie e 160 generi.²² Si tratta di elementi provenienti da diversi habitat del mondo Mediterraneo (in ordine decrescente: garighe, pratelli aridi e umidi, ambienti ruderali, rupi, macchie, foreste, ambienti fluviali, spiagge, etc.) e solo raramente di areale più ampio, tendenzialmente orientale (es. *Phoenix dactylifera*, *Punica granatum*, *Nymphaea* sp. pl., *Nelumbo nucifera*).

Se però consideriamo che non tutte le specie conosciute dagli antichi, comprese quelle con significato simbolico fortemente condiviso, sarebbero state utilizzate in un giardino in senso stretto e tanto più in un giardino dipinto, è comprensibile il fatto che nei giardini dipinti a noi pervenuti questo numero si riduca a circa cinquanta specie (vedi Tabella 1),²³ di cui quaranta sono riferibili a quelle rinvenute nell'area pompeiana²⁴ e poco meno di trenta a quelle dell'area romana, e solo una decina siano le specie ricorrenti.

²² KUMBARIC & CANEVA 2014.

²³ La definizione dell'esatto numero delle specie è resa ulteriormente difficile dal fatto che a volte lo stesso autore, in particolare Ciarallo, in opere successive riporta identificazioni diverse o liste di diversa completezza per la stessa opera, senza che sia possibile far riferimento a un'opera finale che sia il frutto di una revisione completa del tema in questione, come nel caso dell'opera di JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, che invece riassume precedenti contributi di Jashemski. Per questo motivo ho ritenuto utile adottare sia la scelta di elencare insieme taxa che potrebbero essere riferiti alla stessa specie, anche se citata con nomi diversi, sia la scelta di elencare separatamente le opere di Ciarallo e di riportare per Jashemski solo il suo contributo finale.

²⁴ Delle 63 specie citate da JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002 come rappresentate in pitture murali, solo quaranta sono state incluse nelle rappresentazioni di giardino, dal momento che sono state escluse le specie orticole rappresentate solo per i loro frutti o per altre parti commestibili o di uso medicinale e rappresentate in contesti isolati o in nature morte (es. *Allium cepa* L., *Aloe vera* [L.] Burm. F., *Asparagus acutifolius* L., *Brassica rapa* L. ssp. *rapa*, *Castanea sativa* Miller, *Ceratonia siliqua* L., *Corylus avellana* L., *Fragaria vesca* L., *Juglans regia* L., *Lagenaria siceraria* [Molina] Standley, *Olea europaea* L., *Panicum miliaceum* L., *Prunus dulcis* [Mill.] D.A. Webb., *Prunus persica* [L.] Batsch, *Raphanus sativus* L., *Setaria italica* [L.] Beauv., *Sorbus domestica* L., *Tragopogon porrifolius* L., *Triticum dicoccon* Schrank, *Vitis vinifera* L.), o anche rilevate all'interno di paesaggi (*Arundo donax* L., *Castanea sativa* Miller, *Iris pseudacorus* L., *Nymphaea*

Sul piano della biodiversità, tale numero, che è stato derivato per buona parte dall'analisi della letteratura sull'argomento,²⁵ non si può considerare definitivo. Ciò non solo in quanto esso è riferito a un numero di pitture che non può considerarsi veramente completo,²⁶ ma anche in quanto una più attenta analisi potrebbe suggerire altre specie non ancora riconosciute.²⁷ Infine alcune specie identificate in maniera diversa dai vari autori potrebbero in realtà essere la stessa entità, ma anche più attente analisi potrebbero non sciogliere completamente il dubbio e la loro plausibilità risulta motivata soprattutto da ragioni ecologiche e distributive.²⁸

Da osservare inoltre che alcune specie sono state riconosciute solo da un determinato autore, ma non trovano riscontro in altri per le stesse pitture (*Tuberaria guttata* [L.] Grosser²⁹ o

sp.). A queste gli autori aggiungono anche la categoria 'mushrooms' (funghi), al cui interno danno delle possibili proposte identificative di generi commestibili.

²⁵ Elementi inediti sono quelli relativi all'Auditorium di Mecenate, di cui esistevano solo generiche citazioni floristiche. Le citazioni sulla Villa di Livia derivano da un lavoro di revisione dell'autrice (CANEVA & BOHUNY 2003) rispetto a precedenti descrizioni floristiche.

²⁶ La lista deriva infatti dalla analisi delle domus romane e pompeiane esplicitamente citate nella letteratura citata ed è riconducibile, per Pompei e l'area Vesuviana, escluse le citazioni ottocentesche, ai lavori di CAPALDO & CIARALLO 1991; CIARALLO 2000; 2004; 2006; e di JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, che fanno riferimento esplicito a un numero molto più basso di pitture da giardino rispetto a quelle effettivamente trovate nell'area (trenta rispetto alle 62 citate da DE CAROLIS 1992).

²⁷ Ad esempio, nella Casa del Bracciale d'Oro mi sembra sia possibile distinguere altre due specie non citate né da CAPALDO & CIARALLO 1991; CIARALLO 2000; 2004; 2006, né da JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI, 2002, per quest'opera o per pitture pompeiane di giardino in senso stretto, quali: *Buxus sempervirens* L. (vicino alla fontana) e *Phyllirea* sp. (in un angolo della parete destra). Tali specie non sono state però inserite a riferimento dell'opera, così come nel lavoro di revisione della biodiversità floristica dell'iconografia romana (KUMBARIC & CANEVA, 2014), in quanto non mi è stato ancora possibile avere un'osservazione ravvicinata delle pitture originali.

²⁸ Es. *Anthemis arvensis* L. vs *Anthemis* sp. & *Matricaria* sp. & *Aster amellus*; *Calystegia sepium* (L.) R. Br. vs *C. silvatica* (Kit. in Schrad.) Griseb.; *Chrysanthemum coronarium* L. vs *C. segetum* L. & *Anacyclus radiatus* Loisel; *Viola reichenbachiana* Jordan vs *V. calcarata* L.

²⁹ Nella Casa del Bracciale d'Oro: CAPALDO & CIARALLO 1991, 30.

Aster amellus L.³⁰) e pertanto non si è ritenuto opportuno citarle in tabella. Alcune specie, inoltre, pur essendo rilevate in pitture murali qui citate, soprattutto come tralci e candelabri nell'intorno di pitture di giardino (es. *Vigna unguiculata* [Auditorium di Mecenate], o *Vitis vinifera*³¹), non sono state incluse nell'elenco, in quanto si è qui adottato un criterio più restrittivo che escludesse cornici, fregi, festoni e bordature,³² a meno che non direttamente collegati all'immagine centrale del giardino.³³ Così non sono state inserite nella lista canne (*Arundo donax* L.) o cannuce (*Phragmites australis* L.), in quanto esse appaiono rappresentate come elementi di supporto e tutori di altre piante,³⁴ o nelle delimitazione del giardino e non come specie inserite nell'immagine per una valenza propria, come invece talvolta può avvenire in paesaggi. Infine, alcune specie citate dalla letteratura di fine '800³⁵ non sono state citate in quanto non sono state più riconosciute, probabilmente per il peggioramento delle condizioni conservative, come nel caso dell'olivo (*Olea europaea* L.), che rappresenta come la vite una specie di grande significato simbolico e comune nel paesaggio Mediterraneo antico come in quello contemporaneo.

³⁰ Nella Casa del Balcone Pensile (VII.xii.28) e VII.vii.10 e 'Casa n° 6, scavi nuovi' (secondo COMES 1879, 17), o anche Casa del Bracciale d'Oro (CIARALLO 2006, Tav. II).

³¹ La *Vitis vinifera*, seppur presente in diverse pitture pompeiane, non è stata rilevata all'interno dei 'quadri di giardino' qui descritti, e ciò può meravigliare se consideriamo che essa era un elemento fondamentale in quello che possiamo considerare il giardino antico romano.

³² Per questo motivo non si sono considerate altre pitture, quali quelle della villa romana della Farnesina, o della Casa di Livia e di Augusto al Palatino, dove gli elementi botanici appaiono in immagini di festoni, candelabri o cornici senza formare una rappresentazione di giardino in senso stretto.

³³ Un'immagine 'piena' di giardino è quella che si rileva nella Villa di Livia a Prima Porta o nella Casa del Bracciale d'Oro a Pompei, mentre più spesso le immagini di giardino sono 'inquadrate' in contesti parietali più ampi. Naturalmente la scelta dei limiti dell'immagine da considerare, ovvero di dove 'segmentare' la porzione di pittura parietale da considerare, enucleando dei 'quadri', presenta dei margini di arbitrarietà che forse sarebbe il caso di valutare con molto senso critico.

³⁴ Vedasi Casa del Bracciale d'Oro.

³⁵ COMES 1879.

Tabella 1. Elementi floristici riconosciuti nelle pitture romane di giardino a Roma e nell'area Pompeiana³⁶

Nota: Le case di Pompei sono identificate per *regio, insula* e entrata alla loro prima ricorrenza.

* come rappresentazioni di alberi e non solo dei rispettivi frutti

Nome scientifico	Nome volgare	Famiglia	Sito di ritrovamento	Fonti
<i>Acacia nilotica</i> subsp. <i>nilotica</i> (L.) Delile (sin. <i>Acacia vera</i> Willd.)	Acacia	Fabaceae	Pompei: Casa di Adone (VI.vii.18)	COMES 1879, 7-8
<i>Acacia</i> sp.				JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 85
<i>Acanthus mollis</i> L.	Acanto comune	Acanthaceae	Pompei: Casa di Adone; Casa del Frutteto/dei Cubiculi Floreali (I. ix.5/7); Casa delle Nozze d'Argento (V.ii.1)	JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 85-86
			Roma: Villa di Livia, Prima Porta	CANEVA & BOHUNY 2003, 153

³⁶ La nomenclatura delle specie segue PIGNATTI 1982, ma è stata aggiornata seguendo l'International Plant Names Index (IPNI) (www.theplantlist.org).

Nome scientifico	Nome volgare	Famiglia	Sito di ritrovamento	Fonti
<i>Anthemis arvensis</i> L. cfr. <i>Matricaria</i> sp. cfr. <i>Aster amellus</i>	Camomilla bastarda	Asteraceae	Pompei: Casa del Bracciale d'Oro (VI. xvii.42); Casa di Apollo (VI.vii.23)	CAPALDO & CIARALLO 1991, 29; CIARALLO 2006, 11; Tav. III; JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 89
<i>Anthemis</i> sp.			Roma: Villa di Livia, Prima Porta	CANEVA & BOHUNY 2003, 153
<i>Arbutus unedo</i> L.	Corbezzolo	Ericaceae	Pompei: Casa del Bracciale d'Oro; Casa del Frutteto	CAPALDO & CIARALLO 1991, 30; CIARALLO 2000, Fig. 4; 2006, 11; Tav. I, III; JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 89-91
<i>Buxus sempervirens</i> L.	Bosso comune	Buxaceae	Roma: Villa di Livia, Prima Porta	CANEVA & BOHUNY 2003, 153
<i>Calystegia sepium</i> (L.) R. Br.	Vilucchio bianco	Convolvulaceae	Roma: Villa di Livia, Prima Porta	CANEVA & BOHUNY 2003, 152
cfr. <i>Calystegia silvatica</i> (Kit. in Schrad.) Griseb. syn. <i>C. silvestris</i> L.			Pompei: Casa del Bracciale d'Oro	CIARALLO 2000, 71; JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 96
			Pompei: Casa del Bracciale d'Oro	CAPALDO & CIARALLO 1991, 31; CIARALLO 2006, 11; Tav. II

Nome scientifico	Nome volgare	Famiglia	Sito di ritrovamento	Fonti
<i>Centaurea cyanus</i> L.	Fiordaliso	Asteraceae	Pompei: Casa dei Quadretti Teatrali (I. vi.11) Roma: Auditorium di Mecenate	JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 98 Inedito
<i>Chrysanthemum segetum</i> L. (cfr. <i>Anacyclus radiatus</i> Loisel.)	Crisantemo campestre	Asteraceae	Pompei: Casa del Bracciale d'Oro	CAPALDO & CIARALLO 1991, 30; CIARALLO 2000, 72; 2006, 12; Tav. II, III; JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 100
<i>Chrysanthemum coronarium</i> L. (= <i>Glebionis coronaria</i> (L.) Cass. ex Spach)	Crisantemo giallo		Pompei: Casa del Bracciale d'Oro; Roma: Villa di Livia, Prima Porta	CANEVA & BOHUNY 2003, 153
<i>Citrus limon</i> (L.) Burm. f.	Limone	Rutaceae	Auditorium di Mecenate Pompei: Casa del Frutteto	Inedito CIARALLO 2000, Fig. 17; 2006, 12; Tav. VII; JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 101-103
<i>Cornus mas</i> L.	Corniolo	Cornaceae	Roma: Villa di Livia, Prima Porta	CANEVA & BOHUNY 2003, 153

Nome scientifico	Nome volgare	Famiglia	Sito di ritrovamento	Fonti
<i>Cupressus sempervirens</i> L.	Cipresso comune	Cupressaceae	Pompei: Casa del Bracciale d'Oro; Casa di M. Lucrezio Frontone (V.iv.a/11); Casa di Stallius Eros (I.vi.13)	JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 104-106; CIARALLO 2006, 12-13
			Roma: Villa di Livia, Prima Porta	CANEVA & BOHUNY 2003, 152
			Auditorium di Mecenate	Inedito
<i>Cydonia oblonga</i> Miller*	Cotogno	Rosaceae	Roma: Villa di Livia, Prima Porta	CANEVA & BOHUNY 2003, 152
<i>Dianthus caryophyllus</i> L.	Garofano comune	Caryophyllaceae	Casa del Bracciale d'Oro ³⁷	CIARALLO 2006, 13; Tav. IX
			Pompei: Villa di Diomede	JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 108-109
<i>Ficus carica</i> L.*	Fico comune	Moraceae	Pompei: Casa del Frutteto	CIARALLO 2000, Fig. 23; 2006, 13; Tav. V; JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 109-111

³⁷ Questa immagine è attribuita da CIARALLO 2006, Tav. IX, alla Casa di Fabio Rufo (VII.xvi.17-22), situata al di sopra della Casa del Bracciale d'Oro (VI.xvii.42), ma visto che è stata reperita nel giardino della casa inferiore, in una discarica di frammenti scartati dopo lavori di restauro a seguito del terremoto del 62 d.C., sembra più sicuro attribuirli alla zona di reperimento, piuttosto che supporre che appartenesse all'edificio superiore.

Nome scientifico	Nome volgare	Famiglia	Sito di ritrovamento	Fonti
<i>Hedera helix</i> L.	Edera	Araliaceae	Pompei: Casa del Centenario (IX.viii.3/6); Casa del Frutteto; Casa della Venere in Conchiglia (II.iii.3); Casa del Bracciale d'Oro	CAPALDO & CIARALLO 1991, 30; CIARALLO 2000, Fig. 13; 2006, 13; Tav. I; JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 113-114
<i>Iris</i> sp. (cfr. <i>Iris x germanica</i> L.; <i>I. foetidissima</i> L.)	Giaggiolo	Iridaceae	Roma: Villa di Livia, Prima Porta Pompei: Casa di Pasquius Proculus (I.vii.I); Oplontis: Villa di Poppea	CANEVA & BOHUNY 2003, 153 JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 116-117
<i>Laurus nobilis</i> L.	Alloro	Lauraceae	Roma: Villa di Livia, Prima Porta Pompei: Casa del Bracciale d'Oro; Casa del Frutteto	CANEVA & BOHUNY 2003, 153 CAPALDO & CIARALLO 1991, 30; CIARALLO 2000, Fig. 5; 2006, 14; Tav. III; JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 119-120
			Roma: Villa di Livia, Prima Porta	CANEVA & BOHUNY 2003, 152
			Auditorium di Mecenate	inedito

Nome scientifico	Nome volgare	Famiglia	Sito di ritrovamento	Fonti
<i>Lilium candidum</i> L.	Giglio di S. Antonio	Liliaceae	Pompei: Casa di Adone; Casa del Frutteto; Casa del Bracciale d'Oro	CAPALDO & CIARALLO 1991, 30; CIARALLO 2000, 45; 2006, 14; Tav. II; JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 121-122
<i>Malus</i> sp.* (syn. <i>Pyrus malus</i> L.)	Melo	Rosaceae	Pompei: Casa della Venere in Conchiglia	JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 124-125; CIARALLO 2006, 18
<i>Matthiola incana</i> (L.) R.Br. (syn. <i>Cheiranthus Erysimum</i> p.p.)	Violacciocca	Brassicaceae	Pompei: Casa del Bracciale d'Oro; Villa di Diomede	CIARALLO 2000, 45; 2006, 12; Tav. II; JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 125-126
<i>Morus nigra</i> L.*	Gelso nero	Moraceae	Roma: Auditorium di Mecenate	inedito
<i>Myrtus communis</i> L.	Mirto	Myrtaceae	Pompei: Casa della Venere in Conchiglia Pompei: Casa di Ceius Secundus (I.vi.15); Casa del Centenario; Casa del Frutteto; Officina del Garum (I.xii.8); Casa della Venere in Conchiglia	JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 126-127 CIARALLO, 2000, 71; JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 129-130
			Roma: Villa di Livia, Prima Porta	CANEVA & BOHUNY 2003, 152

Nome scientifico	Nome volgare	Famiglia	Sito di ritrovamento	Fonti
<i>Narcissus</i> sp.	Narciso	Amaryllidaceae	Pompei: Villa di Diomede	JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 130-131
<i>Nelumbo nucifera</i> Gaertn.	Fior di loto	Nelumbonaceae	Pompei: Casa dei Pigmei (IX.v.9); Casa del Centenario; Casa dei Vettii (VI.xv.1/27)	JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 131-132
<i>Nerium oleander</i> L.	Oleandro	Apocynaceae	Pompei: Casa del Frutteto; Casa di Romolo e Remo (VII.vii.10); Casa della Venere in Conchiglia; Casa del Bracciale d'Oro; Casa dei Gladiatori (V.v.3); Ercolano: Casa del Tramezzo di Legno (III.11)	CAPALDO & CIARALLO 1991, 29; CIARALLO 2000, Fig. 11; 2006, 15; Tav. I, II, V; JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 132-133
			Roma: Villa di Livia, Prima Porta	CANEVA & BOHUNY 2003, 153
			Auditorium di Mecenate	inedito
<i>Nymphaea alba</i> L.	Ninfea comune	Nymphaeaceae	Pompei: Casa di M. Obellius Firmus (IX. xiv.2/4)	JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 133-134

Nome scientifico	Nome volgare	Famiglia	Sito di ritrovamento	Fonti
<i>Papaver rhoeas</i> L.	Papavero comune	Papaveraceae	Pompei: Casa del Frutteto Ercolano: Area Sacra, Sacellum A	JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 138
<i>Papaver somniferum</i> L.	Papavero domestico	Papaveraceae	Pompei: Casa del Bracciale d'Oro Roma: Villa di Livia, Prima Porta	CAPALDO & CIARALLO 1991, 30; CIARALLO 2000, Fig. 3; 2006, 15-16; Tav. II, III; JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 139 CANEVA & BOHUNY 2003, 152
<i>Phoenix dactylifera</i> L.	Palma da datteri	Arecaceae	Pompei: Anfiteatro; Casa delle Amazzoni (VI.ii.xiv); Casa del Frutteto; Casa di Cerere (I.ix.13/14); Casa del Bracciale d'Oro Ercolano: Area Sacra, Sacellum A Roma: Villa di Livia, Prima Porta Auditorium di Mecenate	CAPALDO & CIARALLO 1991, 29-30; CIARALLO 2000, Fig. 7; 2006, 15; Tav. I; JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 140-141 JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 140-141 CANEVA & BOHUNY 2003, 153 Inedito

Nome scientifico	Nome volgare	Famiglia	Sito di ritrovamento	Fonti
<i>Phyllitis scolopendrium</i> (L.) Newman	Scolopendria comune	Aspleniaceae	Pompei: Casa del Bracciale d'Oro; Casa di M. Epidi Sabini (IX.1.22) Roma: Villa di Livia, Prima Porta	CIARALLO 2006, 16; JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 142-143 CANEVA & BOHUNY 2003, 151
<i>Picea abies</i> (L.) H. Karst.	Abete rosso	Pinaceae	Roma: Villa di Livia, Prima Porta Auditorium di Mecenate	CANEVA & BOHUNY 2003, 151 inedito
<i>Pinus pinea</i> L.*	Pino domestico	Pinaceae	Pompei: Casa del Bracciale d'Oro Pompei: Casa di Romolo e Remo Roma: Villa di Livia, Prima Porta Auditorium di Mecenate	CAPALDO & CIARALLO 1991, 30; CIARALLO 2006, 16 JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 143-144 CANEVA & BOHUNY 2003, 151 inedito

Nome scientifico	Nome volgare	Famiglia	Sito di ritrovamento	Fonti
<i>Platanus orientalis</i> L.	Platano orientale	Platanaceae	Pompei: Casa del Bracciale d'Oro	CAPALDO & CIARALLO 1991, 30; CIARALLO 2000, Fig. 10; 2004, 199; 2006, 16; Tav. I; JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 145-146
<i>Polygonatum multiflorum</i> (L.) All. <i>Polygonatum</i> sp.	Sigillo di Salomone maggiore	Convallariaceae	Pompei: Casa del Bracciale d'Oro	CAPALDO & CIARALLO 1991, 30; CIARALLO 2000, Fig. 2; 2006, 16; Tav. III; JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 146
<i>Prunus avium</i> (L.) L.*	Ciliegio	Rosaceae	Pompei: Casa dell'Efebo (I.vii.10-12); Casa del Frutteto	CIARALLO 2000, Fig. 22; JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 147
<i>Prunus cerasus</i> L.*	Amarena	Rosaceae	Pompei: Casa del Frutteto; Casa della Caccia Nuova (VII.x.3/14)	JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 147-148; CIARALLO 2006, 17; Tav. VI
<i>Prunus domestica</i> L.*	Pruno	Rosaceae	Pompei: Casa del Frutteto	CIARALLO 2000, Fig. 28; 2006, 17; Tav. IV; JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 148-149

Nome scientifico	Nome volgare	Famiglia	Sito di ritrovamento	Fonti
<i>Punica granatum</i> L.*	Melograno	Punicaceae	Pompei: Casa di Adone; Casa del Frutteto; Domus di L. & M. Volusii Fausti (I.ii.10); Casa della Caccia Nuova; Casa della Venere in Conchiglia	CIARALLO 2006, 17-18; JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 152-154
<i>Pyrus communis</i> L.*	Pero comune	Rosaceae	Roma: Villa di Livia, Prima Porta	CANEVA & BOHUNY 2003, 152
<i>Quercus ilex</i> L.	Leccio	Fagaceae	Pompei: Casa del Frutteto	CIARALLO 2000, Fig. 25; 2006, 18; Tav. VIII; JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 154-155
<i>Quercus robur</i> L. (<i>Q. cerris</i>)	(Farnia s.l.)	Fagaceae	Roma: Villa di Livia, Prima Porta Pompei: Casa del Bracciale d'Oro	CANEVA & BOHUNY 2003, 152 JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 156-157; CIARALLO 2006, 18
			Roma: Villa di Livia, Prima Porta Auditorium di Mecenate	CANEVA & BOHUNY 2003, 152 inedito

Nome scientifico	Nome volgare	Famiglia	Sito di ritrovamento	Fonti
<i>Rosa centifolia</i> L.	Rosa centifolia	Rosaceae	Roma: Villa di Livia, Prima Porta Auditorium di Mecenate	CANEVA & BOHUNY 2003, 152 inedito
<i>Rosa gallica</i> L. <i>v. versicolor</i>	Rosa serpeggiante	Rosaceae	Roma: Villa di Livia, Prima Porta Pompei: Casa del Bracciale d'Oro	CANEVA & BOHUNY 2003, 152 CAPALDO & CIARALLO 1991, 30; CIARALLO 2006, 18; Tav. I, II, III
<i>Rosa</i> sp.	Rosa	Rosaceae	Pompei: Casa del Frutteto; Casa della Venere in Conchiglia; Ercolano: Area Sacra, Sacellum A	JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 158-160
<i>Viburnum tinus</i> L.	Viburno	Caprifoliaceae	Pompei: Casa del Bracciale d'Oro; Casa del Frutteto Oplontis: Villa di Poppea	CAPALDO & CIARALLO 1991, 29; CIARALLO 2000, Fig. 6; 2006, 19; Tav. I, III; JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 167-168 JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 167-168

Nome scientifico	Nome volgare	Famiglia	Sito di ritrovamento	Fonti
<i>Vinca</i> sp. <i>Vinca major</i> , <i>V. minor</i>	Pervinca	Apocynaceae	Roma: Villa di Livia, Prima Porta Pompei: Casa del Bracciale d'Oro	CANEVA & BOHUNY 2003, 153 CAPALDO & CIARALLO 1991, 30; CIARALLO 2000, 7; 2006, 19; Tav. I
<i>Viola reichenbachiana</i> Jord. ex Boreau	Viola silvestre Viola con sperone	Violaceae	Roma: Villa di Livia, Prima Porta	CANEVA & BOHUNY 2003, 152
<i>Viola calcarata</i> L.			Pompei: Casa del Bracciale d'Oro	CAPALDO & CIARALLO 1991, 30; CIARALLO 2006, 19; Tav. I, II, III

A queste specie si associavano, nel caso delle rappresentazioni scultoree, quali in particolare l'Ara Pacis,³⁸ decine e decine

³⁸ Specie vegetali rilevate nei giardini di pietra di epoca augustea, come quelli dell'Ara Pacis e di altri monumenti marmorei (da KUMBARIC & CANEVA 2014). Le specie sono citate qui di seguito in ordine alfabetico indicando in sequenza: il binomio latino, la famiglia (in parentesi) e la frequenza secondo la seguente legenda: RR = specie molto rare, rappresentate solo una volta; R = specie rare, rappresentate solo su un monumento ma più di una volta, oppure 2–3 volte sui monumenti diversi; N = specie normali, con 4–10 rappresentazioni; C = specie comuni, con 11–50 rappresentazioni; CC = specie molto comuni, con più di 50 rappresentazioni). Il termine cfr. significa confronta ed esprime un termine dubitativo: *Alcea* sp./*Alcea rosea* L. (Malvaceae); *Alchemilla* cfr. *vulgaris* L. (Rosaceae); *Allium sativum* L. (Alliaceae), C; *Allium* cfr. *triquetrum* L. (Alliaceae), RR; *Allium* cfr. *ursinum* L. (Alliaceae), RR; *Anemone* sp. (Ranunculaceae), R; *Arisarum vulgare* Targ.-Tozz. (Araceae), RR; *Arum* cfr. *italicum* (Araceae), N; *Asphodelus* cfr. *albus* Mill. (Asphodelaceae), N; *Asparagus* sp. (Asparagaceae), R; *Asperula* cfr. *aristata* (Rubiaceae), RR; *Asphodeline lutea* (L.) Rchb. (Asphodelaceae), RR; *Asplenium ruta-muraria* L. (Aspleniaceae), RR; *Biarum* cfr. *tenuifolium* (L.) Schott (Araceae), RR; *Bryonia* sp. (Cucurbitaceae), RR; *Bulbocodium* sp. cfr. (Iridaceae), RR; *Calla palustris* L. (Araceae), RR; *Calystegia soldanella* (L.) Choisy (Convolvulaceae), RR; *Campanula* sp. (Campanulaceae), RR; *Cephalanthera* sp. (Orchidaceae), RR; *Cardueae* R; *Carlina* cfr. *utzka* Hacq. / *C. acaulis* L. (Asteraceae), RR; *Carthamus tinctorius* L. (Asteraceae), RR; *Colchicum* sp./*C. autumnale* L. (Colchicaceae), R; *Convolvulus* cfr. *arvensis* (Convolvulaceae), RR; *Crocus sativus* L. (Iridaceae), RR; *Cyclamen* sp. (Primulaceae), R; *Cynara cardunculus* L. (Asteraceae), R; *Cynara scolymus* L. (Asteraceae), RR; *Dianthus* sp. (Caryophyllaceae), RR; *Dipsacus fullonum* L. (Dipsacaceae), R; *Dracunculus vulgaris* Schott (Araceae), R; *Echallium* cfr. *elaterium* (L.) A. Rich (Cucurbitaceae), R; *Foeniculum vulgare* Mill. (Apiaceae), RR; *Gagea* sp. (Liliaceae), RR; *Helianthemum* cfr. *nummularium* Mill. (Cistaceae), RR; *Hemerocallis* sp. vedi *Paradisea*; *Hibiscus* sp. cfr. (Malvaceae), R; *Humulus lupulus* L. (Cannabaceae), RR; *Hyacinthus* cfr. *orientalis* L. (Hyacinthaceae), R; *Juglans regia* L. (Juglandaceae), N; *Lavatera* sp. (Malvaceae), RR; *Lycopodium* sp. cfr. (Lycopodiaceae), RR; *Malva* sp./*Malva Lavatera* (Malvaceae), C; *Mandragora* sp. (Solanaceae), R; *Ophioglossum* cfr. *lusitanicum* L. (Ophioglossaceae), RR; (*Orchis* sp. (Orchidaceae), N; *Orchis tridentata* Scop. (Orchidaceae), R; *Pancratium maritimum* L. (Amaryllidaceae), RR; *Paradisea* cfr. *Hemerocallis* (Anthericaceae cfr. Hemerocallidaceae), RR; *Petasites* sp. (Asteraceae), RR; *Plantago* sp. cfr. (Plantaginaceae), RR; *Poa bulbosa* var. *vivipara* Koch (Poaceae), RR; *Potamogeton* cfr. *natans* L. (Potamogetonaceae), RR; *Pteridium aquilinum* (L.) Kuhn (Dennstaedtiaceae), R; (*Romulea* sp. (Iridaceae), RR; *Salix* sp. (Salicaceae), RR; *Scabiosa* sp. (Dipsacaceae), RR; *Sedum* sp. (Crassulaceae), N; *Silene* cfr. *conica* L. (Caryophyllaceae), RR; *Smilax aspera* L. (Smilacaceae), C; *Sonchus* sp. (Asteraceae), RR; *Sorghum* sp. cfr. *Panicum miliaceum* L. (Poaceae), RR; *Sparganium erectum* L. (Typhaceae), RR; *Spiranthes spiralis* (L.) Chevall. (Orchidaceae), RR; *Sternbergia* sp. (Amaryllidaceae), RR;

di altre specie, selezionate come le precedenti in funzione dell'intento specifico della rappresentazione, che ci testimoniano la profonda conoscenza che l'uomo antico aveva della natura. È interessante osservare inoltre come alcuni elementi appaiono ricorrenti, mentre altri assumono una frequenza più limitata e questo in parte indipendentemente dalla potenza della loro valenza simbolica. In altre parole non bisogna confondere la frequenza, ovvero la ricorrenza, con l'importanza, e, come si noterà più avanti, specie di grande rilievo simbolico-iconografico presentano anzi una rappresentazione sporadica, ma di gran rilievo nel piano della gerarchia di lettura dell'immagine e quindi del messaggio.

Limitandoci qui alla frequenza della rappresentazione (Fig. 7.1), le specie che in generale appaiono riprodotte con la maggiore frequenza nelle pitture romane di giardino sono l'oleandro (*Nerium oleander*) e la palma da datteri (*Phoenix dactylifera*). Da notare che l'oleandro è una specie tipica degli ambienti mediterranei, dove si trova soprattutto sui greti degli alvei a carattere torrentizio delle zone più calde e aride, ed esso viene citato più volte dalle fonti antiche, come specie tipica dell'*ars topiaria*, ma anche come elemento ctonio, in virtù della sua tossicità, ricorrente nelle pitture di giardino.³⁹

La palma da datteri è invece una specie tipica degli ambienti desertici dell'Africa del Nord e del Medio Oriente, introdotta in Italia attraverso le campagne espansionistiche romane. Da notare che nelle case pompeiane sono stati ritrovati numerosi datteri carbonizzati, ma la pianta era certamente coltivata nella piana vesuviana non tanto per i suoi frutti, che non potevano giungere a maturazione a causa del clima meno caldo,⁴⁰ quanto molto probabilmente, come ancora in tutto il Meridione

Tragopogon sp. (Asteraceae), RR; *Tulipa* cfr. *sylvestris* L. (Liliaceae), RR; *Urginea maritima* Baker (Hyacinthaceae), R; (*Verbascum* sp. (Scrophulariaceae), RR; *Vicia faba* L. (Leguminosae), RR; *Viscum album* L. (Viscaceae), RR.

³⁹ COMES, 1879, 48; CIARALLO 1992a, 92-93; 2000, 12-13.

⁴⁰ CIARALLO 2000, 8.

d'Italia, per abbellire con intento augurale di "fecondità miracolosa ed inesauribile" derivato dalla tradizione orientale.⁴¹

Frequenti poi nelle pitture diversi arbusti tipici della macchia mediterranea, come il mirto (*Myrtus communis*), dedicato ad Afrodite, e il viburno (*Viburnum tinus*), consacrato ai trionfi, seguiti con una minor frequenza dal corbezzolo (*Arbutus unedo*), consacrato a Giano, dall'alloro (*Laurus nobilis*), consacrato ad Apollo e citato assieme al bosso (*Buxus sempervirens*) nell'*ars topiaria*. Spicca con una certa frequenza anche la rappresentazione del melograno (*Punica granatum*), importato dall'Oriente e coltivato a scopo alimentare e medicinale dalla Grecia dai coloni che occupavano il sud dell'Italia,⁴² la cui frequente presenza nei dipinti trova spiegazione nella potente valenza simbolica.⁴³ Tra le specie arboree compare con una discreta frequenza anche il cipresso (*Cupressus sempervirens*), probabilmente introdotto dalla Grecia, nei cui territori nasceva spontaneo.

Compaiono poi con un certo rilievo alcune specie coltivate che secondo le fonti antiche erano molto comuni nei giardini, come in particolare le rose (*Rosa* sp., di cui merita attenzione la *R. gallica* var. *versicolor*, poiché si supponeva fosse stata selezionata solo nel XII secolo)⁴⁴ e i gigli (*Lilium candidum*). A esse si associano specie spontanee dei prati o delle zone ruderali aride, e talvolta infestanti delle colture, come i crisantemi (*Chrysanthemum coronarium*, *C. segetum*, *Anthemis* sp.), i papaveri (*Papaver rhoeas*, ma anche *P. somniferum*, invece coltivato), o di aree prative nitrofile e più sciafile, quali l'acanto (*Acanthus mollis*) ed i vilucchioni (*Calystegia sepium*, *C. silvatica*). Dagli ambienti nemorali ombreggiati e più umidi, provenivano le

⁴¹ BROSSE 1991, 138.

⁴² CIARALLO 2000, 19.

⁴³ CATTABIANI 1996, 331; CANEVA 1999. Si pensi che il termine *balaustio* (dal greco βαλαύστιον) rappresenta il frutto del melograno e che l'imitazione delle forme di un frutto in formazione si ritrova in quelle che ancor oggi chiamiamo balaustre a memoria della loro derivazione e che erano così concepite per l'augurio di fertilità di cui questi elementi erano simbolicamente portatori.

⁴⁴ CIARALLO 2000, 14.

scolopendrie (*Phyllitis scolopendrium*), le pervinche (*Vinca major*, *V. minor*), le viole (*Viola calcarata*, *V. reichenbachiana*) e soprattutto l'edera (*Hedera helix*), che costituiva un ben noto elemento dionisiaco. Così fra gli elementi arborei o arbustivi vanno rilevati, per l'importante ruolo iconografico, non associato però alla loro frequenza, le querce (*Quercus robur* s.l.), consacrate a Giove, i pini (in particolare *Pinus pinea*, consacrati al culto della grande Madre Cibele), il platano (*Platanus orientalis*), dedicato ad Elena,⁴⁵ e alberi dedicati alle divinità ctonie, quali il leccio (*Quercus ilex*) e l'abete (*Picea abies* = *P. excelsa*).

IV. Giardini simbolici nell'antica Roma

Sulla base del filo conduttore già evidenziato, che vede nell'elemento simbolico la chiave di lettura principale anche per la rappresentazione dei giardini, inizierò la descrizione dei diversi casi di studio evidenziando il significato principale che appare a essi collegato.

IV.1. *Il giardino come espressione del senso esistenziale della vita: la sala ipogea della villa di Livia a Prima Porta*

La Villa di Livia Drusilla a Prima Porta era edificata su un'altura tufacea dominante la piana del Tevere all'incrocio tra le vie Flaminia e Tiberina, ed è famosa per la leggenda, tramandata da Plinio il Vecchio e Suetonio, secondo cui un'aquila fece cadere direttamente sul grembo di Livia, prossima alle nozze con Augusto, una gallina bianca che recava nel becco un ramo di alloro.⁴⁶ Essendo stato interpretato questo evento

⁴⁵ FOLKARD 21892, 497-498.

⁴⁶ PLIN. *HN* 15, 136-137; SUET. *Galba* 1. Da allora, interpretando l'evento come un segno divino e di buon auspicio, sia la gallina che la sua prole vennero allevate e vennero piantate le bacche di alloro intorno alla villa, dove ben presto sviluppò in un boschetto rigoglioso, ritenuto sacro. L'evento viene inoltre ricordato dal toponimo *ad gallinas albas* ("galline bianche").

come il presagio della futura grandezza di Roma, l'alloro, già dedicato ad Apollo, divenne anche simbolo di vittoria e di gloria, e così iniziò la tradizione di utilizzarlo per fare corone atte a ornare il capo degli imperatori romani.

Sappiamo che l'area all'intorno della villa venne abbandonata intorno al V secolo d.C. e i resti archeologici furono riscoperti grazie agli scavi condotti dal 1863, quando venne riportata alla luce anche la famosissima statua dell'Augusto loricato (ora conservata presso i Musei Vaticani). L'analisi delle diverse tipologie murarie e delle tecniche edilizie, evidenziate durante gli scavi e gli interventi di restauro, ha permesso di ricostruire le diverse fasi costruttive della villa, con le sue modificazioni dell'assetto originario condotte già in tarda epoca giulio-claudia, quindi durante l'età degli Antonini, e infine nel IV secolo d.C., sotto l'imperatore Teodorico.

L'elemento più famoso della villa è però costituito dalla grande sala ipogea, delle dimensioni di 5,90 × 11,70 m, che appariva completamente affrescata con pitture di giardino e coronata da un sistema di stalattiti, che le conferiva l'aspetto della grotta e a cui si accedeva attraverso una scala che conduceva a un'unica apertura su un lato lungo. Essa era arieggiata e illuminata probabilmente solo attraverso due finestre a bocca di lupo sovrastanti i lati corti e non vi sono state trovate tracce di strutture di canalizzazioni idriche, o tracce di altari o sepolture, che ne indicassero con chiarezza la funzione originaria, ed essa è stata quindi interpretata come un semplice *triclinium*.

Le pitture di giardino (Figg. 6.8-6.9) sono state rimosse dal sito originario già nei primi del '900 per il deperimento dovuto alle efflorescenze saline e all'attacco microbiologico che rapidamente era seguito al nuovo assetto microclimatico conseguente agli scavi e ricollocate, dopo un attento restauro, nel Museo di Palazzo Massimo. La struttura iconografica presenta un'ampia fascia costituita dalla vegetazione che si staglia da un brillante azzurro del cielo, seguendo un continuum spaziale in senso verticale. Essa è formata in prevalenza da elementi arborei e arborescenti contornati da numerosi uccelli ed è scandita invece in

senso orizzontale da una doppia recinzione formata da una staccionata di canne e da una balaustra marmorea in cui si intervallano ritmicamente nicchie che ospitano alberi isolati, con uno spazio per la *deambulatio*.

L'interpretazione prevalente delle pitture di giardino è quella di una sorta di *trompe l'œil* con una mera funzione decorativa, utile ad ingannare l'osservatore rispetto alla natura di luogo ipogeo e concluso, quindi fresco e funzionale ad un ricovero contro la calura estiva.⁴⁷ Come già osservato però, esse mostrano invece a un'attenta analisi un chiaro intento sacrale e simbolico.⁴⁸ La struttura del giardino appare, infatti, architettata con un ben preciso pensiero ordinatore, che non ha analogie con un giardino classico o con un ambiente naturale. Fra le anomalie rispetto all'immagine classica del giardino va considerata la collocazione in un luogo emblematico, che allude ad una caverna e che piuttosto evoca il passaggio fra il mondo degli uomini e il cielo.

Osservando poi le disposizioni degli elementi nello schema iconografico si può notare una ben precisa gerarchia, con alcuni elementi dominanti e altri con ruolo subordinato (Fig. 7.2). Fra i primi è evidente la contrapposizione e la dualità del binomio *Pinus pinea/Quercus robur* (cioè Cibele/Giove-Zeus), in quanto unici elementi rappresentati una volta sola ed in posizione centrale nelle nicchie dei lati corti. A essi si affianca un terzo elemento principale (*Picea abies*) che compone una tetradè nei lati contrapposti e che presenta, per il significato che assumeva a quel tempo nella cultura romana, una chiara valenza funeraria (Fig. 7.3).⁴⁹

⁴⁷ SETTIS 2008.

⁴⁸ FÖRTSCH 1989; KELLUM 1994; CANEVA 1999. Numerosi autori (vedi MÖLLER 1890; GABRIEL 1955; PENSO 1986) hanno trattato il tema delle piante raffigurate nel giardino della Villa di Livia, ma si fa riferimento all'ultimo contributo di CANEVA & BOHUNY 2003 per una lista floristica aggiornata e completa, che assomma a 25 specie diverse.

⁴⁹ *picea . . . feralis arbor et funebri indicio ad fores posita* ("la picea . . . albero che simboleggia la morte, viene collocata sulla porta in segno di lutto e cresce

È altrettanto evidente l'alternanza continua e quindi non casuale fra il melograno (*Punica granatum*) e il melo cotogno (*Cydonia oblonga*). Il primo è associato non solo al culto della Grande Madre, ma anche alle dee lunari Core-Persefone, oltre che di Dioniso e di Afrodite. Il melograno era infatti l'albero che Afrodite aveva piantato nell'isola di Cipro e questo rafforza, insieme al collegamento con Demetra, il simbolismo della fertilità, ma anche di rigenerazione. Il melo cotogno, e soprattutto i suoi frutti, avevano nella tradizione greca una valenza beneaugurale e protettiva contro le cattive influenze. Essi erano dedicati ad Afrodite ed Era e venivano considerati emblema dell'amore e della felicità, ma rappresentavano anche i *mala aurea* del giardino delle Esperidi, luogo emblematicamente collocato lì dove finisce il mondo, dove i frutti d'oro rappresentano la speranza d'immortalità e di superamento dei propri limiti.

Nello sfondo si mescolano gli elementi con allusione alla morte (crisantemi, oleandri, papaveri da oppio, cipressi, lecci, viole, scolopendrie) e quelli di rigenerazione e di immortalità ad essa legati (palme, allori, meli cotogni).

Il giardino dipinto non vuole essere quindi la rappresentazione di un giardino reale e vi sono svariati elementi che lo dimostrano: la totale assenza dell'uomo e/o di elementi ad esso legati (fatta eccezione per la staccionata, la balaustra e la gabbia per uccelli), la contemporanea fioritura di specie che nella realtà fioriscono in periodi diversi⁵⁰ e la presenza nello stesso luogo, di piante e numerosi uccelli, appartenenti ad habitat e contesti biogeografici differenti.⁵¹ Tutto lo schema iconografico sembrerebbe quindi la rappresentazione di un giardino ideale

rigogliosa per essere destinata alle esequie funebri"), PLIN. HN 16, 40, trad. F. LECHI.

⁵⁰ DE CAROLIS 1992; CANEVA 1999; SETTIS 2008; CANEVA & BOHUNY 2003.

⁵¹ SPARKES 1997, 353; CANEVA 1999, 65-66. Possiamo annoverare: colombe, merli, cardellini, passeri, coturnici, quaglie, rondini, garzette, tordi, usignoli, cutrettole, capinere, ghiandaie e pernici e anche un uccello raffigurato in una gabbia dorata (LING 1991). Le specie di uccelli sono numerose e anche sul

in cui domina nettamente l'elemento spirituale e religioso che porta alla visione della vita umana come transitoria, ma eternamente capace di rinnovarsi e rigenerarsi, come nel ciclo cosmico della natura. In definitiva esso mostra una visione del mondo in cui la morte non è funesta, ma solo un momento di passaggio in attesa di una nuova nascita e sembra anche chiaro un riferimento con l'Eracle mistico, simbolo della lotta sostenuta dall'uomo per raggiungere la spiritualizzazione che gli assicurerà l'immortalità.⁵²

Gli elementi centrali dell'iconografia, e in particolare gli alberi contrapposti, sottolineano il ruolo delle forze divine principali, negli archetipi di Madre e Padre degli Dei, ma anche della coppia imperiale Livia/Augusto, alludendo ad una triade concettuale di: elemento naturale/elemento divino/elemento del potere imperiale. Come l'elemento naturale allude al divino, così l'elemento divino può essere associato al potere imperiale, creando un collegamento e una giustificazione della divinizzazione di chi impersonava il nascente impero.

IV.2. Il giardino non solo come hortus, ma come luogo ameno e divino: L'Auditorium di Mecenate

Il cosiddetto Auditorium di Mecenate, datato intorno al 40 a.C., è situato lungo l'attuale via Merulana a Roma, e faceva parte degli *horti Maecenatiani*, che rappresentano i primi esempi di giardini romani, allestiti in seguito alla bonifica di una vasta area dell'Esquilino, fino ad allora utilizzata come necropoli popolare.⁵³ Alla morte di Mecenate (8 a.C.), l'intera proprietà venne ereditata da Augusto, e successivamente assieme ad altri giardini adiacenti, andò a costituire un unico complesso residenziale, destinato al soggiorno degli imperatori.

significato della loro presenza andrebbero condotte ulteriori analisi di approfondimento.

⁵² CANEVA 1999; CANEVA & BOHUNY 2003.

⁵³ LA ROCCA 1986.

Il cosiddetto Auditorium, la cui funzione è stata diversamente interpretata dagli archeologi dopo la sua scoperta nel 1873, ovvero dapprima come luogo di riunione di cerchie di intellettuali, e poi come quella di un triclinio estivo, o ninfeo,⁵⁴ si presenta oggi come un edificio seminterrato, di dimensioni relativamente ampie (24,10 × 10,60 m, quasi esattamente doppie in ampiezza rispetto alla sala ipogea della Villa di Livia). Esso è costituito al suo interno da un'ampia sala rettangolare, coronata lungo il lato corto settentrionale da una grande esedra che si sviluppa in una struttura a gradoni, da cui dovevano sgorgare rivoli d'acqua, riproducendo l'effetto di una cascata. Sia le pareti lunghe dell'aula rettangolare, sia la parete semicircolare dell'esedra, sono scandite da due serie di nicchie, di cui cinque alla sommità dell'esedra (quindi un centrale apicale e due laterali a destra e sinistra) e altre dodici in posizione laterale a coppie di sei a destra e a sinistra delle scalinate, e tutte affrescate con pitture di giardino.

Le pitture, che sono ricondotte a una fase di ristrutturazione dell'edificio operata da Tiberio nel I decennio del I secolo d.C.,⁵⁵ presentano un'impostazione che ricorda nella sua sostanza quella della Villa di Livia a Prima Porta. Purtroppo gli affreschi si trovano per buona parte in cattivo stato di conservazione nonostante i ripetuti interventi conservativi effettuati negli anni e molti dettagli sono ricostruibili solo grazie ai disegni pubblicati dopo lo scavo del 1874 (Figg. 6.12-6.13). Il riconoscimento della maggior parte delle specie presenta quindi molti margini di dubbio, mentre solo alcuni elementi figurativi hanno conservato la loro riconoscibilità. Nel loro insieme le pareti della sala mostrano ancora un'ampia coloritura rosso cinabro acceso che sovrasta uno zoccolo nero e che risalta rispetto al colore ceruleo delle nicchie, accentuate non solo dalle partiture architettoniche, ma anche dagli effetti cromatici

⁵⁴ DE VOS 1980; 1983.

⁵⁵ DE VOS 1983, 238.

e visivi che le fanno apparire come vere finestre che si affacciano su un giardino aldilà delle pareti.

Sulle pareti sono anche rappresentate scenette agresti della vita quotidiana della campagna in cui compaiono centauri, fauni e figure chimeriche e dove si stagliano esili partiture 'vegetalizzate' e candelabri vegetali. Da osservare che ciascuna nicchia era decorata secondo uno schema ripetuto, che vedeva in posizione centrale e alle spalle di una balaustra marmorea un albero ben riconoscibile per gerarchia iconografica, anche se talvolta affiancato da altri elementi arborei. Nelle nicchie della quinta superiore era inoltre evidenziata una riquadratura della partitura in cui era collocato un vaso o una coppa (v. Fig. 6.12). Come nel caso della Villa di Livia, non è a mio avviso plausibile che tali rappresentazioni fossero delle semplici simulazioni visive di un affaccio su un giardino reale, come una sorta di bow-window aperto sugli *horti* che circondavano l'*Auditorium*.⁵⁶ La comprensione globale dello schema iconografico non è però più possibile, in quanto le ampie lacune presenti non permettono di capire fino in fondo i singoli elementi e l'ordine che voleva essere comunicato, pur essendo rimasta una traccia molto chiara dell'impalcatura della struttura.

Fra i pochi 'protagonisti arborei delle nicchie' di cui sia rimasta traccia d'intonaco e adeguata nitidezza cromatica, possiamo identificare ancora nel livello superiore in posizione laterale un pino (*Pinus pinea*), un giovane esemplare di palma da datteri (*Phoenix dactylifera*), mentre purtroppo la specie che si trovava al centro dell'asse visivo, scandendone la simmetria bilaterale, non è più ricostruibile, essendo l'intonaco completamente caduto. Sulle nicchie del livello inferiore è ancora riconoscibile un alberello di abete (*Picea abies*), che, se dobbiamo dar fede ai disegni riproduttivi del secolo scorso, era riprodotto più volte. Date però le lacune sopra evidenziate, non è possibile capire se ci fosse una precisa simmetria bilaterale oppure se lo schema fosse variabile, ma sicuramente il ruolo dei singoli

⁵⁶ SETTIS 2008, 9.

elementi arborei centrali delle nicchie, tutti dal forte significato simbolico, doveva avere una valenza ben riconoscibile, sottolineata da una precisa gerarchia iconografica.

Fra gli alberi o arbusti di contorno ancora in qualche modo riconoscibili, citiamo cipressi (*Cupressus sempervirens*), oleandri (*Nerium oleander*) e allori (*Laurus nobilis*), spesso mossi dal vento e popolati da un vasto numero di uccelli in volo o appollaiati. Ben visibili ancora diversi fiori che si stagliano dalla volta cerulea delle nicchie a formare un'abbondante pioggia di fiori, quali prevalentemente rose (*Rosa centifolia*, *Rosa* sp.), ma anche crisantemi (*Chrysanthemum*, *Anthemis*) e fiordalisi (*Centaurea cyanus*). Altri fiori sono sparsi nell'intorno dei vasi, quali probabilmente violacciocche (*Matthiola incana*) e altre. Ciò che è rimasto ci mostra quindi la presenza di elementi associati alla morte nel livello inferiore, sia pure contornati da elementi di significato più ampio e articolato, unitamente a elementi legati alla fertilità e alla vittoria nel livello superiore.

A sottolineare il legame delle pitture di giardino con la struttura ancora agricola dell'area è probabilmente la pianta che forma la struttura centrale dei sinuosi candelabri vegetali sormontati da pavoni, e che sembrerebbe da interpretare come una pianta orticola assai comune nella Roma antica, ovvero è quella che gli antichi chiamavano *Phaseolus* (*Vigna unguiculata*).⁵⁷ L'associazione di questa pianta umile e non particolarmente apprezzata, considerata un alimento di base del popolo cui forniva, come altre leguminose, una fonte proteica di non trascurabile importanza, con i pavoni, che rappresentano invece un elemento regale e nobile e che rientrano nella sfera sia di Dioniso che di Era, crea una certa sorpresa.

Questa antinomia non sembra casuale e potrebbe avere un significato, forse di richiamo allo storico contrasto 'patrizi-plebei'. Questa dualità degli opposti, come quelle 'naturale-divino', 'vita-morte', crea un'associazione di elementi contrapposti che appare ricorrenti in tutto lo schema dell'Auditorium,

⁵⁷ PIGNATTI 1982, I, 670.

e se si fossero conservati tutti i tasselli di questo sistema probabilmente avremmo elementi più chiari per capire con maggiore profondità il messaggio che si voleva trasmettere, al di là dell'effetto visivo ed illusionistico.

*IV.3. Il giardino come espressione della rinascita grazie alla pace:
il recinto botanico dell'Ara Pacis*

Il recinto vegetale dell'Ara Pacis che si articola nel basamento dei sei pannelli marmorei del monumento rappresenta un esempio di particolare spicco utile a mostrare la valenza simbolica degli elementi vegetali nell'iconografia romana.⁵⁸ Considerando l'uso di centinaia di specie vegetali combinate in maniera fantastica, sia pur conservando una realtà biologica ben precisa, possiamo considerare tali pannelli come una sorta di 'grande giardino simbolico di pietra', capace di mandare al popolo un ben preciso messaggio. Tale composizione 'fantastica' e apparentemente 'irreali' deriva infatti dalla composizione simultanea ed 'impossibile' di elementi veri e reali, riconoscibili grazie alla scomposizione nei pezzi elementari. Tale struttura continuamente metamorfica mostra la continua generazione di un elemento da un altro, fino alla spirale terminale, che in realtà produce sempre nuovi elementi, indicando così l'assenza della fine, cioè la negazione di un termine ultimo (Fig. 7.4). La sincrona fusione di elementi diversi potrebbe idealmente sottolineare il rapporto di continuità esistente in natura fra un elemento e l'altro, suggerendo in quest'ipotesi un'architettura filosofica della rappresentazione incentrata nel rapporto complesso fra molteplicità ed unità, in cui tutto appare interconnesso e non sempre realmente separabile.

Come si può osservare per molte iconografie legate al mondo ellenistico-romano e poi cristiano, l'elemento centrale è costituito da un grande cespo di acanto da cui si sviluppano ramificazioni a volute sinuose. Questa pianta, che assume un ruolo

⁵⁸ CASTRIOTA 1995; CANEVA 2010.

centrale anche sul piano della gerarchia del messaggio, non va vista come una semplice pianta ornamentale dal bel fogliame, ma nella sua valenza simbolica di elemento che esprime la rinascita e quindi anche l'immortalità. Frequentemente, infatti, nell'epoca greco-romana essa costituisce l'elemento generatore per eccellenza, che allude alla presenza di una morte solo apparente.⁵⁹ Alla radice del meccanismo associativo che ha dato origine alla sua valenza, va osservato che nel clima mediterraneo essa sembra morire nell'estate, quando la secchezza del clima inaridisce i prati e le piante erbacee, ma tale morte è solo apparente e dalle gemme ipogee vitali sotto la terra essa rinasce con le prime piogge autunnali. Da osservare che nel progetto iconografico del monumento l'acanto sembra alludere a Roma stessa, e ciò in relazione alla sua precisa collocazione centrale, sotto l'immagine di Roma nei pannelli corti (a partire dalla fase della sua fondazione, fino alla prosperità raggiunta), oltre che per la sua rappresentazione nel ruolo di elemento generatore che si espande e replica in ogni porzione dello spazio. Nello stesso tempo l'acanto sembra anche collegato all'elemento divino, come si osserva dalla connessione visiva fra i cespi di acanto dei pannelli lunghi e le figure sacerdotali sovrastanti.

Per la stessa logica transitiva, collegata ai meccanismi mentali dell'uomo antico, si determina questa associazione: acanto = rinascita; acanto = elemento generatore; Roma in collegamento ad acanto = Roma elemento generatore e di rinascita; Roma in collegamento all'elemento divino = Roma divina. Quindi: Roma divina rinascerà o anche rinasce la nuova Roma in quanto divina. Nello stesso tempo la nuova Roma si ricollega all'antica Troia e la rinascita farà riemergere i valori del passato. La rinascita si propagherà nel mondo e sarà quindi il preludio di un'era felice.

⁵⁹ VANDI 2002, 258 nelle sue conclusioni parla di "cinque forme di simbolismo che riuscirono a dare nuovo corso a tradizioni ornamentali già piuttosto notevoli, situazioni in cui un solo motivo — l'acanto — fu causa di molti effetti: la continuità della vita dopo la morte collegata ai cicli della natura, nell'arte greca; la ricchezza e varietà dei prodotti della terra come esaltazione del potere imperiale, nell'arte romana . . .".

La rinascita, con il passaggio da ambienti aridi e inospitali, dove prevalgono cardi e piante spinose, a prati fioriti, si esprime infatti in tutta la sua prospettiva di era felice attraverso quello che potremmo definire 'un'esplosione di fiori' e soprattutto di quei fiori collegati alle piante preesistenti rimaste protette nella terra. In stretta analogia con l'auspicio augusteo di un'*aurea aetas*, questa enorme fioritura rappresenta chiaramente l'augurio di un'epoca felice, cioè il preludio di un periodo di prosperità, che qui viene preannunciato, e che nell'interno dell'Ara, grazie ai festoni augurali ricchi di frutti carnosì e dai molti semi, verrà ulteriormente sottolineato.

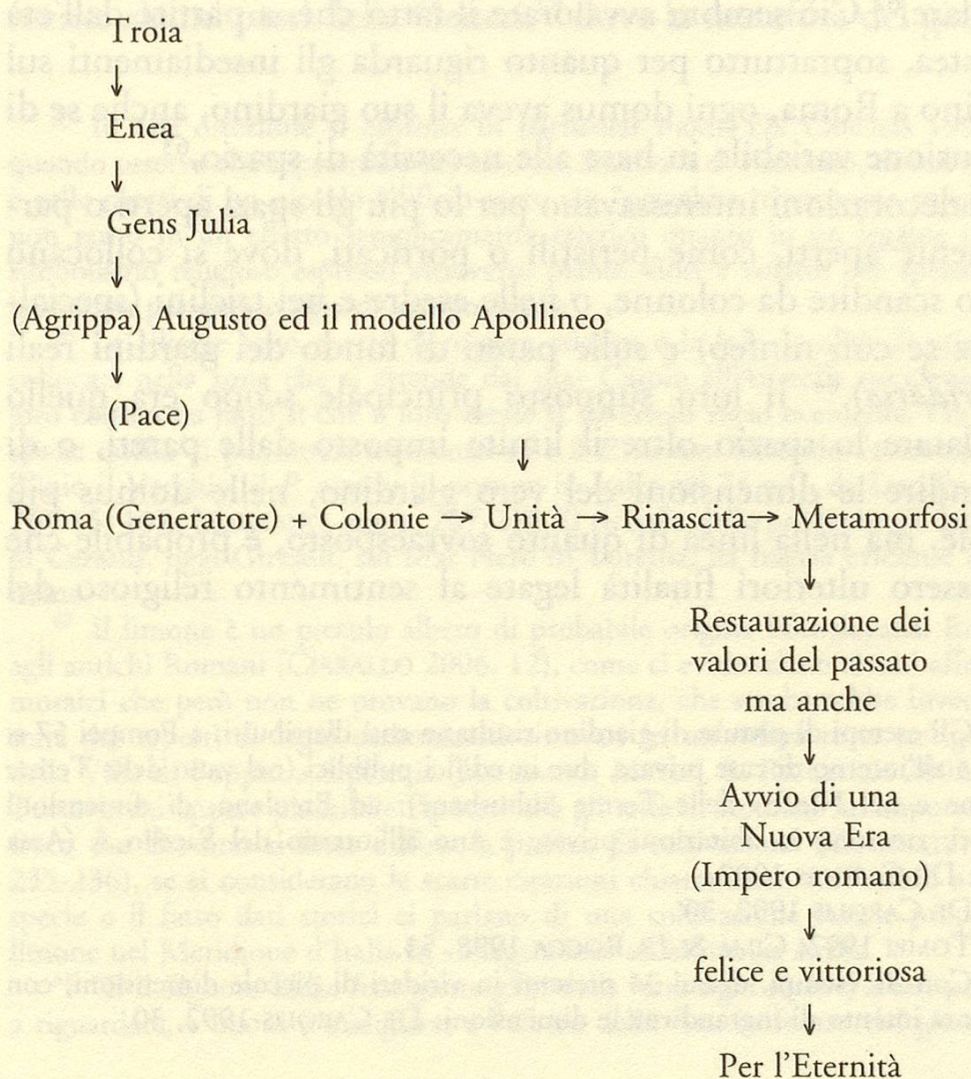
Nell'augurio di un'era felice non ci dobbiamo stupire che prevalgano i fiori e non i frutti. Il fiore rappresenta l'elemento vegetale che classicamente è usato in senso propiziatorio (si pensi al mazzo di fiori, alle ghirlande, che da sempre sono utilizzati come auspicio di felicità). Il fiore esprime la primavera, cioè un processo di risveglio della natura che rinasce, mentre il frutto è già una struttura compiuta, che esprime un processo maturo. Il periodo storico in cui il monumento viene edificato è un momento che vede l'avvio di un impero e non la sua celebrazione in una fase consolidata. È dunque giusto aspettarsi dei fiori, germogli, gemme e in maniera subordinata i frutti che sono invece scolpiti, seguendo la tradizione antica, nei festoni dell'interno dell'Ara.

Nello stesso tempo si tratta di un processo che sottolinea la divinità della Natura e le sue regole, ovvero nella sua realtà nello stesso unitaria e molteplice, e in uno sviluppo che segue una metamorfosi continua. Non si può trascurare il ruolo delle teorie platoniche con riferimento all'idea dell'Anima universale o *Anima mundi* — quale sostanza divina — del mondo, secondo cui il mondo nella sua totalità sarebbe un grande organismo vivente, costituito da un corpo e da un'anima che lo plasmerebbe secondo leggi ben precise.⁶⁰

⁶⁰ PLAT. *Ti.* 34b-37d.

Dallo spazio inizialmente indeterminato inizierebbe la differenziazione ordinata dell'iniziale massa informe, e i rapporti matematici recherebbero simmetria e proporzione, così come sostenuto dai pitagorici. Mentre il mondo delle idee mostrebbe una rigida fissità, il mondo sensibile, quello della natura, sarebbe sottoposto ad un continuo divenire e mutare. L'essenza delle cose presenti nel mondo reale deriverebbe dalla mescolanza, risultato di una terza natura intermedia, fra il principio ideale identico a se stesso e quello reale potenzialmente sempre diverso.

Volendo esprimere in maniera estremamente sintetica l'intero messaggio dei pannelli fitomorfici, esso potrebbe essere così riassunto:



V. Il giardino come rappresentazione dionisiaca dai giardini pompeiani

La quasi totalità delle pitture di giardino proviene dall'area vesuviana, in particolar modo da Pompei, in cui si diffondono i modelli stilistici imposti dalla casa imperiale e dall'aristocrazia di Roma.

La maggior parte di esse si riscontra soprattutto all'interno di case private, dalle dimore più lussuose del territorio flegreo (Oplontis, Stabia), alle abitazioni più modeste e agli esercizi commerciali.⁶¹ Si può inoltre notare che la loro massima concentrazione ricade a Pompei nell'area residenziale, abitata dall'agiata borghesia (Regio VI e VII), e nella Regio I, a edilizia popolare.⁶² Ciò sembra avvalorare il fatto che, a partire dall'età augustea, soprattutto per quanto riguarda gli insediamenti sul Palatino a Roma, ogni domus aveva il suo giardino, anche se di dimensione variabile in base alle necessità di spazio.⁶³

Le decorazioni interessavano per lo più gli spazi aperti o parzialmente aperti, come peristili o porticati, dove si collocano spesso scandite da colonne, o nelle esedre e nei triclini (specialmente se con ninfeo) e sulle pareti di fondo dei giardini reali (i *uiridaria*).⁶⁴ Il loro supposto principale scopo era quello di dilatare lo spazio oltre il limite imposto dalle pareti, o di ingrandire le dimensioni del vero giardino, nelle domus più piccole, ma nella linea di quanto sovraesposto, è probabile che esistessero ulteriori finalità legate al sentimento religioso del

⁶¹ Gli esempi di pitture di giardino risultano così distribuiti: a Pompei 57 si trovano all'interno di case private, due in edifici pubblici (nel vano delle Terme Stabiane e nel Ninfeo delle Terme Suburbane); ad Ercolano, di dimensioni inferiori, tre sono in abitazioni private e uno all'interno del Sacello A (Area Sacra): DE CAROLIS 1992.

⁶² DE CAROLIS 1992, 30.

⁶³ TOMEI 1992; CIMA & LA ROCCA 1998, 53.

⁶⁴ Con 51 esempi, di cui 34 presenti in viridari di piccole dimensioni, con l'evidente intento di ingrandirne le dimensioni: DE CAROLIS 1992, 30.

mondo antico.⁶⁵ In particolare gli elementi divini e dionisiaci entrano con evidente importanza in diversi esempi di giardini pompeiani, quali ad esempio nella Casa del Frutteto (I.ix.5/7), dove singoli elementi arborei, sostanzialmente alberi da frutto (*Ficus carica*, *Prunus domestica*, *Prunus cerasus*, *Prunus avium*, *Pyrus communis*, *Citrus limon*), diventano veri protagonisti della scena pittorica. Forse non è casuale, per il rilievo a essi dato, il fatto che a specie ben note e coltivate fin dall'antichità classica si associassero elementi ancora esotici, quali le ciliegie⁶⁶ e il limone, quest'ultimo sicuramente già apprezzato, ma probabilmente solo eccezionalmente coltivato.⁶⁷

Questa struttura di giardino, pur di evidente impronta dionisiaca e con elementi egittizzanti, ricorda anche straordinariamente alcuni passi della Genesi,⁶⁸ dove la metafora del giardino

⁶⁵ In tale direzione si esprime in particolar modo DE CAROLIS 1992, 31, quando osserva che soprattutto nel caso del Sacello A di Ercolano, dove l'affresco è sulle pareti di un piccolo edificio sacro ciò "potrebbe trovare una spiegazione non tanto in un effetto semplicemente estetico quanto in un legame con un simbolismo religioso espresso attraverso piante, fiori e volatili che spesso viene ipotizzato per questo tipo di composizione".

⁶⁶ Le ciliegie sono specie di origine asiatica e la loro località di origine va collocata nella zona che si estende dal mar Caspio all'Anatolia occidentale. La loro coltura ha fatto sì che il loro areale si sia esteso verso occidente. Fra le due specie quella di più antica introduzione è il *P. avium*. Secondo l'attestazione di Plinio il Vecchio, il *P. cerasus* fu portato in Italia nel 74 a.C. da Lucullo: PLIN. HN 15, 102; MARZANO, *supra*, 207-210. Il ricordo della provenienza dalla città di Cerasus, oggi Giresun, sul Mar Nero in Turchia, ha traccia evidente nel suo nome.

⁶⁷ Il limone è un piccolo albero di probabile origine Himalayana. Era noto agli antichi Romani (CIARALLO 2006, 12), come ci evidenziano alcuni affreschi e mosaici che però non ne provano la coltivazione, che sembrerebbe invece attestata dai reperti di legni carbonizzati ritrovati in un'anfora rotta nel giardino della Villa di Poppea a Oplontis (JASHEMSKI, MEYER, & RICCIARDI 2002, 102). Tuttavia mi appare plausibile l'ipotesi che gli antichi Romani ne importassero i frutti ma che non si fosse diffusa la pratica di coltivazione (COGGIATTI 1986, 235-236), se si considerano le scarse citazioni chiaramente attribuibili a questa specie e il fatto dati storici ci parlano di una coltivazione vera e propria del limone nel Meridione d'Italia in collegamento all'influenza Araba.

⁶⁸ "E il Signore Iddio fece germogliare dalla terra ogni sorte d'alberi piacevoli a riguardare, e buoni a mangiare; e l'albero della vita, in mezzo del giardino; e

ha un significato che trascende la rappresentazione reale di luogo di delizie, dispensatore di profumi e colori dei fiori, di frutti dagli alberi 'pomiferi', di suoni armonici, quali il canto degli uccelli e delle fontane, capaci di appagare i diversi sensi dell'uomo, ma dove assume anche altre valenze religiose che ci riconducono all'essenza della vita stessa.

Nella cultura greco-romana, con un pantheon complesso di divinità associate al mondo vegetale, Dioniso assume un ruolo di rilievo e sotto diversi aspetti è il nume che appare nel suo complesso più strettamente legato alla vegetazione e ai suoi cicli, e quindi anche al giardino. Nei suoi culti più arcaici, Dioniso era, infatti, una divinità della linfa, il 'sangue delle piante',⁶⁹ che a ogni primavera saliva dalla terra e resuscitava gli alberi e ciò in quanto il vino era la linfa per eccellenza, che continua a fermentare e ribollire anche d'inverno nelle botti.

Da non trascurare poi il fatto che nei riti greci la festa del vino era anche quella dei defunti e che tale cerimonia aveva il significato di assicurare la germinazione delle sementi offerte ai morti, rinnovando l'unione fra il dio figlio e la Terra Madre, nel naturale risveglio ciclico primaverile, spiegandone il collegamento nelle feste eleusine con Persefone. Se nel mondo vegetale Dioniso era un dio della linfa, che simboleggia la fecondità e le forze segrete della natura,⁷⁰ ma anche del polline fecondatore e del nettare dei fiori, nel mondo animale regnava sui fluidi equivalenti, cioè sul sangue e sullo sperma. Dioniso, come Osiride nel contesto egizio, era una divinità fatta a pezzi e gettata in terra, che si sacrifica per tutti, morendo per poi rinascere.

l'albero della conoscenza del bene e del male. Ed un fiume usciva d'Eden, per adacquare il giardino; e di là si spartiva in quattro capi", Gen. 2, 9-10.

⁶⁹ "Come potevano gli antichi, più di noi sensibili al carattere divino dei fenomeni naturali, non essere colpiti dal misterioso processo della fermentazione e maturazione del vino . . . Se Dioniso è potuto divenire un dio del vino, ciò si deve al fatto che, verosimilmente, fin dall'origine era una divinità della linfa, del sangue delle piante": BROSSE 1991, 111-112.

⁷⁰ GRIMAL 1990, 325.

V.1. *Il giardino come rappresentazione dell'amore nel ciclo della vita: la Casa del Bracciale d'Oro*

Quando tra il 1958 e gli anni '70, a Pompei furono riportati alla luce e restaurati gli edifici lungo il settore esterno dell'Insula 17, venne rinvenuta anche la Casa del Bracciale d'Oro (VI. xvii.42), con i suoi meravigliosi affreschi. Di essa è oggi possibile riconoscere solo l'ambiente dell'atrio, con alcuni cubicoli e un ambiente forse triclinare, mentre la parte della casa affacciata sul golfo non è più leggibile. Nel giugno del 1974, furono trovati quattro corpi, tra cui una donna e due bambini, e il nome della domus deriva dal fatto che al braccio del corpo femminile fu rinvenuta una vistosa *armilla* (bracciale) in oro.

La struttura dell'abitazione era articolata in due rampe di scale che conducevano ai due piani sottostanti. Il primo era caratterizzato da una terrazza (forse un *solarium*); nel secondo invece vi erano solo due ambienti, affacciati su un piccolo spazio verde: l'ambiente 31 (il così detto 'triclinio estivo') e l'ambiente 32 (la sala presa qui in esame), entrambe decorate con pitture di giardino.

Gran parte delle decorazioni della casa sono riferibili al IV stile, databile tra il 50 e il 79 d.C., mentre gli ambienti 31 e 32 sono in III stile, eseguiti in epoca giulio-claudia (ciò presuppone che la casa ha subito diversi interventi di ristrutturazione) e che vi è stata una precisa volontà del proprietario di conservare nello stato originale determinati settori, forse per la loro particolare funzione.⁷¹

Sulle tre pareti conservate, la decorazione è ripartita orizzontalmente in tre settori: uno zoccolo, una zona mediana e una zona superiore. La pittura del giardino è collocata nella zona mediana, che ricopre con gli altri settori, in modo ininterrotto, i tre lati della stanza, costituendo un tutto omogeneo a 360° dal momento che il quarto lato si affacciava su un giardino

⁷¹ DE CAROLIS 2007, 50. Per una dettagliata illustrazione della Domus, vedasi il contributo di CIARDIELLO 2006.

vero (Fig. 6.1). Come nei precedenti casi, è presente anche qui una sostanziale simmetria bilaterale evidenziata dall'ordinata disposizione non solo degli elementi vegetali, ma anche di opere, strutture architettoniche ed effigi, quali le due fontane centrali a forma di conchiglia, simmetricamente disposte, come i due pilastrini laterali con erme e, in alto, i due *oscilla*.⁷² Da notare che le erme, tutte caratterizzate da una riccia capigliatura rossastra (sia le figure adulte che quella infantile), sembrano dei ritratti di persone reali, e che il volto infantile ancora leggibile presenta tratti molto simili a quelli dell'erma femminile, fatto questo forse da interpretare come segno di un rapporto parentale, o della rappresentazione della stessa persona in momenti distinti della vita.⁷³ La vegetazione nel suo insieme forma una densa struttura, con elementi identificativi precisamente delineati, anche se i ritmi stagionali delle diverse fasi fenologiche non sono rispettati. Esistono anche qui delle simmetrie (come ad esempio fra palma, oleandro e corbezzolo nella parete di fondo) ed alternanze significative in cui alcuni elementi, per la loro rarità e posizione, assumono un ruolo gerarchico dominante (Fig. 7.5).

L'elemento principale sarebbe in questo caso il platano, che in entrambe le pareti occupa un ruolo centrale a sfondo delle due fontane, e che rappresenta un elemento molto importante nel giardino romano, anche se non frequente nelle rappresentazioni di giardino che ci sono pervenute. Il significato simbolico del platano (*Platanus orientalis*), albero associato anche in

⁷² Nella parete sinistra vi sono due pilastrini, sormontati da un'erma femminile e da un'erma maschile dalle orecchie ferine. Fra esse è collocato un bacino zampillante a forma di conchiglia e due *oscilla* a forma di maschere teatrali femminili sono sospese nella parte alta del dipinto. Sopra le due erme vi è un quadretto raffigurante Arianna e una Menade. Stessa cosa per la parete destra, dove si è conservato solo il pilastrino di sinistra con erma di bambina, con al di sopra un quadretto con Menade, mentre manca la porzione terminante che doveva ospitare un omologo pilastrino con erma. Infine nella parete centrale, è disposta una nicchia o pannello centrale vuoto e due *oscilla*, che inquadrano nel centro una colomba.

⁷³ DE CAROLIS 2007, 57.

natura alle fonti e agli ambienti fluviali, appare da coniugare a divinità femminili arcaiche, mentre non sembra plausibile la tesi che lo interpreta come emblema di resistenza alle traversie della vita.⁷⁴ Questo maestoso albero era, infatti, l'albero sacro della Lidia, che per la forma palmata delle sue foglie (da *platus* che in greco significa "largo", "piatto"), analoga al palmo di una mano, era legato nella mitologia arcaica alla Grande Madre,⁷⁵ e quindi a Elena, ovvero la figlia di Zeus e Leda, che probabilmente simboleggiava la 'ninfa originaria' ed in quanto tale rappresentava una vera e propria divinità femminile. A conferma della sacralità di questo albero, Pausania ci riferisce anche che Menelao avrebbe piantato un platano in un bosco sacro prima di partire per la guerra di Troia e Omero stesso nell'*Iliade* ci conferma la sua funzione oracolare, ricordandoci del raduno degli Achei in Aulide presso una fonte ombreggiata da un platano.⁷⁶ L'associazione fisica e simbolica del platano alla fontana appare potente ed espressiva; essa è anche collegata all'acqua come realtà naturale e concettuale che sottolinea l'idea della vita stessa, e che è resa ancor più evidente dalla forma dell'invaso a conchiglia e dalla perla centrale da cui essa ha origine.

Ulteriore importante rilievo assumono poi la palma da datteri (*Phoenix dactylifera*) e l'oleandro (*Nerium oleander*). Entrambe le

⁷⁴ COLEMAN, *supra*, 6-7; 12; MARZANO, *supra*, 215-218. FOLKARD ²1892, 497-498 cita che il platano era molto apprezzato nella Grecia antica e che i filosofi della scuola di Platone camminavano e conversavano all'ombra di questi alberi, e ricorda la grande ammirazione che Serse aveva per quest'albero e che esso era consacrato a Elena, moglie di Menelao. Non ritengo invece sufficientemente supportata l'idea che esso rappresenti "simbolicamente il superamento delle difficoltà" (CIARALLO 1992a, 92; *cfr.* anche CAPALDO & CIARALLO 1991, 30), in quanto non sono evidenti citazioni in tal senso nel mondo antico e non risulta facile trovare collegamenti ideali in tal senso sulla base della biologia della specie.

⁷⁵ Tale associazione sembra attestata dal ritrovamento di statuette votive trovate a Creta che la rappresentano con la mano aperta nell'atto di benedire: CATTABIANI 1996, 369.

⁷⁶ L'attacco della serpe al nido di passeri e alla loro madre, descritto da HOM. *Il.* 2.305-329, fu interpretato dal profeta Calcante come un segno del lungo assedio e della caduta, infine, della città.

piante sono ricorrenti nelle diverse pareti e si è già ricordata la loro valenza contrapposta di simbolo di vita e di morte: nella loro scansione alterna esse sottolineano probabilmente l'indissolubilità delle due dimensioni. Sono rappresentate quindi con assoluto rilievo, anche funzione della loro ritmica ricorrenza, altre tre piante arborescenti, tutte dal significato positivo e augurale, quali il corbezzolo (*Arbutus unedo*), il viburno (*Viburnum tinus*) e l'alloro (*Laurus nobilis*). Segue infine il lungo corteo di specie, prevalentemente erbacee, che costituisce la fascia inferiore di tutta la cornice pittorica, da cui emerge soprattutto la valenza funerea, anche se non lugubre (*Papaver somniferum*, *Chrysanthemum segetum*, *Anthemis arvensis*, *Polygonatum multiflorum*, *Matthiola incana*, *Viola calcarata*, *Rosa gallica* var. *versicolor*), o quella che richiama il mondo dionisiaco (*Hedera helix*, *Calystegia sepium*) e che rafforza il collegamento espresso anche dalle raffigurazioni delle Menadi dormienti e dalla testa con orecchie ferine della figura maschile. Presenti infine, sullo sfondo della parete sinistra le sagome di *Cupressus sempervirens* e in un frammento distaccato le fronde di *Quercus robur*, che evidentemente si dove collocare in quella parete. In accordo a Conticello ritengo che tale raffigurazione di giardino non possa essere considerata "puntuali riproduzioni di aspetti reali di giardini del tempo", ma "una costruzione fantastica, ideale di giardini sognati e desiderati",⁷⁷ che credo esprima anche un valore simbolico e spirituale.

È anche condivisibile l'osservazione che evidenzia la peculiarità di questa rappresentazione di giardino suggerendo che uno schema così articolato sia il risultato di una specifica richiesta del committente per un ambiente che l'autore definisce 'studio-lo'.⁷⁸ Ritengo però che le motivazioni di questo progetto iconografico non siano tanto quelle di creare un rifugio tranquillo, in

⁷⁷ CONTICELLO 1991, 24.

⁷⁸ DE CAROLIS 2007, 59 nota che seppure il termine studio-lo sia stato introdotto nel XIV sec. per indicare "piccole stanze dedicate allo studio e alla meditazione", esso è in un certo senso applicabile anche in contesti precedenti, quando ne si colga una finalità simile.

cui dedicarsi agli interessi culturali, con l'illusione di essere circondati dalla natura,⁷⁹ quanto quello di 'architettare' un luogo di meditazione e di ispirazione grazie proprio alla rappresentazione di personaggi, strutture, e soprattutto di elementi naturali che alludono alle forze vitali che muovono il ciclo della vita.

Le diverse specie, se ne consideriamo la posizione e il significato simbolico,⁸⁰ ci conducono ad un chiaro significato allegorico. Appare condivisibile anche l'idea che esista una celebrazione dell'amore, sottolineata negli affreschi della parete di sinistra dalla sua espressione nella vita coniugale, e nel caso delle pareti di destra, dell'amore nella forma parentale. Tale osservazione sarebbe inoltre confermata, secondo gli autori, anche dalla simbologia degli animali presenti, associati in modi diversi all'amore, alla fedeltà e alla pietà.⁸¹ È da capire però se l'idea di questo sentimento non sia da ricondurre soprattutto alla forza vitale che esso esprime, fatto questo perfettamente in linea con la rappresentazione degli elementi dionisiaci, e rimane il dubbio se la dualità delle figure adulte rispetto alla figura infantile non esprima invece un'idea del tempo anziché del rapporto parentale.

Da interpretare attentamente il significato intero della parete centrale: secondo i sovracitati autori la pittura rappresenterebbe

⁷⁹ DE CAROLIS 2007, 59 parla in particolare di "spazio riservato" che predisponga allo studio, caratterizzato da una "morbida e soffusa luce" e a contatto con la natura.

⁸⁰ CAPALDO & CIARALLO 1991, 25-26 parlano del valore simbolico delle piante e degli animali rappresentati: "le Fonti antiche hanno fornito indicazioni sul valore simbolico attribuito alle singole specie . . . il corbezzolo sempreverde e come tale simbolo di eternità . . . la palma da datteri . . . simbolo di vittoria e immortalità . . . l'oleandro . . . simbolo di morte".

⁸¹ CIARALLO 2004, 27 riprende la descrizione e l'interpretazione simbolica delle pitture precedentemente condotta (CAPALDO & CIARALLO 1991), descrivendo la valenza, nella parete sinistra, della colomba, come "simbolo di amore e fedeltà" e dell'airone bianco (nella parete opposta e precedentemente non citato), come "simbolo di pietà filiale", e quindi dell'usignolo poggiato su di una rosa, che celebrerebbe "l'incontro tra l'amore fisico e quello spirituale"; poi ancora, nella parete centrale, osserva che torna la colomba, tra i due *oscilla*, con le ali spiegate, assieme alla coturnice, che rappresenterebbe un "simbolo dell'amore ardente secondo Aristotele".

un'allegoria della vita e della morte, ma il suo reale significato appare ancora criptico per la presenza di alcune importanti lacune e per la necessità di comprendere fino in fondo anche la scansione degli elementi naturalistici della lunetta (ovvero colombe e pomi, scanditi in modo non casuale).

Che nel progetto originario vi fossero riferimenti ancor più specifici e contestualizzati all'ambito familiare del committente è assai probabile, ma la questione rimane ancora da approfondire e probabilmente le lacune del pannello di fondo e della parte terminale della parete di destra lasciano questo mosaico solo parzialmente definito. Nella sua estrema sintesi è però possibile cogliere gli elementi cardine del sistema, in cui l'amore esprime nelle sue forme le forze principali che sono il motore della vita, nella sua trasformazione nel tempo fino alla morte, che non è mai definitiva ma ciclica, come la vita stessa.

VI. Conclusioni

La struttura ordinata del giardino nelle sue rappresentazioni iconografiche, dove non ha ragion d'essere l'aspetto funzionale, legato ai frutti che può offrire, agli odori soavi che si diffondono dai fiori, o anche alla semplice ombra degli alberi, appare legata a ulteriori valenze oltre quelle estetiche ed illusionistiche di dilatazione degli spazi. Infatti, sia le singole entità, che le loro precise geometrie, gerarchie iconografiche e regole di alternanze e simmetria sembrano esprimere il messaggio dell'ordine del cosmo (da κοσμέω [*kosmeô*], cioè "metto in ordine", "faccio bello"), che si realizza nella contrapposizione al vuoto caos, imprimendo ad esso la *species* (cioè la bellezza).

Pur con varianti diverse, queste rappresentazioni, non semplicemente decorative nell'imitazione della bellezza della natura, sembrano rappresentare giardini ideali cui è affidato un messaggio filosofico-religioso che esprime una visione della vita umana come transitoria, ma eternamente capace di rinnovarsi e rigenerarsi, come nel ciclo cosmico della natura.

Referenze

- ALIOTTA, G. *et al.* (a cura di). 2003. *Le piante medicinali del Corpus Hippocraticum* (Milano).
- ANDRÉ, J. 1985. *Les noms de plantes dans la Rome antique* (Parigi).
- BAUMANN, H. 1993. *Greek Wild Flowers and Plant Lore in Ancient Greece*, trad. W.T. STEARN & E.R. STEARN (Londra).
- BERTELLI, C., S. LILLA, & G. OROFINO (a cura di). 1992. *Dioscurides Neapolitanus. Biblioteca nazionale di Napoli, Codex ex Vindobonensis Graecus 1. Commentarium* (Rome).
- BROSSE, J. 1991. *Mitologia degli alberi*, trad. G. ANGIOLILLO ZANNINO (Milano).
- CANEVA, G. 1999. "Ipotesi sul significato simbolico del giardino dipinto della Villa di Livia (Prima Porta, Roma)", *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma* 100, 63-80.
- . 2010. *Il codice botanico di Augusto: Roma, Ara Pacis: parlare al popolo attraverso le immagini della natura = The Augustus Botanical Code: Rome, Ara Pacis: Speaking to the People through the Images of Nature* (Roma).
- CANEVA, G. & L. BOHUNY. 2003. "Botanic Analysis of Livia's Villa Painted Flora (Prima Porta, Roma)", *Journal of Cultural Heritage* 4, 149-155.
- CANEVA, G. *et al.* 2005. "La fitoiconologia per il riconoscimento e l'interpretazione delle rappresentazioni artistiche", in *La biologia vegetale per i beni culturali*. Vol. II, a cura di G. CANEVA (Firenze), 85-128.
- CANEVA, G. & A. KUMBARIC. 2010. "Plants in the Ancient Artistic Representations as a Tool of Communication and a Cultural Message", in *Proceedings of 4th International Congress on "Science and Technology for the Safeguard of Cultural Heritage in the Mediterranean Basin"*, Cairo, Egypt, 6th-8th December 2009. Vol. I, a cura di A. FERRARI, 255-259.
- CAPALDO, L. & A.M. CIARALLO. 1991. "Fauna e flora", in *Il giardino dipinto nella Casa del Bracciale d'Oro a Pompei e il suo restauro* (Firenze), 25-31.
- CASTRIOTA, D. 1995. *The Ara Pacis Augustae and the Imagery of Abundance in Later Greek and Early Roman Imperial Art* (Princeton).
- CATTABIANI, A. 1996. *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante* (Milano).
- CIARALLO, A. 1992a. "Il verde nei giardini pompeiani ed ercolanesi", in *CONTICELLO* 1992, 91-95.

- . 1992b. "La ricostruzione dei giardini", in CONTICELLO 1992, 97-101.
- . 2000. *Verde pompeiano* (Roma).
- . 2004. *Flora pompeiana* (Roma).
- . 2006. *Elementi vegetali nell'iconografia pompeiana* (Roma).
- CIARDIELLO, R. 2006. "VI 17 Insula Occidentalis 42 Casa del Bracciale d'Oro", in *Pompei (Regiones VI-VII) Insula Occidentalis*, a cura di M. AOYAGI & U. PAPPALARDO. Vol. I (Napoli), 69-256.
- CIMA, M. & E. LA ROCCA (a cura di). 1998. *Horti Romani. Atti del convegno internazionale. Roma, 4-6 maggio 1995* (Roma).
- COGGIATTI, S. 1986. "Agrumi della Cina in Italia e a Roma nel corso di due millenni", *L'Urbe: rivista romana* 49.5-6, 223-227.
- COMES, O. 1879. "Enumerazione delle piante rappresentate nei dipinti pompeiani", in *Pompei e la regione sotterrata dal Vesuvio nell'anno LXXIX*, a cura di M. RUGGIERO (Napoli), 177-238.
- CONTICELLO, B. 1991. "Il giardino dipinto nella Casa del Bracciale d'Oro", in *Il giardino dipinto nella Casa del Bracciale d'Oro a Pompei e il suo restauro* (Firenze), 19-24.
- (ed.). 1992. *Domus – Viridaria – Horti Picti. Mostra, Pompei, Casina dell'Aquila 5 luglio – 12 settembre 1992* (Naples).
- DE CAROLIS, E. 1992. "La pittura di giardino a Ercolano e Pompei", in CONTICELLO 1992, 29-37.
- . 2007. "Lo 'studiolo' della Casa del Bracciale d'Oro di Pompei", in *Rosso Pompeiano. La decorazione pittorica nelle collezioni del Museo di Napoli e a Pompei*, a cura di M.L. NAVA, R. PARIS, & R. FRIGGERI (Milano), 50-59.
- DE CLEENE, M. & M.C. LEJEUNE. 2002. *Compendium of Symbolic and Ritual Plants in Europe*. Vol. I, *Trees & Shrubs*. Vol. II, *Herbs* (Gand).
- DIERBACH, J.H. 1833. *Flora Mythologica oder Pflanzenkunde in Bezug auf Mythologie und Symbolik der Griechen und Römer* (Francoforte sul Meno).
- DUCOURTHIAL, G. 2003. *Flore magique et astrologique de l'Antiquité* (Berlino).
- FABRE, A.J. 2003. "Mythologie et plantes médicinales de l'Antiquité", *Histoire des sciences médicales* 37.1, 65-87.
- FÖRTSCH, R. 1989. "Ein Aurea-Aetas-Schema", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 96, 333-345.
- FOLKARD, L. ²1892. *Plant Lore, Legends, and Lyrics. Embracing the Myths, Traditions, Superstitions, and Folklore of the Plant Kingdom* (Londra).

- FRAZER, J.G. 1890. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion* (Londra).
- GABRIEL, M.M. 1955. *Livia's Garden Room at Prima Porta* (New York).
- GRIMAL, P. 1990. *I giardini di Roma antica*, trad. V. ABRATE (Milano).
- HADOT, P. 2006. *Il velo di Iside. Storia dell'idea di natura*, trad. D. TARIZZO (Torino).
- HARSHBERGER, J.W. 1896. "The Purposes of Ethno-Botany", *Botanical Gazette* 21.3, 146-154.
- VAN DEN HOEK, A. & J.J. HERRMANN, JR. 2000. "Paulinus of Nola, Courtyards, and Canthari", *Harvard Theological Review* 93.3, 173-219.
- JASHEMSKI, W.F. 1979. *The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius* (New Rochelle).
- . 1993. *The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius*. Vol. II, *Appendices* (New Rochelle).
- . 1999. *A Pompeian Herbal. Ancient and Modern Medicinal Plants* (Austin).
- JASHEMSKI, W.F., F.G. MEYER, & M. RICCIARDI. 2002. "Plants: Evidence from Wall Paintings, Mosaics, Sculpture, Plant Remains, Graffiti, Inscriptions, and Ancient Authors", in *The Natural History of Pompeii*, a cura di W.F. JASHEMSKI & F.G. MEYER (Cambridge), 80-180.
- KELLUM, B.A. 1994. "The Construction of Landscape in Augustan Rome: The Garden Room at the Villa *ad Gallinas*", *The Art Bulletin* 76.2, 211-224.
- KUMBARIC, A. & G. CANEVA. 2014. "Updated Outline of Floristic Richness in Roman Iconography", *Rendiconti Lincei. Scienze fisiche e naturali* <DOI 10.1007/s12210-013-0279-4>.
- LA ROCCA, E. 1986. "Il lusso come espressione di potere", in *Le tranquille dimore degli dei. La residenza imperiale degli orti Lamiani*, a cura di M. CIMA (Venezia), 3-35.
- LING, R. 1991. *Roman Painting* (Cambridge).
- MAZAL, O. 1998-1999. *Der Wiener Dioskurides. Codex medicus Graecus 1 der Österreichischen Nationalbibliothek* (Graz).
- MÖLLER, M. 1890. "Die Botanik in den Fresken der Villa der Livia", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 5, 78-80.
- PENSO, G. 1986. *Le piante medicinali nell'arte e nella storia* (Milano).
- PIGNATTI, S. 1982. *Flora d'Italia*. 3 voll. (Bologna).
- SETTIS, S. 2008. *La villa di Livia. Le pareti ingannevoli* (Milano).
- SPARKES, B.A. 1997. "Painted Birds at Pompeii", *International Journal of Osteoarchaeology* 7, 350-353.

- TOMEI, A. 1992. "Nota sui giardini antichi del Palatino", in *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité* 104.2, 917-951.
- VANDI, L. 2002. *Trasformazione del motivo dell'acanto dall'antichità al XV secolo. Ricerche di teoria e storia dell'ornamento* (Berna).
- DE VOS, M. 1980. *L'Egittomania in pitture e mosaici romano-campani della prima età imperiale* (Leida).
- . 1983. "Funzione e decorazione dell'Auditorium di Mecenate", in *L'archeologia di Roma capitale tra sterro e scavo*, a cura di G. PISANI SARTORIO & L. QUILICI (Roma), 231-247.
- VESPIGNANI, V. & C.L. VISCONTI. 1874. "Antica sala da recitazioni, ovvero *auditorio*, scoperto fra le ruine degli orti mecenaziani sull'Esquilino", *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma* 2.3, 137-173.
- ZANKER, P. 1989. *Augusto e il potere delle immagini*, trad. F. CUNIBERTO (Torino).

DISCUSSION

K. von Stackelberg: I understand that the combination of flower and fruit in the garden scenes from Prima Porta and the House of the Golden Bracelet are idealized to convey a message of fertility, prosperity, and good fortune. Given the evidence for similar beds of dense planting that have been discovered at the Villa Arianna, do you think that these scenes might represent both an ideal and a reality?

G. Caneva: La rappresentazione di fiori e frutti ha in genere un significato augurale, ma credo che a questo significato generico ed ampio di volta in volta se ne debba aggiungere uno più specifico, che si può interpretare solo vedendo aggregazioni, disposizioni e frequenze. Credo anche che sia necessario distinguere fra la struttura di un *uiridarium* reale e uno dipinto, in quanto in quest'ultimo l'aspetto funzionale è in secondo piano, mentre non lo è nel primo (come nel caso di Villa Arianna).

K. von Stackelberg: In your identification of the plants on the Ara Pacis and analysis of their symbolic meaning you note that barbed and spiny plants allude to the sterility of the earth and the hardships of war. Might they not be more likely to fulfill the same apotropaic function as other spiky symbols in ancient art in warding off the evil eye?

G. Caneva: L'ipotesi che la rappresentazione di piante spinose avesse un significato apotropaico è del tutto plausibile e trova conforto anche in alcune credenze etnobotaniche tuttora presenti in alcune località dell'Italia Meridionale, in cui si crede a una sorta di 'magia delle punte', per cui le piante spinose assumono anche la valenza di scacciare gli spiriti maligni.

Credo che entrambe le ipotesi abbiano una loro valenza e che le due possibilità si sommino anziché escludersi l'un l'altra.

K. von Stackelberg: You mention that the lily flower was associated with the milk of Hera. Could you include a reference for this from ancient literature?

G. Caneva: Il giglio è fra i simboli floreali più antichi nel mondo occidentale e rappresenta un elemento sacro anche presso gli Ebrei, per i quali costituiva un emblema di bellezza e fertilità, esempio della fioritura più nobile. Secondo la mitologia greca riferita da numerosi autori questo fiore, così come la via lattea, si sarebbe originato da uno schizzo del latte di Era mentre, impietosita ed inconsapevole della paternità del piccolo Ercole (frutto di un 'scappatella' di Zeus con una ninfa), tentava di nutrire il fanciullo abbandonato. Le fonti mitologiche del mondo classico sono diverse e si possono ricordare in particolare Eratostene, Manilio, Diodoro Siculo e molte altre citate ampiamente nella letteratura che descrive l'origine dei simboli dell'antico mondo greco-romano.¹

¹ ERATOSTENE (III sec. a.C.), nella sua opera *Catasterismi*, 44, a proposito della Via Lattea così dice: "Si dice che il circolo di stelle visibile sia denominato Via Lattea. Infatti non è possibile dare onori divini ai figli di Giove, se non a colui fra questi che succhiò la mammella di Era; perciò si narra che Ermete avesse condotto Eracle appena nato sull'Olimpo e lo avesse avvicinato al seno (di Hera) affinché lo allattasse. Quando Hera se ne rese conto lo buttò giù, e in questo modo (il latte) versandosi in abbondanza formò la Via Lattea"; MANILIO (I sec. a.C.), nell'*Astronomicum* 1, 750-761: "Né debbo io celare l'antica diffusione d'una leggenda tenera, che rivoli di denso latte siano fluiti dal niveo seno dalla regina degli Dei e abbiano tinto il firmamento del loro colore; e per questo Via lattea viene detta e appunto ne deriva il nome dall'origine sua. O un più grande ammasso di stelle in denso intreccio ha intessuto i suoi fuochi ed è incandescente per quantità di luce, e più chiaro risplende quel circolo celeste per somma di fulgori? O le anime dei forti e le personalità rese degne del cielo svincolate dai loro corpi e restituite dalla terra quassù migrano dal globo terreno e abitando un cielo tutto loro vivono anni eterei e godono delle cosmiche sedi?". Ulteriori citazioni si hanno in DIODORO SICULO *Biblioteca Storica* 4, 9. Un'ampia rassegna di tutte le fonti si può trovare sul sito della Cattedra di Iconografia e Iconologia de La Sapienza, Università di Roma (www.iconos.it). Si cita anche l'interessante capitolo di CATTABIANI 1996, 135-170, dal titolo "I fiori di latte e di sangue".

R. Taylor: I am intrigued by the huge bronze pinecone in the Cortile della Pigna at the Vatican, which you identify as the *Pinus pinaster*. The pinecone doesn't enter our historical record until sometime in the fourth century CE, when it appears as the centrepiece of a cantharus fountain in the atrium of the Church of St. Peter.² It is sometimes claimed that it had belonged to the Phrygianum, a major cult site of the Magna Mater. If that is true, then it must have carried a strongly religious symbolism to many who viewed it. Perhaps its new prominence in a Christian context reflects an attempt to reappropriate that symbolism as quickly as possible for Christianity — the reason being that the Phrygianum, which was situated somewhere nearby, must have been appalling to Christians. It had a rebirth festival, culminating in a bloody sacrifice that roughly coincided with Easter. It seems plausible to me that the pinecone was originally displayed almost like an enemy object in a triumph; after viewing it, pilgrims would enter the church and pass under its 'triumphal arch', as the apsidal wall was called, to view the tomb of St. Peter. These were the two most striking elements on the church's central axis, east and west; and each was soon set under a baldacchino, as if to emphasize their rivalry. I think, then, that the religious connotations of this prominent botanical specimen, reminiscent of resurrection (the dead Attis reborn as the pine tree), were at the forefront of its symbolism. As such, it is a potent iconographic example to support your hypothesis.

G. Caneva: Il simbolismo della pigna è rimasto fortissimo in Italia per secoli e la pigna, "il frutto più voluminoso e sospeso più in alto",³ ha sempre rappresentato per i Greci e i Romani un simbolo di riproduzione e di fecondità: "Nessun altro albero è così inesauribilmente generoso: nel mese stesso in cui si

² VAN DEN HOEK & HERRMANN 2000.

³ *Grandissimus pineis nucibus altissimeque suspensus*, PLIN. HN 15, 35, trad. A. ARAGOSTI.

raccoglie una pigna, un'altra viene maturando".⁴ L'ipotesi che i Cristiani abbiano recuperato tale simbolo come emblema di fertilità, ma che abbiano utilizzato l'enorme pigna del belvedere come una sorta di trionfo su elementi della tradizione pagana, come suggerito, è del tutto plausibile.

R. Taylor: Also, I was struck by the cross-on-acanthus at S. Clemente, because this motif became very common on column capitals of late-antique churches, especially in the form of a Christogram.

G. Caneva: L'acanto è un simbolo di immortalità, in quanto esprime soprattutto l'idea di rinascita derivata dal suo habitus vitale, e la sua rappresentazione è fra le più diffuse in epoca greco-romana.⁵ Tale significato, espresso in forma criptica da Vitruvio, presenta un'evidenza chiarissima nel fregio dell'Ara Pacis, che sicuramente ha influenzato le chiese cristiane.⁶

⁴ *Nec ulla arborum avidius se promittit; quo mense ex ea nux decerpitur, eodem maturescit alia*, PLIN. HN 16, 107, trad. A. CATTABIANI.

⁵ VANDI 2002; CANEVA 2010.

⁶ Vitruvio parla dello sviluppo di una pianta di acanto intorno ad un cestello deposto amorevolmente dalla nutrice sulla tomba di una giovane fanciulla di Corinto, e tale immagine, anche se non spiegata esplicitamente, rispecchia a pieno il simbolismo di rinascita e di immortalità: *Post sepulturam eius, quibus ea uirgo uiua poculis delectabatur, nutrix collecta et composita in calatho pertulit ad monumentum et in summo conlocavit et, uti ea permanerent diutius subdiu, tegula textit. Is calathus fortuito supra acanthi radicem fuerit conlocatus. Interim pondere pressa radix acanthi media folia et cauliculos circum uernum tempus profudit, cuius cauliculi secundum calathi latera crescentes et ab angulis tegulae ponderis necessitate expressi flexuras in extremas partes uolutarum facere sunt coacti* ("Dopo le esequie la sua nutrice raccolse e mise dentro un cestello gli oggetti che in vita la fanciulla aveva avuti più sacri e portatili sulla tomba li dispose là in cima proteggendoli con una tegola perché potessero durare più a lungo all'aperto. Casualmente questo cesto era stato deposto sopra una radice di acanto che, premuta al centro dal peso del cestello, fece sbocciare in primavera foglie e teneri steli; questi crescendo ai lati del canestro furono costretti a ripiegarsi in varie volute una volta raggiunta la sommità, perché gli angoli sporgenti del tetto ne impedivano la crescita"), VITR. *De arch.* 4, 1, 9, trad. L. MIGOTTO.

B. Bergmann: You make the important point that public monuments like the Ara Pacis would have had a wide range of viewers and that for much of the population visual literacy was as significant as verbal literacy, if not more so. My question concerns the painted interiors of (apparently) wealthy private complexes, specifically the garden rooms from the Villa at Prima Porta and the House of the Golden Bracelet and the House of the Fruit Orchard at Pompeii. How did the wall painters achieve such accuracy in their depictions of specific plants? Do you think that their models derived from botanical illustrations?

G. Caneva: L'accuratezza botanica che traspare dalle pitture di giardino non è omologa e mentre in alcuni casi è possibile cogliere dettagli che sottintendono forse modelli preparatori, in altri casi deriva da una conoscenza diffusa ed empirica non particolarmente raffinata. Nella società dell'epoca il rapporto con la natura era molto profondo e credo fosse un bagaglio diffuso conoscere, distinguere, e anche rappresentare, molte piante diverse.

