

MD Journal
[6] 2018



STONE DESIGN

MEDIA MD

MD Journal

[6] 2018



STONE DESIGN

Editoriale

Alfonso Acocella, Veronica Dal Buono
Issue editors

Essays

Alfonso Acocella, Laura Badalucco,
Maurizio Barberio, Angelo Bertolazzi,
Shajay Bhooshan, Luca Casarotto,
Francesco Dell'Aglio, Loredana Di Lucchio,
Giuseppe Fallacara, Matteo Generelli,
Carla Langella, Viktor Malakuczi,
Vincenzo Minenna, Vincenzo Pavan,
Dario Scodeller, Edoardo Tibuzzi,
Viviana Trapani, Davide Turrini



Le immagini utilizzate nella rivista rispondono alla pratica del fair use (Copyright Act 17 U.S.C. 107) recepita per l'Italia dall'articolo 70 della Legge sul Diritto d'autore che ne consente l'uso a fini di critica, insegnamento e ricerca scientifica a scopi non commerciali.

MD Journal

Rivista scientifica di design in Open Access

Numero 6, Dicembre 2018 Anno III

Periodicità semestrale

Direzione scientifica

Alfonso Acocella *Direttore*

Veronica Dal Buono *Vicedirettore*

Dario Scodeller *Vicedirettore*

Comitato scientifico

Alberto Campo Baeza, Flaviano Celaschi, Matali Crasset,
Claudio D'Amato, Alessandro Deserti, Max Dudler, Hugo Dworzak,
Claudio Germak, Fabio Gramazio, Massimo Iosa Ghini, Hans Kollhoff,
Kengo Kuma, Manuel Aires Mateus, Caterina Napoleone,
Werner Oechslin, José Carlos Palacios Gonzalo, Tonino Paris,
Vincenzo Pavan, Gilles Perraudin, Christian Pongratz, Kuno Prey,
Patrizia Ranzo, Marlies Rohmer, Cristina Tonelli, Michela Toni,
Benedetta Spadolini, Maria Chiara Torricelli

Comitato editoriale

Alessandra Acocella, Chiara Alessi, Luigi Alini, Angelo Bertolazzi,
Valeria Buchetti, Rossana Carullo, Vincenzo Cristallo,
Federica Dal Falco, Vanessa De Luca, Barbara Del Curto,
Giuseppe Fallacara, Anna Maria Ferrari, Emanuela Ferretti,
Lorenzo Imbesi, Alessandro Ippoliti, Carla Langella, Alex Lobos,
Giuseppe Lotti, Carlo Martino, Giuseppe Mincoelli, Kelly M. Murdoch-
Kitt, Pier Paolo Peruccio, Lucia Pietroni, Domenico Potenza,
Gianni Sinni, Sarah Thompson, Vita Maria Trapani, Eleonora Trivellin,
Gulname Turan, Davide Turrini, Carlo Vannicola, Rosana Vasqu ez,
Alessandro Vicari, Stefano Zagnoni, Michele Zannoni, Stefano Zerbi

Procedura di revisione

Double blind peer review

Redazione

Giulia Pellegrini *Art direction*, Federica Capoduri, Annalisa Di Roma,
Fabrizio Galli, Monica Pastore

Promotore

Laboratorio Material Design, Media MD

Dipartimento di Architettura, Universit  di Ferrara

Via della Ghiara 36, 44121 Ferrara

www.materialdesign.it

Rivista fondata da Alfonso Acocella, 2016

ISSN 2531-9477 [online]

ISBN 978-88-85885-02-8 [print]

Stampa

Grafiche Baroncini



In copertina
Aqvadra, dettaglio, Studio AAIDO
MA, prod. AlfaMarmi, 2015,
ph. Gaetano Del Mauro

STONE DESIGN

- 6 Editoriale
Alfonso Acocella, Veronica Dal Buono
- Essays
- 14 Alle origini del design litico
Alfonso Acocella
- 50 Gli Artieri dell'alabastro di Volterra
Davide Turrini
- 68 Superfici litiche (1930-1940)
Angelo Bertolazzi, Vincenzo Pavan
- 80 Il design nelle produzioni in pietra lavica dell'Etna
Viviana Trapani
- 94 Pietra ancestrale
Francesco Dell'Aglio, Carla Langella
- 108 Immateriale in materiale
Viktor Malakuczi, Loredana Di Lucchio
- 118 Lapella Chair
Maurizio Barberio, Shajay Bhooshan, Giuseppe Fallacara,
Matteo Generelli, Edoardo Tibuzzi
- 130 Dallo scarto al valore
Laura Badalucco, Luca Casarotto
- 142 Innovazione di senso nel design litico
Vincenzo Minenna
- 156 Il design litico negli spazi per il retail
Dario Scodeller

Alle origini del design litico

Alfonso Acocella Università di Ferrara, Dipartimento di Architettura
alfonso.acocella@unife.it

Il focus e la struttura argomentativa dell'essay prende le mosse dalla posizione, espressa da Andrea Branzi nel volume *Introduzione al design italiano. Una modernità incompleta*, che valuta la storia recente dell'industrial design – così come prodottasi e, soprattutto, “vulgata” nel Paese – «una sorta di teoria riduttiva, perché ha reso inutilizzabili le complesse e ricche vicende della storia antica» (Branzi, 1999, p. 10).

Il saggio si propone di riprendere il filo di questa storia, bruscamente e artatamente interrotta, cercando, di riavvicinare concettualmente le vicende del design italiano contemporaneo – nel caso specifico del design litico – alle sue radici, allo stadio sperimentale e fondativo degli Inizi.

Bella materia, Grandiosità, Animismo, Elitarietà, Autorappresentazione

The focus and the content structure of the essay starts from the position expressed by Andrea Branzi in the book *Introduction to Italian Design. An in-complete modernity*, which evaluates the recent history of industrial design – as produced and, above all, “vulgate” in the country – «a sort of reductive theory, because it made the complex and rich history of ancient history unusable» (Branzi, 1999, p. 10).

The essay aims to take up the thread of this story, abruptly and artfully interrupted, trying to conceptually reconcile the events of contemporary Italian design – in the specific case of the lithic design – to its roots, to the experimental and foundational stage of the Beginnings.

Beautiful material, Majesty, Animism, Elitism, Self-representation

La “bella materia”

«Chi s'aggiri ancor oggi per il Palatino, per i Fori, per le rovine di terme e di monumenti, vedrà tra i sassi e la terra smossa, soprattutto dopo la pioggia, spiccare scaglie e frammenti di varie sorta di marmi colorati. Questi frammenti non sono pietre originarie del suolo di Roma, ma vengono da tutte le parti dell'Impero.

“I monti d'oriente,
i monti d'occidente
d'Austro e di Borea, mandan marmorei
drappi a comporre tinto nell'iride
il manto imperiale
a la città fatale”.

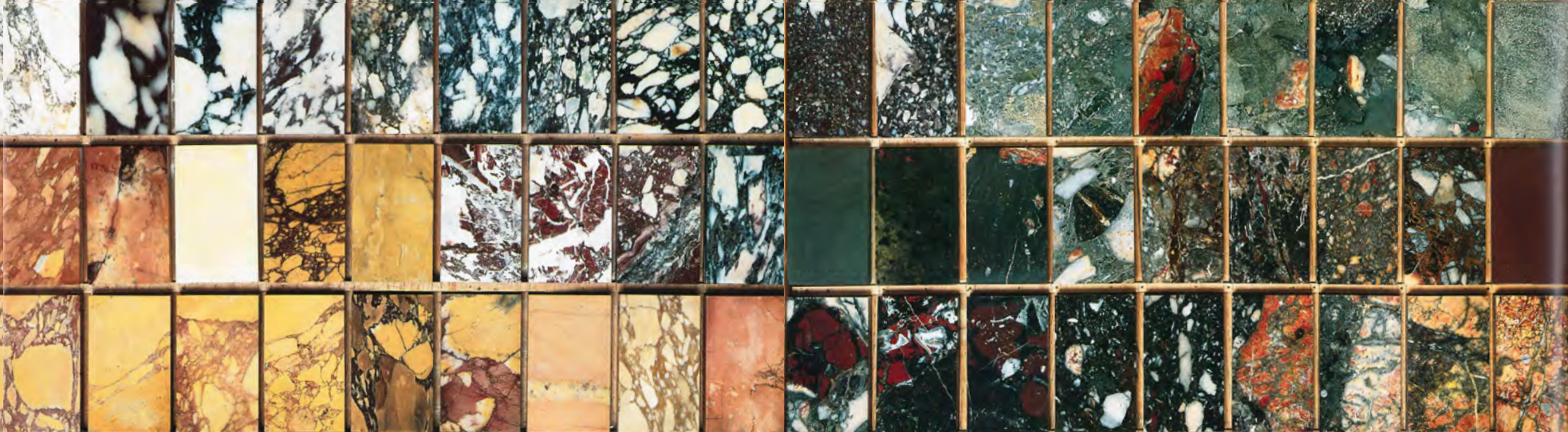
Queste parole d'un poeta romano del secolo scorso non sono un'esagerazione. La Spagna, la Mauritania, la Numidia, la Tripolitania, l'Egitto, l'Asia, la Grecia, le Gallie, ogni provincia ha mandato il suo contributo di pietre a Roma né c'è quasi marmo, usato nella più remota località dell'Impero, che non sia in qualche modo rappresentato a Roma, o di cui non si sia rinvenuto ai nostri giorni o in antico qualche frammento negli scavi. Talune varietà di marmi, al dire di Plinio, provenivano perfino dall'India e da Taprobane, l'odierna Ceylon» (Gnoli, 1988, p. 5).

Con questo incipit Raniero Gnoli dà avvio, nel suo *Marmora romana* – uno dei più penetranti e documentati studi sui marmi antichi –, al tema dell'utilizzo della “bella materia” nell'architettura monumentale, negli allestimenti d'interni, negli stessi artefatti e oggetti d'arredo dell'edilizia pubblica e privata romana.

Quali le circostanze, le pulsioni, gli elementi peculiari della materia litica che concorrono alla “fortuna” e allo sviluppo d'uso dei litotipi (soprattutto colorati) sin dal II sec. a.C. per giungere, poi, in epoca imperiale, alla codificazione di un gusto, di uno stile peculiarmente romano?

La conquista – prima – della Grecia e dell'Asia Minore (II sec. a.C.) e, poi, dell'Egitto tolemaico (30 a.C.) consente ai romani l'espansione in tutto il Mediterraneo portandoli a contatto con le civiltà che già avevano utilizzato i marmi – bianchi o colorati – in elementi costruttivi “in solido” nelle loro architetture grandiose e di prestigio; ma rispetto a esse, introducendo numerosi caratteri di originalità, la civiltà romana sviluppa la ricerca e la codificazione di uno stile peculiare che si estende progressivamente dall'architettura monumentale agli spazi pubblici all'aperto, dalle ville suburbane alle domus di città, dall'arte scultorea agli oggetti d'arredo decorativo.

Le pietre e i marmi colorati diventano, con Roma imperiale, i materiali “status symbol” per eccellenza, mediante i quali si esibisce il potere politico acquisito o la ricchez-



01

za accumulata da parte delle classi più facoltose. Narra Svetonio che, giustamente, Augusto si gloriò di aver ereditato dai predecessori una Roma costruita di mattoni (oltretutto mattoni cotti al sole) e di averla trasmessa ai posteri attraverso la solidità e la bellezza dei marmi (Zanker, 1987).

Numerose sono le classi di artefatti litici di qualità eccellente e di grandi dimensioni – se non addirittura monumentali – posti a caratterizzare, in epoca imperiale, luoghi e architetture della sfera pubblica (fori, piazze e strade, terme, templi) o a concorrere allo sfarzo di spazi interni dell'edilizia privata a partire dalle ville d'*otium*, per poi diffondersi nelle domus urbane delle ricche classi aristocratiche e mercantili di Roma e delle città di provincia.

01
Marmi antichi.
Collezione
conservata presso
i Musei Capitolini,
Roma (fonte:
Caterina, 2001)

02
Pavimento in
alabastro negli
Horti Lamiani.
Musei Capitolini,
Roma
(ph. A. Acocella)



02

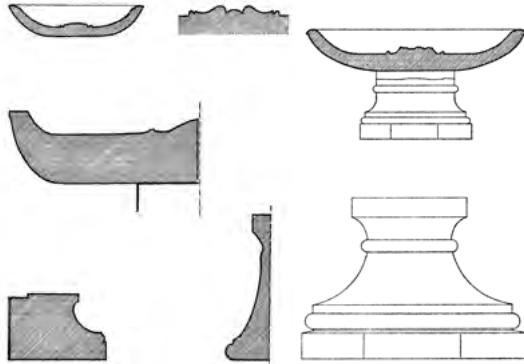
Grandiosità e dominio della materia litica

Poste a testimoniare la forte presenza, la varietà e la ricchezza dei litotipi colorati nella civiltà romana sono innanzitutto gli artefatti in forma di bacini circolari o di vasche oblunghe di cui ci sono pervenuti significativi esemplari. Dimensioni monumentali assumono una serie di macro oggetti, testimonianze tangibili di un perfetto dominio della materia litica e della ricerca di grandiosità nell'epoca imperiale, destinati a fini puramente decorativi, come il colossale bacino circolare in porfido rosso egiziano (dalla circonferenza di tredici metri e un diametro di circa 5 metri) attualmente esposto nella Sala Rotonda dei Musei Vaticani o il bacino in "granito verde del Foro" del Monte Claudio nel deserto orientale egiziano (con un diametro di sei metri) riusato in forma di solenne fontana nella piazza del Quirinale a Roma.

Artefatti litici antichi di grande mole e maestria esecutiva sono, inoltre, attestati da una serie di vasche oblunghe di cui due – in "granito verde del Foro" – risultano riutilizzate come fontane simmetriche in Piazza Farnese a Roma (rispettivamente di 6 e 6,25 metri); altre due vasche, entrambe di granito egiziano, si trovano invece posizionate nel giardino di Boboli (di 6,55 metri quella collocata nello spazio dell'Anfiteatro, di 5,6 metri quella nel Cortile della meridiana).

Caratteristiche tipologiche e stilistiche simili sono rintracciabili in tre vasche oblunghe (in questo caso superiori ai tre metri): due, in granito grigio e granito rosa egiziano, sono collocate nel cortile Ottagono dei Musei Vaticani; la terza, in pavonazzo, è esposta nel Museo Nazionale Romano all'interno delle Terme di Diocleziano.

03



03

Sezioni di bacini e basamenti in porfidi e graniti egiziani (fonte: Gnoli, 1988)

04

Bacino monumentale in porfido rosso egiziano. Musei Vaticani, Roma (ph. A. Acocella)

Artefatti monolitici, quelli finora menzionati, la cui scala volumetrica e l'uso prevalente di materiali duri di provenienza egiziana suggeriscono una committenza verosimilmente imperiale, o quantomeno di alto rango legata all'aristocrazia romana.

A fronte del ristretto numero di bacini circolari e vasche di grandiosa scalarità pervenute ci è da evidenziare l'elevata consistenza numerica di esemplari di medie e piccole dimensioni, realizzati con marmi colorati o bianchi, che costituiscono il repertorio più ampio e diffuso restituito dagli scavi e dalla ricerca archeologica.

04



05



06

Peculiarmente romana è la famiglia delle vasche oblunghe a lati rettilinei e curvi, di cui già si sono citati monumentali esemplari. Tale classe di artefatti è caratterizzata da un assetto volumetrico compatto ed espanso, ottenuto dall'associare ai due lati longitudinali rettilinei, due lati curvi che, nel loro sviluppo spaziale, danno vita a un solido cavo con pareti svasate, degradanti dall'alto verso il basso; a concludere superiormente le vasche è posto, in genere, un labbro aggettante verso l'esterno con estradosso curvo, o anche piatto. Tre i principali sottotipi:

- il primo presenta pareti lisce con elementi figurativi in rilievo, a volte rappresentati da coppie di anelli circolari a simulare maniglioni, altre con raffigurazioni di protomi feline (singole o in coppia);
- il secondo sottotipo si caratterizza per una lavorazione delle superfici molto elaborata – affidata al motivo, tipicamente romano, della strigilatura con scanalature curve – impreziosita, a volte, da protomi leonine che

05
Bacino monumentale circolare in granito verde egiziano. Piazza del Quirinale, Roma (ph. A. Acocella)

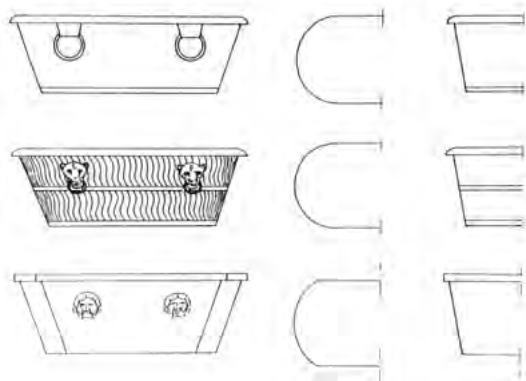
06
Bacino circolare fastoso in porfido rosso egiziano. Museo Archeologico Nazionale di Napoli (ph. A. Acocella)

07
Vasca monumentale in granito verde egiziano. Giardini di Boboli, Firenze (ph. A. Acocella)



07

08



08
Tipologie
di vasche
ornamentali
a lati rettilinei
e curvi (fonte:
Ambrogio, 1995)

09
Vasca
ornamentale
in pavonazzetto.
Museo Nazionale
Romano-Terme
di Diocleziano,
Roma
(ph. A. Acocella)

in alcuni esemplari stringono nelle fauci degli anelli circolari;

- il terzo sottotipo presenta anch'esso pareti lisce ma «con spigoli all'incontro» (Ambrogio, 1995, p. 20) e motivi plastici a rilievo.

Le vasche di questa classe tipologica sono viste come derivazione o, quantomeno, come evoluzione delle più utilitarie vasche da bagno (*pyelos*) di origine greca, particolarmente diffuse in epoca ellenistica, configurate in forma di tinozza.

Rispetto alle potenziali suggestioni formali derivate dalle piccole vasche da bagno greche si passa con gli esemplari litici romani a grandi, se non monumentali, vasche di solo arredo decorativo in una perfetta definizione volumetrico-formale, a cui gli ornati aggiungono elementi di fine completamento plastico; modellati che, nelle ricorrenti raffigurazioni di protomi feline, rappresentano una ripresa e reinterpretazione di temi dell'iconografia greca, che a sua volta li eredita dalla tradizione egiziana.



09



10

La maggior parte dei bacini e vasche, di cui sin qui si è trattato, trovano la loro massima diffusione fra il I e il II sec. d. C. quando la tecnica di lavorazione dei litotipi colorati – anche di quelli più duri come i porfidi, i graniti, il basalto provenienti dall'Egitto – è ampiamente acquisita, specializzata e qualificata in laboratori urbani (o periferici) di Roma, grazie anche all'apporto di lapidici emigrati nella capitale dalle regioni orientali.

Nel contesto produttivo della capitale potrebbe essere stata realizzata la maggior parte, se non la quasi totalità, di queste classi di artefatti litici rivolti a una committenza elitaria utilizzando i litotipi più svariati: da quelli durissimi – granito (grigio e rosa), porfido (rosso, verde, nero), basalto (nero, verde, marrone) – fino alla variegata gamma di marmi e pietre colorate quali il rosso antico, verde antico, giallo antico, bigio antico, portasanta, pavonazzetto, alabastro, cipollino, breccia, senza escludere i meno caratterizzati marmi bianchi (Pensabene, 1997, pp. 43-54, Pensabene, 2002, pp. 50-67)

Una classe diversa di vasche decorative è caratterizzata da una configurazione tettonica, sostanzialmente trilitica, composta da tre elementi: la conca marmorea vera e propria sollevata da terra (una sorta di architrave in forma di bacino scavato) e da due supporti verticali laterali in forma di piedritti di sostegno.

Annarena Ambrogio (1995) suddivide questa famiglia tipologica in due sottotipi: il primo include al suo interno vasche di qualità più elevata (quanto ad adozione di mar-

10
Vasca
ornamentale
in granito grigio
egiziano. Musei
Vaticani, Roma
(ph. A. Acocella)



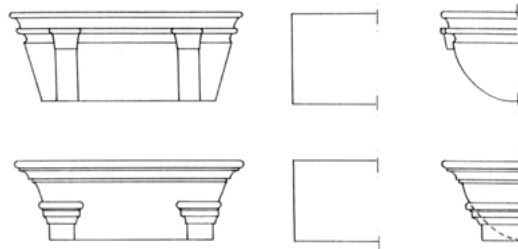
11
Vasca
ornamentale
in giallo antico.
Museo Nazionale
Romano-Terme
di Diocleziano,
Roma
(ph. A. Acocella)

12
Tipologie
di vasche
ornamentali a lati
rettilinei (fonte:
Ambrogio, 1995)

mi rari, preziosi, e a caratteristiche morfologico-stilistiche fortemente variate) al punto da poter considerare ogni esemplare come un unicum; il secondo gruppo, dal disegno e tipo di lavorazione stereotomica più standardizzata, raggruppa invece vasche sostanzialmente simili fra loro, contraddistinte da una semplificazione delle modanature superiori e inferiori, frutto di una possibile “produzione di serie” effettuata in laboratori in cui i lapidici hanno come riferimento modelli comuni da copiare e riprodurre senza uno specifico apporto creativo personale.

Vasche a lati rettilinei, di medie e grandi dimensioni, sono documentate copiosamente a Roma con uso di marmi colorati, sia pur oggi sempre decontestualizzate rispetto ai luoghi originari: edifici pubblici, terme, parchi, grandi giardini di ville e domus aristocratiche.

Esemplari rinvenuti in situ sono attestati, invece – oltre che a Delos – nelle città vesuviane, in particolare a Pompei (casa dei Vettii, casa di Obellius Firmus); le vasche pompeiane – con caratteristiche dimensioni contenute e adozione di marmi bianchi – sono collocate negli atrii, nei peristili o nei giardini svolgendo il ruolo funzionale di raccolta di getti d’acqua di piccole fontane ornamentali.



12

L’abitare lussuoso romano

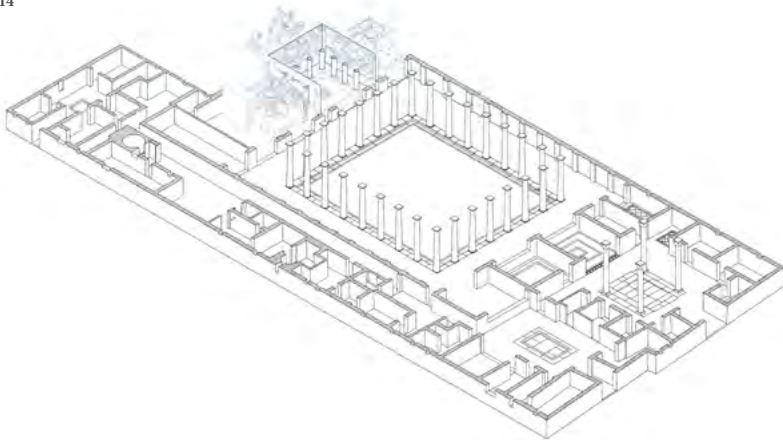
A differenza delle abitazioni contemporanee, dove regna la *privacy* e quindi la difesa degli ambienti domestici dalla vita sociale e dalle relazioni di lavoro, nella casa romana – soprattutto nelle ricche domus cittadine e nelle lussuose ville di vacanza – si legge una più articolata dialettica fruitiva dello spazio interno. Paul Zanker, autore di un illuminante lavoro sulle forme antiche dell’abitare, ci offre uno spaccato di tale spazio che, sotto l’influenza ellenistica, si diffonde nella civiltà italica e romana di età tardo repubblicana e assume alla fine, in epoca imperiale, una propria e peculiare fisionomia in grado di influenzare la cultura progettuale dell’allestimento degli interni insieme a tutto ciò che costituisce l’arredo decorativo delle residenze.

«La casa romana – per dirla con le parole di Zanker – era un centro di comunicazione sociale e di autorappresentazione dimostrativa. Già la sua facciata e il suo ingresso rivelano lo *status* del proprietario; di giorno, quando i portoni stavano aperti, dall’entrata si poteva guardare in profondità verso l’interno grazie alla sapiente messa in scena degli assi visivi. Se ci si basa sulle case di Pompei, anche nel ceto medio regnava una profusione di spazio enorme, almeno per i nostri standard; ma tale profusione, come l’intero arredo, era al servizio dell’autorappresentazione del padrone di casa. Il criterio fondamentale nell’organizzazione dello spazio era la chiara distinzione tra le parti rappresentative della casa, destinate alla frequentazione sociale, e gli ambienti puramente funzionali dell’infrastruttura (dalla cucina alle camere per il personale). [...]



13
Atrio tetrastilo
con *cartibulum*
e impluvio
marmorei della
Casa del Labirinto
a Pompei
(ph. Luciano
Romano, da
Mazzoleni, 2004)

13



La moderna cultura abitativa borghese è caratterizzata dall'assegnazione fissa di determinate stanze a determinate funzioni della vita quotidiana e da un arredamento che modella conseguentemente lo spazio (stanze da letto e da pranzo, soggiorni, camere per bambini ecc.); nella casa romana, al contrario, le stanze arredate in maniera rappresentativa venivano impiegate in molti modi: negli stessi luoghi di giorno si svolgeva la vita familiare, i bambini giocavano, venivano accolti clienti e visitatori, schiavi e liberti ricevevano i loro incarichi, e probabilmente passavano anche i locatari di appartamenti e botteghe, mentre verso sera venivano ricevuti gli ospiti della *cena*.

Vi erano meno mobili che da noi, ed erano più facilmente spostabili. Gli stessi letti per i banchetti potevano essere comodamente portati da una stanza all'altra a seconda delle necessità; soprattutto mancava quella grande quantità di armadi e scaffali di ogni tipo che è il simbolo del bisogno di accumulare e conservare così caratteristico del modo di abitare moderno. Si potevano quindi valorizzare molto di più le stanze in quanto tali, decorandole per intero» (Zanker, 1993, p. 15).

Ornamentazione e spazio rappresentativo e della vita relazionale si fondono, sin dalla fase tardorepubblicana, in programmi unitari nell'architettura domestica delle classi elevate di Roma (capitale, centro del potere e delle ricchezze) e, poi, in età imperiale, di tutte le città di provincia, sul modello delle lussuose abitazioni ellenistiche a peristilio di Pella, di Olinto, di Delo.

In questa accresciuta profusione di spazi, tutti i generi artistici disponibili – pittura, mosaico, *opus sectile*, stucco, arredo decorativo – sono chiamati a svolgere importanti e

14
Spaccato
assonometrico
della Casa
del Labirinto
a Pompei
(Mazzoleni, 2004)

15
Veduta angolare
dell'*oculus*
corinzio
della Casa del
Labirinto a
Pompei
(ph. Luciano
Romano, da
Mazzoleni, 2004)

impegnativi programmi allestitivi ai fini dell'autorappresentazione dei ricchi proprietari, in quanto sia il livello di trattamento parietale e pavimentale, sia l'arredo fisso e quello amovibile, rientrano nella sfera del confronto e della forte competizione sociale instauratasi, già dalla fase tardorepubblicana, fra le singole personalità politiche e fra i vari gruppi sociali emergenti.

È importante che l'ospite, accompagnato attraverso gli spazi della casa, riceva una sensazione tangibile e vivida sia della sua ampiezza dimensionale, sia dello sfarzo allestitivo e ornamentale profuso; per questo motivo gli ambienti più importanti dell'abitazione, quali le sale per banchetti, si aprono spesso direttamente sugli *atria* rimodernati, o sui peristili con cortili colonnati di più recente influenza ellenistica: spazio, decorazione, colori, rappresentazioni, rimangono – alla fine – inscindibilmente legati e reciprocamente convergenti verso un risultato unitario e coerente esteticamente. I pochi oggetti di arredamento che si inscrivono negli ambienti delle domus romane (quali sedie e sgabelli, tavoli serventi, letti tricli-



15

nari coperti di stoffe multicolori) lasciano libere, in primo piano, le superfici parietali e pavimentali il cui trattamento sontuoso, policromatico, svolge un ruolo di primaria importanza ricercando effetti scenografici e sensuali.

All'interno dello spazio delle domus, sostanzialmente vuoto, si esprime con esuberanza materica, coloristica, figurativa la condizione di elitarità e di ostentazione del lusso; sono questi i principali segni distintivi di uno stile ricercato, i *topoi* di quella *luxuria* romana, tanto criticata dagli austeri censori dei nuovi modi di vita della ricca società romana.

A fornire influenti modelli di riferimento è, in origine, la ricca aristocrazia senatoriale e, successivamente, le personalità di vertice della politica romana, in primis le figure degli imperatori a partire da Augusto (Zanker, 1987). La tendenza autocratica nella gestione del potere e delle risorse economiche dello Stato, di cui si fanno interpreti – sempre più marcatamente – alcuni successori di Augusto, porta alla costruzione di residenze personali che assurgono al rango di splendide regge, al cui confronto – come sarà sottolineato da Svetonio – la stessa Casa del Divo Augusto sul Palatino appare modesta.

Soprattutto sotto Tiberio, Caligola, Nerone, Domiziano, Traiano, Adriano, l'arte marmoraria fornisce il suo significativo contributo al conseguimento della grandiosità imperiale dove sontuosità e magnificenza alimentano, oramai, non solo i programmi di un'architettura pubblica ma anche le numerose residenze degli imperatori e della classe degli aristocratici, realizzate sia nello spazio urbano della capitale, sia in siti paesaggistici fuori città, scelti – di volta in volta – per la villeggiatura e l'*otium*.

L'effetto di propagazione di questo gusto allestitivo degli interni ben presto influenzò anche le case dei *nobiles* e delle classi agiate delle città di provincia diventando, già nella prima età imperiale, una sorta di "stile abitativo", unanimemente ambito e imitato in tutte le regioni dell'Impero. Visitando le cittadine distrutte dall'eruzione del Vesuvio del 79 d.C. (Pompei, Ercolano, Oplontis, Stabia) è possibile cogliere – ancora oggi, tangibilmente – l'esibizione di una architettura d'interni, coloristicamente esuberante, nella quale pittura decorativa o a carattere mitologico, mosaici pavimentali e parietali, *opus sectile*, arredi marmorei, suppellettili preziose, rappresentano i variegati apporti allestitivi.

Dei mobili domestici di epoca romana, realizzati prevalentemente in legno – mentre bronzo, argento, marmo saranno adottati solo nelle domus più lussuose – anche le città vesuviane (con esclusione di Ercolano) hanno restituito solo pochi esemplari integri; tali artefatti arredativi sono conosciuti e consegnati alla memoria storica, prevalente-

16



16

Casa di Marco Lucrezio Frontone. Quadro con gli "Amori di Ares e Afrodite" inscritto nella parete nord del tablino (ph. A. Acocella)

mente e indirettamente, attraverso le pitture raffiguranti interni domestici o le testimonianze delle fonti scritte.

«Il mobilio di una casa pompeiana del I secolo d.C. – precisa Marisa Mastroroberto – prevedeva, a seconda della vastità e complessità dell'unità abitativa, letti (con differenti funzioni a seconda dell'uso e dell'ambiente di destinazione: *lectur cubicularius* o *iugalis*, letto per dormire, singolo o matrimoniale; *lectus convivalis*, letto per stare sdraiati, generalmente disposto in tre esemplari intorno a una mensa del *triclinium*; gli accessori del rivestimento del letto, materassi, coperte, cuscini, sono noti solo attraverso le fonti letterarie e le rappresentazioni figurate; tavoli rotondi (*mensae*) collocati davanti ai letti triclinari; tavoli con sostegno unico (*monopodia*) per l'appoggio della suppellettile usata dai convitati; tavoli per atri e giardini (*cartibula*), generalmente in marmo, essendo destinati all'esterno; tripodi come supporto per contenitori (bacini per acqua o vino, incensieri, bracieri o lucerne) o per piani d'appoggio con funzione di tavolino; sedie (*sel-lae*); sgabelli (*scamna, subsellia*); casse (*cistae*); casseforti (*arcae*), armadi (*armaria*); inoltre porte, candelabri, bracieri» (Mastroroberto, 2003, p. 110).

Nel rinnovato impianto spaziale delle domus romane trovano posto i complementi d'arredo citati il cui numero, varietà tipologica e materica sono in rapporto diretto con le disponibilità economiche e le aspirazioni allestitive connesse alla cultura e al gusto dei proprietari.

Per quanto attiene agli artefatti marmorei – in funzione della resilienza alle azioni degradanti degli agenti atmosferici e dell'intrinseca esteticità materica – si assiste, in generale, a una loro collocazione negli ambienti "interesterni" più rappresentativi delle domus quali sono gli *atria*, i peristili, i giardini.

In particolare tavoli, candelabri, tripodi, crateri, fontane, vasche e *labra*, erme, oscilla, sculture rappresentano nel loro insieme le classi di oggetti litici di arredo decorativo più ricercati, destinati a rimanere generalmente fissi e ad avere una vita lunga; la durata e la tramandabilità fra più generazioni di tali artefatti – soprattutto di quelli lavorati artisticamente – favorirà, per la prima volta, anche la nascita di un mercato d'antiquariato a cui i più colti e facoltosi proprietari si rivolgeranno per le scelte allestitivie e arredative delle loro domus.

La raffinatezza e il valore distintivo degli oggetti marmorei si avvarrà lungamente dell'apporto della produzione effettuata nelle storiche aree di estrazione dei litotipi (Grecia e Egitto, in particolare) sia mediante l'acquisto di pezzi d'arredo completamente finiti, sia attraverso artefatti semilavorati (con sbazzatura e formalizzazione parziale dei blocchi litici) completati e "tirati a lucido" – in una seconda fase – nei laboratori delle varie città che, progressivamente, si specializzeranno a partire dalle botteghe di Roma.

A dimostrazione di tale fiorente commercio vi sono i numerosi relitti di navi lapidarie naufragate lungo le coste del Mediterraneo – rintracciate ed esplorate dall'archeologia subacquea – con carichi costituiti sia da blocchi litici semilavorati, sia da opere completamente configurate destinati ai vari mercati dell'impero romano (Coarelli, 1983; Pensabene, 1997).

La classe dei ricercatissimi tavoli marmorei, realizzati nei più vari litotipi colorati e bianchi, incarna – più di ogni altra – la visione "animista" e "scenografica" ben esplicitata da Andrea Branzi: «Mentre le case romane o pompeiane erano rivestite esternamente con un intonaco rustico, non molto diverso da quello che troviamo nelle nostre campagne mediterranee, il loro spazio interno era decorato e colorato. Gli oggetti di arredo erano "abitati" da spiritelli domestici, la cui presenza era segnata con zampe e testine di animali, a conferma della loro sostanziale autonomia rispetto alle funzioni per cui erano stati costruiti: oggetti come presenze amiche, talismani e non soltanto nudi strumenti. Quasi "animali domestici" che proteggevano la casa tenendo lontano gli influssi negativi e la sfortuna. Presenze protettive, antropomorfe o zoomorfe, che spesso esibivano grandi falli per il culto dei Priapo, per tenere lontani i ladri e per esorcizzare il malocchio. Amuleti, dunque, collocati dentro uno spazio concavo simile a un teatro, dove si rappresentava la commedia della vita. Oggetti veri ma insieme *oggetti di scena*, che fingevano un ruolo attivo in una narrazione mitica [...]. Questa duplice natura dell'oggetto latino, strumento e "servo di scena", appartiene al pensiero classico ma è rimasta a lungo

presente negli oggetti italiani, attraverso il Rinascimento, fino a oggi; alimentando quella segreta ambiguità (o anche imprevedibilità) di molti prodotti del nostro design.» (Branzi [1999], 2008, p. 29)

Al centro della concezione – del "design", diremmo oggi – del tavolo marmoreo antico assume particolare importanza, più che il piano orizzontale (ovvero la *mensa* inevitabilmente geometrica e complanare nel suo ruolo prevalentemente utilitario di superficie d'appoggio), la definizione del sostegno verticale (unico o multiplo, a seconda dei casi) in quanto componente litico "in solido", liberamente configurabile in forme decorative, frequentemente scultoree.

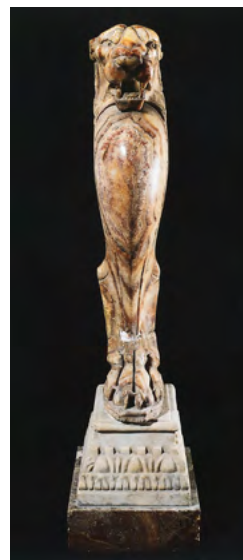
Tali supporti – identificati (e noti) nella letteratura archeologica attraverso il termine di trapezoforo (letteralmente, "sostegno di tavolo") – sono attestati in ambito greco già nella tarda classicità attraverso forme semplici a "linee diritte" – spesso con terminazione a piede felino di derivazione «modelli achemenidi» (Coarelli, 1966, p. 968) – per evolvere in età ellenistica anche verso figure zoomorfe, o umane, e – infine – diffondersi con grande successo per tutta l'età imperiale romana.

Il bestiario pietrificato, posto a sostenere questi tavoli marmorei policromi romani, è costituito da sfingi, grifoni, aquile, leoni, leoni alati, pantere.

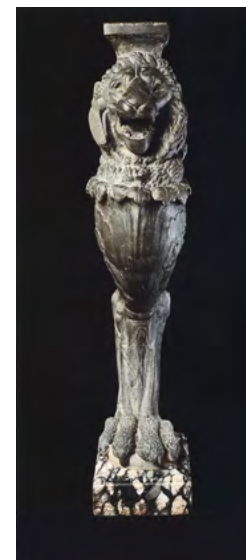
17
Trapezoforo con protome di pantera. Musei Capitolini, Centrale Montemartini (fonte: Di Nuccio, 2006)

18
Trapezoforo con protome di leone. Museo Ostiense, Ostia (fonte: Di Nuccio, 2006)

19
Trapezoforo con protome di grifo. Museo Ostiense, Ostia (fonte: Di Nuccio, 2006)



17



18



19



Il magnifico trapezoforo configurato a sfinge d'età augustea (Zanker, 1987, p. 287) emerso dallo scavo degli ambienti prospicienti il secondo peristilio della Casa del Fauno a Pompei – domus dall'impianto spaziale e gusto decorativo tipicamente ellenistico (Zevi, 1988; Zanker, 1993, pp. 42-51) – può ben costituire l'incipit d'avvicinamento alle diverse tipologie dei tavoli litici antichi.

La figura di sfinge alata, finemente realizzata in marmo pentelico, poggia a terra le sue gambe posteriori piegate, mentre le anteriori sono tese e proiettate in avanti assecondando una calcolata prosecuzione della curvatura delle ali, il cui piumaggio – ottenuto tramite un accurato lavoro a incisione – mette in valore la levigatezza e l'equilibrio del modellato del volto; un capitello circolare, impostato sul dorso, funge da appoggio stabile della *mensa*. Fausto Niccolini, nell'opera in più volumi *Le case e i monumenti di Pompei disegnati e descritti* (1854-1896), ci restituisce una ricomposizione di sculture e arredi della dimora; nel disegno il modellato della sfinge fa bella mostra di sé, completato dalla mensa marmorea e dalla ricca dotazione di suppellettili. Inseribile nei *monopodia*, il trapezoforo della Casa del Fauno assume il ruolo di anteprima rispetto alla trattazione delle famiglie tipologiche di tavoli litici antichi – *abacus*, *delphica* e *monopodium* – attestate in ambito romano. Il più importante tipo fra i tavoli marmorei è rappresentato dall'*abacus* – con forma quadrangolare slargata del pia-



CASA DETTA DEL FAVNO
TAV.VIII.

20
Sostegno di tavolo
configurato
a sfinge della
Casa del Fauno
a Pompei,
attualmente
nel Museo
Archeologico
Nazionale
di Napoli
(ph. A. Acocella)

21
Tavola dell'arredo
marmoreo e delle
suppellettili di
Casa del Fauno
(fonte: Niccolini,
1854-1896)



22

no di appoggio – generalmente collocato all'interno degli ambienti semipubblici delle lussuose domus romane, con funzione di passaggio e accoglienza dei *clientes* “obbligati” al rito mattutino della *salutatio*.

Soprattutto nello spazio chiaroscurale degli atri sono sistemati questi tavoli finemente intagliati (denominati anche *cartibula*) e posizionati, nei numerosi casi di rinvenimento in situ, generalmente al perimetro dell'*impluvium* dal lato del tablino. Dobbiamo immaginare tali tavoli marmorei riccamente apparecchiati con suppellettili bronzee o argentee di varia forma e dimensione quale ulteriore, tangibile e sontuosa esibizione del livello di ricchezza dei loro proprietari.

22
Casa di Marco Lucrezio Frontone a Pompei: l'atrio con impluvio e tavolo marmoreo a quattro gambe (ph. A. Acocella)

23



23
La decorazione pittorica del tablino aperto sull'atrio della Casa di Marco Lucrezio Frontone (ph. A. Acocella)

24
Visione frontale del *cartibulum* a zampe leonine della Casa di Marco Lucrezio Frontone (ph. A. Acocella)

Le attestazioni di trapezofori ci hanno restituito due tipi di supporti: semplici, dal disegno geometrico; doppi (o bifronti), plasticamente e figurativamente caratterizzati.

Il primo tipo – definibile anche “architettonico” – è rappresentato, in genere, da supporti verticali a “linee diritte” con zampa felina a contatto con il pavimento, pilastro scanalato rastremato, terminazione superiore a capitello in corrispondenza del quale avviene il fissaggio della *mensa* marmorea. Molto noto e citato, è il *cartibulum* rinvenuto (e ancora collocato *in situ*) nell'atrio della Casa di Marco Lucrezio Frontone a Pompei dove si coglie, efficacemente, la coniugazione esuberante e sfarzosa fra la pittura parietale, gli elementi del piano orizzontale (*impluvium marmoreo*, mosaico pavimentale) e l'apporto dell'arredo litico costituito dall'imponente tavolo a zampe leonine posto fra *impluvium* e tablino.

Di più raffinata e artistica fattura risultano, invece, una serie di trapezofori bifronti (anche denominati “doppi”)



24



25

ottenuti da masselli marmorei a forte spessore attraverso la “fusione” di due supporti in un unico piedritto: trapezofori, in alcuni casi, di forma geometrico-architettonica, in altri di natura prevalentemente figurativo-scultorea; la superficie “di mezzo” è lasciata liscia, oppure anch’essa finemente modellata a rilievo.

A fronte di trapezofori doppi meno elaborati – quali possono essere considerati quelli a zampa felina e scanalature verticali (come l’esemplare rinvenuto nell’atrio della Casa del tramezzo di legno a Ercolano) – esistono attestazioni, non solo a Roma, di soluzioni plastiche più ricercate in cui figure intere (Scille, Cariatidi, Centauri, Sfingi) o protomi animali (grifi o leoni-arieti alati) occupano i fronti, espandendosi spesso anche sulle superfici laterali dei monoliti marmorei. Tra gli artefatti più antichi rinvenuti a Pompei risultano di grande forza plastica i trapezofori, rinvenuti nella domus di Cornelio Rufo e caratterizzati da un plastico trattamento a rilievo di due coppie di leoni alati, separati figurativamente attraverso articolati intrecci di viticci.

Un certo apparentamento stilistico dei soggetti rappresentati, riscontrabile in questa serie di trapezofori doppi, ha fatto ipotizzare una loro realizzazione nell’Oriente ellenistico, anche per il confronto e similitudine con esemplari di Delos del I sec. a.C.

Una seconda famiglia di tavoli marmorei – realizzati nei più svariati litotipi sia bianchi che colorati – è riconducibile al tipo dei *delphica*, con tre gambe sorreggenti un piano di forma circolare; la denominazione deriva dall’ analogia di assetto costruttivo rispetto al tripode sacro dell’Apollo di Delfi. Presente nelle rappresentazioni pittoriche e a rilievo sin dalla tarda età classica, tale tipo di tavolo è prevalentemente realizzato in marmo, ma non mancano esemplari in legno, in bronzo e ageminati in argento.

25

Casa del tramezzo di legno a Ercolano: l’atrio con il *cartibulum* e l’impluvio marmorei (ph. A. Acocella)

26

Trapezoforo doppio con grifoni e satiri. Musei Vaticani, Roma (ph. A. Acocella)



26



27

I supporti di sostegno, in forma di trapezofori zoomorfi, sono trattati normalmente in forme plastico-scoltoree mediante robuste gambe.

Al fine di assicurare una efficiente stabilità ai tavoli si provvede a serrare le gambe attraverso una traversa marmorea a tre bracci (in genere leggermente ricurvi) desinenti a tenone, mentre nelle facce interne dei trapezofori si procede a scavare un'apposita sede a mortasa; l'incastro è completato dall'impiego di staffe metalliche.

27
Trapezoforo con decorazione scultorea a tutto tondo. Museo Archeologico Nazionale di Napoli (ph. A. Acocella)

28
Tavolo a tre gambe (*delphica*). Musei Vaticani, Roma (ph. A. Acocella)

28



36

Gli artefatti attestati a Roma, a Ostia, nelle città dell'area vesuviana (interessanti i rinvenimenti in situ della Casa dei Cervi a Ercolano e della Casa dei Vettii a Pompei) presentano mense circolari sorrette da trapezofori con protomi di leoni, pantere, leopardi, linci, aquile (o soggetti della sfera fantastico-mitica come nel caso dei grifoni) e terminazioni inferiori a zampe feline poggianti su blocchi litici regolarizzati al fine di dotare i tavoli di una adeguata stabilità.

Se i *cartibula* trovano generalmente collocazione nello spazio centrale degli *atria* in prossimità dell'impluvium, le *delphicae* circolari risultano più liberamente dislocate nei vari ambienti delle domus: oltre che nelle sale triclinari – per sostenere vasellame e pietanze – trovano posto anche negli spazi dei giardini e delle terrazze (come attestato dalla Casa dei Cervi a Ercolano) o fra le colonne dei peristili (è il caso della Casa dei Vettii a Pompei) con funzione prevalentemente decorativa.

La terza famiglia tipologica di tavoli marmorei è rappresentata dai *monopodia*. Se si escludono i rari, grandi *monopodia* collocati negli spazi di rappresentanza quali atri e peristili – come il tavolo citato della Casa del Fauno o quelli della Domus Sirici e della Domus del frutteto sempre a Pompei – le attestazioni emerse documentano prevalentemente esemplari di medie e piccole dimensioni con *mensae* quadrangolari sostenute da semplici supporti (colonnine, pilastrini) oppure, in alternativa, da trapezofori figurati (ottenuti mediante assemblaggio di più elementi marmorei) la cui collocazione all'interno degli ambienti domestici prevede, spesso, un fissaggio a parete per la loro più critica stabilità.



29



30



31

29-31
Tavoli marmorei a unico sostegno con erme (fonte: De Nuccio, 2006)

37

A. Acocella

MD Journal [6] 2018



32

In relazione ai piccoli *monopodia*, i numerosi rinvenimenti pompeiani ed ercolanensi restituiscono, in genere, tavoli composti da cinque elementi di cui è possibile distinguere: una base quadrangolare slargata d'incastro a contatto con il pavimento; un supporto portante costituito da un pilastrino con terminazione superiore a capitello; un listello marmoreo verticale in forma di placcatura; un elemento sommitale a rilievo in forma di erma (intagliato e lavorato da blocchi litici distinti dai restanti); un piano di appoggio orizzontale (*mensa*).

Dal confronto degli esemplari giunti fino a noi in uno stato di completezza emerge una struttura materica composta formata – generalmente – dall'adozione di litotipi colorati o bianchi per la realizzazione dei singoli componenti.

I soggetti scultorei dei trapefofori – che attingono, in genere, all'iconografica della statuaria greca di età classica ed ellenistica – sono riprodotti sia a figura parziale (in forma di erme), che intera; vi si ritrovano scolpiti: Attis, Telamoni, Sileni, Sfingi e, più ricorrentemente, figure della cerchia dionisiaca (Satiri, Menadi, Pan, Priapo, Dioniso); non mancano, comunque, personaggi peculiari dell'arte romana come nel caso del tavolo rinvenuto nella Casa del Tramezzo a Ercolano raffigurante un barbaro d'Oriente.

32
Casa Sirici
a Pompei:
visione dell'atrio
e dell'arredo
marmoreo
disposto intorno
all'impluvio
(ph. A. Acocella)

Giardini "marmorizzati"

Nelle numerosissime ville del II e I sec. a.C., costruite intorno a Roma e lungo il litorale laziale fino al golfo di Napoli, le dimensioni notevoli assegnate agli spazi all'aperto insieme ai programmi di arredo decorativo affidati prevalentemente ad artefatti marmorei assicurano a queste lussuose dimore di villeggiatura assetti insediativi di integrazione fra paesaggio, architettura, giardini trattati come "natura artificializzata" grazie all'*ars topiaria*.

Le ampie disponibilità economiche dell'aristocrazia romana consentiranno ai proprietari e architetti di queste grandi ville – posizionate frequentemente nei luoghi più suggestivi e panoramici del territorio – di rivolgersi direttamente a produzioni e a mercati selezionati (in particolare della Grecia, con i suoi laboratori specializzati di Atene, o dell'Oriente ellenizzato come quelli di Alessandria d'Egitto) e poi, nel tempo, creare le condizioni per la nascita e lo sviluppo di laboratori cittadini di arte marmoraria a cui commissionare le molteplici classi di manufatti litici (colonne, statue, erme, crateri, candelabri, fontane, vasche, bacini, lastre scolpite, tavoli, panche, tripodi, puteali ecc.) sia da destinare a impieghi squisitamente architettonici, sia all'abbellimento e allestimento dei giardini, a testimonianza dell'avvenuta ricezione – più o meno cosciente e matura – della cultura ellenica e delle sue forme raffinate d'arte.

Importanti ville suburbane di età tardorepubblicana sono insediate e documentate nella vasta regione vesuviana, in numero più alto di ogni altro territorio dell'Italia romanizzata, per una serie di fattori favorevoli (la bellezza paesaggistica, le risorse idrico-termali, la vicinanza al mare, la clemenza del clima) che fecero del vasto golfo di Napoli e dell'area di Baia luoghi privilegiati di villeggiatura della ricca aristocrazia romana.



33

33
Fontana
marmorea a forma
di corno potorio
proveniente dagli
horti di Mecenate.
Musei Capitolini,
Roma
(ph. A. Acocella)



34-35
Labrum
marmoreo:
visione frontale
e dettaglio della
conca interna
scanalata
e scolpita al centro
in altorilievo.
Musei Capitolini,
Roma (ph. A.
Acocella)

Spiccano, fra le varie testimonianze, per ricchezza di reperti emersi, la famosissima Villa dei Papiri presso Ercolano e la Villa di Oplontis (l'attuale Torre Annunziata) costruite, entrambe, intorno alla metà del I sec. a.C.

La Villa di Oplontis – passata, nella prima età imperiale, in proprietà di Poppea seconda moglie di Nerone – ha restituito oltre che magnifici cicli pittorici di II e IV stile, una differenziata tipologia di giardini (se ne contano ben tredici fra grandi, medi, piccoli) all'interno dei quali statue e arredi marmorei ne completano l'assetto allestitivo e rappresentativo; sculture e artefatti litici che testimoniano la presenza, all'interno della villa, di una collezione di elevata qualità artistica ed esecutiva collegabile a una produzione greca dei decenni a cavallo fra la fine della repubblica e il principato di Augusto.



Primeggiano, nel contesto degli spazi della villa, le statue a figure intere disposte sul lato lungo della piscina e un cratere neoattico in marmo pentelico. Quest'ultimo, in forma di elegante vaso a rilievo (altezza 109 cm, diametro 94 cm), risulta ri-utilizzato all'aperto, a fini di abbellimento e utilitaristici a un tempo, come fontana collocata nel centro della terrazza antistante la grande *natatio*, a fronte del gruppo scultoreo di satiro con ermafrodita; è questa la nuova sistemazione decisa dai proprietari della villa che, all'epoca dell'eruzione del Vesuvio, ne stavano promuovendo – molto probabilmente – una ristrutturazione in conseguenza del terremoto del 62 d.C.

L'atmosfera elegante e amena offerta dai giardini della villa con il fresco della vegetazione e i giochi d'acqua è riecheggiata visivamente anche all'interno dei nuovi ap-

36
Villa di Poppea
a Oplontis:
l'arredo
marmoreo della
piscina (fonte:
Fergola, 1996)



37

37
Affreschi del *viridarium* della Villa di Poppea a Oplontis raffiguranti giardini e arredi marmorei (ph. L. Romano, da Mazzoleni, 2004)

partamenti prospicienti la grande piscina (in particolare negli ambienti di riposo e nel *viridarium*) dove immagini pittoriche di IV stile slargano illusionisticamente gli spazi mediante prospettive in cui fanno bella mostra fantastiche fontane marmoree circondate da fiori, cespugli, alberi.

Crateri neoattici simili a quelli della Villa di Poppea, provenienti da ville e dimore lussuose della regione vesuviana, sono attestati dalla ricerca archeologica e attualmente conservati prevalentemente nel Museo Archeologico di Napoli dei quali Vittorio Spinazzola (1928), nel volume *Le arti decorative in Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli*, ne restituisce e interpreta il repertorio più significativo, insieme agli artefatti di “decorazione sculturale e marmorea” più in generale.

Al pari, crateri marmorei di raffinata fattura e originali fontane da giardino in forma di “corno potorio” sono esposti all’interno delle collezioni antiche di Roma, in particolare in quelle dei Musei Capitolini, del Museo Nazionale Romano, dei Musei Vaticani.

A fronte della perdita quasi totale di testimonianze tangibili relative ai grandi giardini e parchi di ville romane quanto emerge da Pompei, Ercolano e dagli altri centri sepolti dall’eruzione del Vesuvio del 79 d.C., rappresenta l’unica fonte – sia pur limitata e parziale – di conoscenza su questi “spazi verdi”, legati all’arte topiaria che si intersecano in qualche modo con il nostro tema dell’arredo marmoreo.

I modelli iniziali di riferimento – che diventeranno di moda e si diffonderanno anche nelle domus urbane d’età imperiale – sono indubbiamente da ricercare, come già evidenziato, nelle lussuose ville aristocratiche di età tardorepubblicana che attivano un rapporto particolare con il paesaggio circostante a cui si somma l’opera di “artificializzazione” ed estetizzazione degli elementi naturali in forma di lussureggianti giardini, predisponendoli alle relazioni sociali, alle frequentazioni piacevoli e rigeneranti dell’*otium*, lontano dalla vita pubblica e dagli affari praticati nella città.

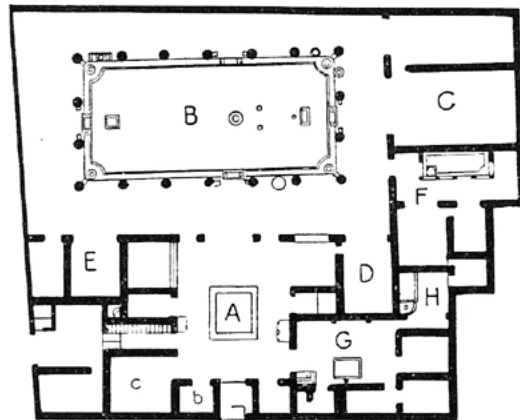
La famosissima domus pompeiana dei Vettii – i cui proprietari appartengono alla schiera dei numerosi e facoltosi liberti arricchitisi con il commercio, nel caso specifico di prodotti agricoli ricavati dalle loro tenute terriere – viene restaurata e ristrutturata negli anni successivi al terremoto del 62 d.C. con materiali di ottima qualità che ne hanno assicurato una sopravvivenza nei secoli e una restituzione, a seguito degli scavi eseguiti nel 1894, del tutto eccezionale per quanto attiene ai suoi apparati arredativi e decorativi, al punto da essere considerata l’esempio di domus meglio conservata in tutta Pompei.

La residenza, dalla estensione non vastissima, è incentrata su due atrii tra loro gerarchizzati; dal principale – privo di

tablino – si accede direttamente nel peristilio con giardino. L'importanza testimoniale e documentale della Casa dei Vettii – per quanto attiene alla diffusione nel ceto mercantile della ricerca e ostentazione di un lusso abitativo – è legata sia alla ricca e raffinata decorazione pittorica, una vera e propria pinacoteca di IV stile (con fregi, raffigurazioni miniaturistiche associate ad architetture fantastiche e a grandi riquadri con soggetti mitologici ed eroici greci), sia al suggestivo peristilio composto da diciotto colonne che inquadrano un giardino con una delle più ricche e variate collezioni di arredo marmoreo restituite dagli scavi pompeiani.

Una serie di foto, scattate da Giorgio Sommer a quasi conclusione della fase di scavo del peristilio, restituiscono con estrema nitidezza l'invaso spaziale fermo alle pareti di fondo del porticato (le cui pitture parietali ancora non sono state portate alla luce); emerge dalle immagini, in relazione al nostro tema d'indagine, quasi integra e completa la collezione di artefatti marmorei che popolano l'area del giardino.

Il variegato arredo decorativo occupa fittamente – con vasche, bacini, sculture, tavoli, erme – sia l'asse longitudinale del giardino, sia gli spazi lungo il colonnato del peristilio. Al centro si notano due sottili e alte erme bifronti sorrette da pilastri circolari (attualmente non più visibili in quanto rubate) raffiguranti i volti di Sileno con Baccante e di Dioniso con Arianna, prossime a una fontana in forma di conca circolare poggiante su una piccola base colonnare. Numerosi bacini e vasche completano l'arredo del delizioso e alquanto preteztoso *viridarium*; in particolare: quattro *labra* circolari (sistemati perimetralmente all'area



38

38
Casa dei Vettii
a Pompei:
(a) ingresso;
(b) cella;
(c) *oecus* dell'atrio;
(A) atrio;
(B) peristilio;
(C) grande
triclinio;
(D-E) *oeci*
del peristilio
(F) quartiere
femminile;
(G) atrio con
larario;
(H) cucina

39
Casa dei Vettii
a Pompei:
decorazione
pittorica, in forma
di pinacoteca,
dell'*oecus* (D)
aperto sul
peristilio
(ph. A. Acocella)

39



del giardino e in asse diagonale alle colonne d'angolo) funzionano da contenitori di raccolta dei getti d'acqua provenienti da piccole statue collocate su basi litiche; altre quattro vasche di dimensioni maggiori, con bacini di forma rettangolare sorretti da due piedritti verticali, sono sistemate – sempre lungo l'area perimetrale del giardino – in corrispondenza degli intercolumni centrali, tali da offrirsi alle prospettive visive più scenografiche e rappresentative della casa, attivate dall'atrio e dal grande triclinio affacciato sul peristilio.

A completare la collezione concorrono altre due vasche di forma rettangolare poste alle estremità dell'asse longitudinale del giardino: la prima, fittamente lavorata nella superficie d'intradosso, risulta contigua a una colonnina (su cui doveva insistere una piccola scultura spruzzante l'acqua); la seconda – sul lato opposto – è, invece, scarsamente visibile nella foto di Sommer in quanto emerge di poco dal livello del terreno.

L'acqua corrente, assicurata copiosamente dall'acquedotto del Serino d'età augustea, è distribuita a mezzo di tubature in piombo che alimentano – al perimetro e centralmente al giardino – le bocche di dodici piccoli putti e satiri (in marmo e in bronzo).

40
La fase di restauro (1894) del peristilio della Casa dei Vettii a Pompei. In evidenza la variegata collezione di arredo marmoreo (ph: Giorgio Sommer)



41



42



40

Altri artefatti completano l'arredo marmoreo commissionato dai Vettii – con non poco investimento economico – per l'arricchimento e impreziosimento del peristilio.

Due tavoli, in particolare, sono dislocati al perimetro interno dell'*ambulatio*: il primo è del tipo *delphica* con mensa circolare, sorretto da tre trapezofori con protomi animali (visualizzabile sulla destra appena si accede, dall'atrio, nel peristilio); il secondo – insistente sempre nello spazio intercolonnare – è un *monopodium*, con supporto centrale a colonnina sorreggente una mensa rettangolare.

A differenza della collezione neoattica della Villa di Poppea non si ritrovano nella Villa dei Vettii artefatti marmorei di raffinata fattura artistica, né si coglie una adeguata valorizzazione dei singoli elementi d'arredo, quanto piuttosto si assiste a un insidioso ed esibito affastellamento di oggetti in uno spazio relativamente ristretto. È restituita, comunque, per chi raggiunge il giardino, una immagine vivida e una indubitabile atmosfera di lusso che risponde allo spirito imitativo delle ben più grandi ville da parte delle nuove ed emergenti classi sociali pompeiane della prima età imperiale.

In conclusione la casa dei liberti Aulo Vettio Restituto e Aulo Vettio Conviva può essere assunta come un *exemplum* che testimonia "plasticamente" l'oramai avvenuta ricezione, anche da parte delle nuove classi agiate mercantili, di quella aspettativa connessa al vivere piacevole, ai giardini visti come *paradeisos*, al possesso di oggetti rari, preziosi, elitari di cui l'arredo marmoreo ne rappresenta uno *status symbol*.

41
Veduta del peristilio della Casa dei Vettii a Pompei con la ricostruzione del *viridarium* (ph. Carlo Brogi)

42
Visione angolare del peristilio della Casa dei Vettii con, a destra, il tavolo *delphica* a tre gambe con zampe leonine (ph. Giorgio Sommer)



43

REFERENCES

Niccolini Fausto, Niccolini Felice, *Houses and Monuments of Pompei*, Köhn, Taschen, 2016 (ed. or. *Le case e i monumenti di Pompei disegnati e descritti*, Napoli, **1854-1896**, voll. 7), pp. 648.

Spinazzola Vittorio, *Le arti decorative in Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli*, Milano, Bestetti e Tumminelli, **1928**, pp. 300.

Delbrueck Richard, *Antike Porphywerke*, Berlin, Leipzig: de Gruyter **1932**, pp. 245.

Maiuri Amedeo, *Pompei*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, **1961**, pp. 189.

Coarelli Filippo, "Trapezoforo", in *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, **1966**, vol. VII, pp. 968-969.

43
Alcuni artefatti
marmorei
e bronzei della
Casa dei Vettii
(fonte: Niccolini,
1854-1896)

Richter Augusta, *The furniture of the Greeks, Etruscans and Romans*, Londra, Phaidon, **1966**, pp. 369.

Grimal Pierre, *Les jardins romains*, Paris, Presses Universitaires de France, **1969**, pp. 517.

Zanker Paul, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino, Einaudi, 1989 (ed. or. *Augustus und die Macht der Bilder*, **1987**), pp. 391.

Gnoli Raniero, *Marmora Romana*, Roma, Edizioni dell'Elefante, **1988**, pp. 287.

Zevi Fausto, *I mosaici della Casa del Fauno a Pompei*, Napoli, Luciano Pedicini, **1988**, pp. 108.

Moss Christopher Frederick, *Roman marble tables*, (Diss. Princeton University, 1988), vol. II, Ann Arbor UMI, **1989**, (vol. I) pp. 539, (vol. II) pp. 541-926.

Zanker Paul, *Pompei*, Torino, Einaudi, **1993**, pp. 230.

Ambrogio Annarena, *Vasche di età romana in marmi bianchi e colorati*, Roma, L'Erma di Bretschneider, **1995**, pp. 268.

Cohon Robert Henry, *Greek and Roman stone table support with decorative reliefs*, Ann Arbor UMI, Thesis Dissertation Service, **1995**, pp. 534.

Fergola Lorenzo, "La villa di Poppea a Oplontis", pp.134-159 in Borriello Mariarosaria, d'Ambrosio Antonio, De Caro Stefano, Guzzo Pietro Giovanni (a cura di), *Pompei. Abitare sotto il Vesuvio*, Ferrara, Ferrara Arte, **1996**, pp. 208.

Borghini Gabriele (a cura di), *Marmi antichi*, Roma, Edizioni De Luca, **1997**, pp. 342.

Pensabene Patrizio, "Amministrazione dei marmi e sistema distributivo nel mondo romano", pp. 43-54 In Borghini Gabriele (a cura di), *Marmi antichi*, Roma, Edizioni De Luca, **1997**, pp. 342.

Branzi Andrea, *Introduzione al design*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2008 (ed. or. **1999**), pp. 210.

Napoleone Caterina, *Delle pietre antiche*, Milano, Franco Maria Ricci, **2001**, pp. 167.

Pensabene Patrizio, "Il fenomeno del marmo nel mondo romano", pp. 3-67 in Marida De Nuccio e Lucrezia Ungaro (a cura di), *I marmi colorati di Roma imperiale*, Venezia, Marsilio, **2002**, pp. 643.

Violante Sabrina, "Gli arredi: vasche, erme e trapezofori", pp. 365-399 in Marida De Nuccio e Lucrezia Ungaro (a cura di), *I marmi colorati di Roma imperiale*, Venezia, Marsilio, **2002**, pp. 643.

Mastroroberto Marisa, "Gli arredi domestici", pp. 110-111 in Grete Stefani (a cura di), *La casa del Menandro di Pompei*, Milano, Electa, **2003**, pp. 229.

Mazzoleni Donatella, *Domus. Pittura e architettura d'illusione nella casa romana*, San Giovanni Lupatoto, Arsenale, **2004**, pp. 414.

Ambrogio Annarena, *Labra di età romana in marmi bianchi e colorati*, Roma, L'Erma di Bretschneider, **2005**, pp. 640.

Slavazzi Fabrizio (a cura di), *Arredi di lusso di età romana. Da Roma alla Cisalpina*, Firenze, All'insegna del Giglio, **2005**, pp. 210.

De Nuccio Marilda e Ungaro Lucrezia (a cura di), *I marmi colorati della Roma imperiale*, Venezia, Marsilio, **2006**, pp. 643.