Università degli Studi Suor Orsola Benincasa

ANNALI

2025



ANNALI

2025

SUOR ORSOLA
BENINCASA
UNIVERSITÀ EDITRICE

Direttore
Vincenzo Omaggio

Direttore responsabile
Arturo Lando

Comitato scientifico
Lucio d'Alessandro
Francesco M. De Sanctis
Enricomaria Corbi
Tommaso Edoardo Frosini
Emma Giammattei
Aldo Sandulli
Paola Villani

Redazione
Luciana Trama (responsabile)
Flavia Soprani

Gli articoli negli «Annali» dell'Università Suor Orsola Benincasa sono preliminarmente sottoposti a un giudizio di referaggio nel rispetto dell'anonimato sia dell'autore che dei revisori (a doppio cieco). La valutazione è affidata a uno o più specialisti del tema trattato, designati dal Direttore degli «Annali» anche fra i componenti del Comitato Scientifico, che rivestano, o abbiano rivestito, la posizione di professore universitario nelle Università italiane o straniere ovvero si distinguano come esperti di chiara fama.

I revisori giudicano, entro 30 giorni dal ricevimento dell'elaborato, sull'opportunità di accogliere il lavoro scientifico tenendo conto dei parametri valutativi di cui alla vigente legislazione e formulando un giudizio motivato – senza modifiche o previo apporto di modifiche – di accoglimento o di rigetto. Il Direttore, infine, su propria responsabilità, può decidere di non assoggettare a revisione i lavori di particolare pregio o di autori di particolare prestigio.

—

Progetto grafico e impaginazione
Flavia Soprani

Realizzazione e stampa
Carmine Marra

© Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli 2025
Tutti i diritti sono riservati

ISSN *online* 2281-3241
ISSN *press* 2037-5867

SOMMARIO

7 MATTEO BORRIELLO
La parrocchia di Santa Maria del Riposo a Baia: fonti documentarie per la conoscenza dell'architettura religiosa nei Campi Flegrei

31 EMANUELE COLUCCIA ALESSANDRA SANTORO SALVATORE VITA
Impatto dell'esposizione ai social media *sull'immagine corporea e lo sviluppo di disturbi alimentari*

53 ANNA D'ASCENZIO STEFANIA FERRARO
Il PNRR tra governance *e comunità. Un'analisi sociologica della messa in pratica*

83 MARIA GRAZIA ESPOSITO GENNARO CATONE
Lo stato psico-fisico degli adolescenti nell'epoca post-Covid: un'indagine sulla percezione degli insegnanti

115 GASPARE FIENGO
Brevi note sulla condizionalità rafforzata in ambito PAC

141 ALESSANDRO GAUDIERO
Violenza e ritualità delle cerimonie penali nella Napoli aragonese

163 PAOLA GIORDANO
Sovranità, verità, scienza: cenni su un lessico in trasformazione

181 ANTONIO LUONGO
«Riaprire l'archivio dove si conservano le idee prodotte dalla civiltà europea»: la Fenomenologia dello Spirito *nella filosofia di Biagio de Giovanni*

195 MARCO NIELI
*Sull'iconografia di un Nilo-Laocoonte (nero) dall'*Iseum *di Pompei*

229 ANTONIO RUSSO
*IUPOR (*Italicarum Urbium Potestatum et Officialium Repositorium*): per una repertoriazione digitale dei podestà e dei loro ufficiali nell'Italia medievale e moderna*

257 NATASCIA VILLANI
Dostoevskij, profeta del fallimento dell'umanesimo ateo. Una lettura di Henri de Lubac

MARCO NIELI

*Sull'iconografia di un Nilo-Laocoonte (nero) dall'*Iseum *di Pompei*

Si analizza nel dettaglio la figura del dio padre Nilo, in posa di Laocoonte, nella tabula picta dell'*Ekklesiasterion* del Tempio di Iside a Pompei, generalmente nota come "Io e Iside a Canopo", oppure "L'arrivo di Io a Canopo". La figura di pelle scura rimanda alle origini "etiopiche" del fiume, che i Romani al tempo di Nerone erano in procinto di esplorare. Innestandosi su tutta una tradizione esotica ed "egittomaniaca", risalente addirittura al I sec. a.C., l'immagine del *potamos* Nilo riproduce la *Majestätsformel* del dio protettore e benefattore, come l'espressione e la posa del Laocoonte, codificata dal celebre gruppo marmoreo di Agesandro, Atenodoro e Polidoro, quella della *Pathosformel*. La sovrapposizione dei due *typoi* viene analizzata negli aspetti formali, stilistici e iconografico-allegorici.

Parole chiave: dio-Nilo, Laocoonte, nero, maestà, *pathos*

The work analyzes the figure of the father-god Nilus, in the pose of Laocoön, from the tabula picta of the Ekklesiasterion *of the Isis's Temple in Pompeii, generally known as "Io and Isis at Canopus", or "The arrival of Io at Canopus". The dark-skinned figure refers to the "Ethiopian" origins of the river, which the Romans at the time of Nero were about to explore. Grafting onto an entire exotic and "egyptomaniac" tradition, dating back to the* 1st *c. BC, the image of the potamos reproduces the* Majestätsformel *of the protecting and prosperity-dispensing god, while*

the expression and pose of the Laocoön, codified by the famous marble group of Agesander, Athenodorus and Polydorus, that of the Pathosformel. The overlap of the two typoi *is analyzed in its formal, stylistic and iconographic-allegorical aspects.*

Keywords: dio-Nilo, Laocoonte, nero, maestà, *pathos*

Forse su nessun altro gruppo scultoreo dell'antichità classica si è scritto e studiato così tanto come sul Laocoonte dei tre scultori rodii Agesandro, Atenodoro e Polidoro[1] che hanno inteso rappresentare il *pathos* del dolore universale attraverso la muta ma a suo modo vibrante materialità del marmo.

Sulla storia e l'iconografia del celebre gruppo statuario, la letteratura è copiosa, eppure gli affreschi pompeiani ci offrono spunti per un approfondimento, soprattutto in merito a una figura di Laocoonte di palese caratterizzazione "negroide" ("etiopica"), emersa nell'*Iseum* di Pompei nel 1764, di solito censita (non a caso, secondo noi) marginalmente e di passaggio come una sorta di telamone, genericamente rimandante al dio-Nilo.

Della scena esiste anche a Pompei una variante poco nota e di qualità esecutiva inferiore, nella casa del duca di Amaule (VI, 9, 1), detta anche "di Iside e Io" o anche *Hospitium Gabinianum*. Si tratta di una struttura scavata negli anni '20

[1] Sono gli stessi che hanno firmato i grandiosi gruppi di Sperlonga: il Polifemo accecato dai compagni di Ulisse e il passaggio di Scilla e Cariddi. Il più completo e attualizzato *excursus* sulla storia del gruppo marmoreo, dall'originale in bronzo alla copia marmorea del 40-20 a.C. (citata da Plinio, ritrovata e riconosciuta sul colle Oppio da Giuliano Sangallo nel 1506 ed erroneamente integrata del braccio perduto fino al ritrovamento di quello originale, piegato dietro alla testa negli anni '10 del sec. XX) è, sicuramente, quello di S. Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma, Donzelli, 2006 (1ª ed. 1999).



Fig. 1
Io e Iside a Canopo, muro sud dell'*ekklesiasterion* dell'*Iseum* di Pompei, MANN.

del XIX sec. dal Bonucci, che pare fosse adibita a "pensione" per clienti meno abbienti, dove si tenevano forse banchetti e rituali legati al culto di Iside.

Elementi ricorrenti nei due affreschi sono, oltre a Io e alla dea Iside coi piedi su di un coccodrillo e il cobra (femmina) in grembo, il dio-padre Nilo (dalla pelle scura e dai tratti "etiopici") con alla sinistra una sfinge dal copricapo a turbante; a destra di Iside, il figlio Horus-Arpocrate con il dito sulla bocca a indicare il silenzio dell'iniziazione; dietro, in alto, un sacerdote isiaco con il caduceo di Mercurio e una sacerdotessa (Nefti, sorella di Iside?) con sistro. L'affinità evidente dei due affreschi pompeiani rimanda molto probabilmente a un catalogo condiviso, che riprende un modello di epoca ellenistica[2].

[2] La migliore descrizione di questa seconda versione è, a mio avviso, in «www.iconos.it/Giove ed Io».



Fig. 2
Io e Iside a Canopo,
casa del duca di Amaule,
MANN.

Valutando la versione dell'*Iseum* come superiore per forza espressiva, qualità del disegno e della composizione cromatica, ci soffermeremo su quest'ultima, tenendo però conto dell'esistenza di un modello comune alla base delle due varianti.

Accettando, per ragioni di coerenza interna dell'iconografia della *tabula* pompeiana, incentrata sul mito di Io in Egitto[3], l'attribuzione dell'uomo barbuto di pelle scura (con riflessi violacei e riflettenti la luce) con il padre-Nilo[4], ci proponiamo di analizzare in questo lavoro tre aspetti che ci paiono strettamente interconnessi:

[3] Io, concupita e violata da Zeus circonfuso in una nuvola, era stata trasformata in vacca dalla gelosa consorte di costui, Hera, e sottoposta alla serrata custodia di Argo. Inviato da Zeus, il furbo Hermes era tuttavia riuscito con uno stratagemma a uccidere il guardiano e a liberare la giovenca che, in seguito, aizzata da un tafano inviato da Hera, sorvolò il Bosforo (=passaggio della giovenca) e approdò in Egitto, dove partorì Epafo-Apis, mitico re di quella terra, marito di Menfi e padre di Libia. Si noti che nell'iconografia classica, come anche nella *tabula picta* dell'*Iseum* pompeiano, Io porta le corna di vacca ed è legata al mondo lunare e in questa ricorda la dea Hathor e la stessa Iside.

[4] Tale collegamento appare discendere, letteralmente, dai versi delle *Metamorfosi* di Ovidio, che recitano: «Ultimus inmenso restabas, Nile, labori; / quem simulac tetigit, postisque in margine ripae/ procubuit genibus resupinoque ardua collo, /quos potuit solos, tollens ad sidera vultus/ et gemitu et lacrimis et luctisono mugitu / cum Iove visa queri finemque

a) il contesto delle esplorazioni "etiopiche" dei Romani in epoca tardo-repubblicana e primo-imperiale, che portarono a un interesse diffuso verso la questione delle origini del Nilo, di cui la *tabula* dell'*Iseum* costituisce senz'altro un indicatore preciso, anche per la prossimità con il purgatorium del tempio, in cui era fama si compissero abluzioni con l'acqua portata direttamente dal fiume egizio[5];

b) la stratificazione mitografica e iconografica della figura del dio-padre Nilo, tra epoca classica, ellenismo ed età romano-imperiale;

c) la sovrapposizione a quest'iconografia di un typos (e relativo *topos*) identificabile con il Laocoonte stritolato, insieme ai due figli Antifate e Tymbreus, dal serpente marino inviato da Poseidone, inaugurato appunto dal gruppo marmoreo dei tre scultori rodii summenzionati (sulla base,

orari malorum» (P. Ovidio Nasone, *Le metamorfosi*, I, 728-730). «Non c'era che il Nilo / che potesse fermare quella corsa...»: sembra quasi di ravvisare nella posizione di sostegno (contenimento, stabilizzazione) che il Laocoonte nero esercita sul corpo candido della giovenca io, un'eco letterale del testo ovidiano.

[5] Il particolare viene posto, non del tutto irragionevolmente, in dubbio dalla Dal Maso, che ha dedicato all'*Iseum* una monografia tra le più complete, a nostra conoscenza: «It was in fact held that the Isisian rites of purification were indispensable and that all the pools in the temples of Isis were fed by the great river. We can be sure, however, that the Pompeian purgatorium contained the far less exotic water of the nearby Sarno» (C. Dal Maso, *Pompeii, Under the Sign of Isis*, Milano, 24 ore Culture, 2013, p. 40). L'assertività delle sue considerazioni andrebbe comunque, forse, stemperata dalla consapevolezza dei contatti frequenti di Alessandria coi porti di *Puteoli*, *Neapolis* e anche, presumibilmente, con quello fluviale di Pompei. Una consapevolezza, altrove espressa dalla stessa autrice, che «after Egypt was conquered by Augustus in 30 B.C. and became Rome's first supplier of grain, the presence of sailors increased sharply in Pozzuoli and Campania, together with the circulation of precious goods from all over the East» (Ivi, p. 54). D'altronde, più avanti, si fa cenno alle numerose anfore trovate in alcune *domus* pompeiane con la scritta: *dona Serapis* I regali di Serapide).

presumibilmente, di un originale classico o post-classico in bronzo).

Assumeremo come presupposto di quest'indagine, l'ormai comprovata osmosi, all'interno del repertorio tardo-ellenistico rivisitato in un'ottica di laboratori locali (*officinae*), tra modelli scultorei e pittorici. Sullo sfondo, come sempre, ma in posizione ermeneuticamente illuminante, i testi dell'epica (soprattutto, ma non solo, l'*Eneide* di Virgilio) e della mitografia (le *Metamorfosi* di Ovidio), ben presenti ai ricchi committenti delle *élites* romane di Pompei (vecchie e nuove), anche se con diverse intenzionalità e gradi di interiorizzazione.

La ricerca in epoca neroniana del caput Nili

Per tutta una serie di ragioni economiche e geopolitiche che non tratteremo qui, e altre ancora che archeologi e storici stanno appena cominciando a indagare, le spedizioni militari-esplorative romane in Africa si andarono intensificando durante il periodo giulio-claudio fino a che Nerone, nel 62 d.C., ordinò una missione verso le sorgenti del Nilo, ben al di sotto dell'Aethiopia nota, al di là del *limes* segnato dalle fortificazioni istituite a suo tempo da Augusto nel sud della Nubia.

Pare che all'epoca la questione del *caput Nili* fosse ormai un interrogativo assillante nell'orbe imperiale e a Pompei ne avvertiamo la risonanza, a ben leggere tra le righe dei magnifici apparati iconografici delle *domus* decorate con scene idilliache tratte dall'immaginario "nilotico" dell'epoca.

Lo stupendo mosaico ritrovato nel XVII sec. nel Palazzo Vescovile (ex Tempio della Fortuna – Iside) a Preneste rappresenta una mappa geografica dell'Egitto con il Nilo che eson-

da, con Etiopi che cacciano fiere, babbuini (i famosi cinocefali?), sfingi (scimmie a quattro zampe?) e fauna/flora tipica. Si tratta di un'opera dei primi secoli dell'età imperiale (tra Augusto e Adriano) e testimonia del grande interesse provato dai Romani per l'esplorazione dell'Africa equatoriale.



Fig. 3
Il mosaico del Nilo di Preneste.

Abbiamo notizia della spedizione neroniana dal sesto libro delle *Quaestiones Naturales* (65 d.C.) di Seneca (intitolato *De terrae motu*) e dalla *Naturalis Historia* di Plinio (ammesso che parlino della stessa spedizione, avvenuta tra il 62 e il 65). In particolare, Seneca riferisce il racconto dei due centurioni che guidarono la spedizione in questi termini:

> Nescis autem inter opiniones, quibus enarratur Nili aestiua inundatio, et hanc esse, a terra illum erumpere et augeri non supernis aquis sed ex intimo redditis? Ego quidem centuriones duos, quos Nero Caesar, ut aliarum uirtutum ita ueritatis in primis amantissimus, ad inuestigandum caput Nili

> miserat, audiui narrantes longum illos iter peregisse, cum a rege Aethiopiae instructi auxilio commendatique proximis regibus penetrassent ad ulteriorem. Inde, ut quidam aiebant, peruenimus ad immensas paludes, quarum exitum nec incolae nouerant nec sperare quisquam potest: ita implicatae aquis herbae sunt et aquae nec pediti eluctabiles nec nauigio, quod nisi paruum et unius capax limosa et obsita palus non fert. Ibi, inquit, uidimus duas petras, ex quibus ingens uis fluminis excidebat[6].

Va notato che la spedizione inviata dal giovane Nerone nel 62 alla ricerca del *caput Nili*, aveva seguito il ramo bianco del Nilo, ben più a sud. Quello che i Romani non potevano ancora avere ben chiaro all'epoca, è che, in realtà esistono

[6] "Non sai che poi che tra le opinioni che cercano di spiegare la piena estiva del Nilo c'è anche questa: che esso erompa dalla terra e si ingrossi non per le acque che scendono dal cielo, ma per quelle che vengono dall'interno della terra? Io ho ascoltato due centurioni che Nerone Cesare, grande amante di tutte le altre virtù, ma soprattutto della verità, aveva inviato alla ricerca delle sorgenti del Nilo, raccontare di aver fatto un lungo viaggio, nel quale, avendo ricevuto aiuto ed essendo stati raccomandati ai re dei paesi vicini dal re dell'Etiopia, erano andati ancora più avanti. 'Dopo molti giorni', dicevano, 'siamo arrivati a delle immense paludi, di cui neppure gli abitanti conoscevano la fine e nessuno può sperare di conoscerla in futuro, a tal punto le erbacce sono aggrovigliate tra le acque e le acque non sono percorribili né a piedi né con una imbarcazione, perché la palude fangosa e ostruita non può sorreggere nient'altro che una barca piccola in grado di trasportare una sola persona. Lì, continuavano, abbiamo visto due rocce dalle quali usciva un fiume di dimensioni considerevoli' (L.A. Seneca, *Quaestiones naturales*, *liber* VI, 8,3-5; trad. ital. *Tutte le opere, Dialoghi, trattati, lettere e opere in poesia*, a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2000, p. 621). Il comboniano G. Vantini ha scritto in merito a questo passo due articoli negli anni '90, sostenendo che questa missione, imbarcatasi ad Elefantina, percorse tutto il tratto del Nilo Bianco, fino ad arrivare alle cascate Kabalega, oggi note come Murchison, presso il Lago Alberto nell'attuale Uganda (G. Vantini, *Da dove viene l'acqua del Nilo? Ricerche e risposte di antichi scienziati*, in «Piroga», vol. 8, n. 23, 2004, pp. 88-91). Seneca parla anche del supporto di un re etiopico, non sappiamo bene se nubiano, kushitico o dell'area axumita, alla spedizione romana.

ben due origini del Nilo, corrispondenti a due distinti bracci che confluiscono nell'attuale zona di Karthoum: il Nilo azzurro, che nasce dal lago di Tana (attuale Etiopia) e quello bianco che nasce molto più a sud, presso il lago Victoria (attuali Uganda-Ruanda).

Partiti da Siene (odierna Assuan), i soldati-esploratori raggiunsero Napata (ex-capitale in rovina del regno di Kush), Meroe (nuova capitale) e poi proseguirono coi salvacondotti della *Kandake* (regina) Amanikhatashan verso sud. La missione deve poi aver raggiunto la biforcazione del Nilo, presso l'attuale Karthoum, e seguito lungo il ramo occidentale. Il punto massimo toccato dalla spedizione, pare di capire, deve essere stato presso le paludi del lago No, a sud del Sudan odierno o, forse, alle cascate Murchison (Kabalega), sul lago Alberto, nell'attuale Uganda, a circa 1000 km ancora dalle sorgenti del fiume presso il lago Victoria[7].

Il racconto di questa spedizione venne, comunque, confermato da lì a poco dal geografo e cartografo, esploratore greco-egizio, Dionigi, che, tra il 70 e il 130, viaggiando lungo il Sinus Arabicus e passando anche per Adulis, raggiunse l'odierno Kenya (i Monti della Luna, oggi Kilimangiaro e Meru e il Lago della Luna, cioè il Lago Regista) nonché l'altipiano del Serengeti (odierna Tanzania)[8].

A Pompei, la proliferazione di immagini di ambientazione egizia e nilotica (per lo più paesaggi con fauna a flora

[7] La soluzione del quesito geografico rappresentato dalle sorgenti del Nilo si avrà agli anni Settanta dell'Ottocento, con lo sforzo collettivo di esploratori soprattutto britannici come David Livingstone, Richard Burton, John Speke e, poi, Henry Stanley. Eppure, ci fu anche un Italiano, Giovanni Miani, ad avvicinarsi notevolmente all'obiettivo: nel 1860 era arrivato, senza saperlo, a meno di cento chilometri dall'origine del Nilo.

[8] Claudio Tolomeo Alessandrino, *Geografia*, a cura di M.G. Malombra, Venezia, G. Ziletti, 1574, p. 214.

tipica, templi di Iside con sacerdoti "etiopici", canali concepiti come euripi o canopi con scene idilliache e voluttuose), tipiche della fase pre-augustea e augustea (II-III stile)[9] si arricchisce significativamente a partire dall'età neroniana con apparati in IV stile rappresentanti Pigmei e figure di pelle scura ("etiopiche")[10].

Bisogna, comunque considerare che i Romani incorporarono queste le rappresentazioni relative al Nilo all'interno di una visione idilliaca e ispirata alla *tryphé/voluptas*, derivante sicuramente anche da passaggi come questo di Strabone:

> ... c'è una folla di coloro che partecipano alle feste pubbliche e discendono da Alessandria lungo il canale; giorno e notte questo è affollato da imbarcazioni in cui uomini e donne se la godono al suono del flauto e danzano senza ritegno, nel modo più lascivo, con la popolazione stessa di Canopo che possiede dei pied-à-terre ai bordi del canale, bene situati per questo genere di dissolutezze e di feste[11].

Un passo come questo, da solo, contribuisce a ricostruire il contesto culturale alla base di tante ristrutturazioni di

[9] Nell'opera già citata, Dal Maso individua e descrive tra le domus pompeiane decorate con elementi nilotici ed isiaci la casa degli Amorini dorati, la casa del Menandro, la casa di Octavius Quartio, la casa dell'Efebo, la casa del Frutteto, la villa dei Misteri e i *praedia* di Iulia Felix, ecc. (C. Dal Maso, cit., pp. 52-63).

[10] La letteratura in proposito è considerevole: AA.VV., *La lupa e la sfinge. Roma e l'Egitto dalla storia al mito* (catalogo della mostra di Roma, 2008, a cura di E. Lo Sardo, Milano, Electa, 2008; G. Capriotti Vittozzi, *L'Egitto a Roma*, Roma, Aracne, 2006; O. Lollio Barberi, G. Parola, P. Toti, *Le antichità egiziane di Roma imperiale*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1995; B. de Rachewiltz, A.M. Partini, *Roma egizia. Culti, templi e divinità egizie nella Roma imperiale*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1999; G. Modonesi, *Una singolare percezione che i romani avevano del mondo nilotico*, in «www.academia.edu//30632985».

[11] Strabone, *Geografia*, vol. XVII 1, 29 e 46.

domus e *villae* pompeiane nel corso del I sec. d.C., dove il *peristylium* viene concepito molto spesso come un *viridarium* attraversato da un euripo o canopo, ovvero da un canale simile a quello che da Alessandria arrivava al Nilo[12]. Le rappresentazioni pittoriche o musive di idilliaci paesaggi nilotici (a carattere tra sacrale e profano) vanno sicuramente inquadrati all'interno di questa tradizione che, si badi bene, è di molto anteriore alla conquista dell'Egitto operata da Ottaviano e continua fino all'età adrianea (a villa Adriana, la statua del Neilos-Nilus, il coccodrillo e il canale Euripo erano tutti elementi centrali da un punto di vista iconografico).

Secondo un nostro calcolo basato sullo studio della letteratura specifica e sull'indagine autoptica, i frammenti pittorici con figure di Pigmei sono a Pompei 39 e quelle che presentano figure maschili o femminili di pelle scura (numidica, nubiana o "etiopica") sono meno di una decina.



Fig. 4
Paesaggio nilotico dalla casa del Menandro a Pompei.



Fig. 5
Mosaico del Nilo con Pigmei dalla casa del Fauno a Pompei.

[12] Si pensi, ad esempio, ai modelli rappresentati dalla casa di Octavius Quartio, dai praedia di Iulia Felix e dal *peristylium* della casa dell'Efebo. Rolf Tybout nota che «already a century before colonization, an elaborate iconography had developed, based on autopsy and (direct and indirect) ethnographic knowledge. The Nile Mosaic of Palestrina is the main representative of this tradition. The Romans were acquainted with Egypt for centuries, contacts with its inhabitants were frequent, and Egypt

Tra tutte queste rappresentazioni, sicuramente la figura del Lacoonte-Nilo, proveniente dall'*Iseum*, risulta una delle più interessanti e, paradossalmente meno studiate dagli esperti. La prosopopea del fiume Nilo, dio-padre di pelle scura, che incorpora tratti del Laocoonte (almeno della più celebre raffigurazione dello stesso, a opera dei tre scultori rodii), costituisce senza dubbio un *unicuum* nell'immaginario figurativo tardo-ellenistico, ripreso dopo la parentesi augustea. A Pompei esistono in totale altre tre rappresentazioni del mito: una nella casa del Meleagro, presentante alcune affinità stilistiche con la *tabula* cui ci riferiamo; un'altra nella casa dei Dioscuri e la terza nel *Macellum*. Tutte sono attribuibili all'officina dei Vettii (quarta fase avanzata), ma il quadro dell'*Iseum* asportata con la tecnica dello strappo nel sec. XVIII appare meglio preservata rispetto alle altre rimaste *in situ*. È stato ipotizzato che il modello di questa rappresentazione, nelle varianti dell'Io e Argo e dell'Io e Iside a Canopo, sia riconducibile a un quadro di Nikias, pittore ateniese allievo di Antidotos, di cui parla Plinio nel libro XXXV della sua *Naturalis Historia*[13].

Risulta, pertanto, sorprendente la constatazione che la totalità degli studi mirati o anche degli accenni alla *tabula* nei cataloghi disponibili faccia riferimento unicamente (e genericamente) al dio-Nilo, a volte collegato al coccodrillo in basso rispetto alla scena principale, ma comunque, senza nessun approfondimento delle affinità evidenti del modellato del

had become a Roman protectorate since the mid-2nd c. B.C.; Egyptian art had influenced Italic and Roman culture for more than half a millennium before 31 B.C. (R. Tybout, *Dwarfs in discourse: the functions of Nilotic scenes and other Roman Aegyptiaca*, in «JRA», 14, 2001, pp. 33-56).

[13] I. Bragantini, V. Sampaolo, *La pittura pompeiana*, Milano, Electa, 2009, pp. 288-289. Di Nikias, Plinio dice (in *Naturalis Historia*, XXXV, 130) che «diligentissime mulieres pinxit».

corpo teso e contorto del Nilo con la posa del sacerdote troiano, già nell'antichità classica interpretato come *exemplum doloris*. Per giunta, la figura presenta una marcata colorazione bruno-violacea (tendente al tipico effetto riflettente la luce solare, ben noto a chi, per dimestichezza diretta o frequentazione dell'iconografia, riesce a distinguere le gradazioni della pelle nera misto-semitica, tipica delle etnie Ahmara e Tigray, da quella camitica e nilotica).

Viene decisamente da credere che il mancato riconoscimento di quest'elemento faccia comunque parte di un sistema di percezione etno-centrica dello sguardo, costruito in epoca coloniale ed ereditato in qualche misura anche dai più attenti e coltivati esperti del campo nel mondo post-coloniale. Il nero non si vede, o comunque viene "spiegato" altrimenti (se non addirittura rimosso dall'impianto interpretativo), come convenzione estetica che vuole il maschio sempre "abbronzato" perché operante all'esterno, al contrario della donna che deve essere sempre candida e pallida[14].

[14] Diversi studiosi, anche autorevoli, della questione, sostengono questa tesi del "razzismo" di Greci e Romani. Documentando un aumento delle immagini deformanti di nanismo collegato alle figure di Pigmei ridicoli, mostruosi e bestiali a partire dal nuovo secolo, per esempio, Versluys ritiene di poter rintracciare le fila di un discorso ideologico di colonizzazione a sfondo razzista (simile a quello costruito dagli Europei e Nordamericani nel XIX-XX sec. verso i popoli asiatici e africani) nel passaggio da una fase di idilliaca ricognizione etnografica a una di marcata rappresentazione negativa dell'Altro, sulla base di stereotipi costruiti *ad hoc* (M. I. Versluys, *Aegyptiaca romana, Nilotic scenes and the Roman Views of Egypt*, s. *Religions in the Graeco-Roman World*, vol.144, Leyden, J. Brill, 2002). Il ricorso a questa categoria tipica dell'avanzata modernità non sembra, tuttavia, giustificato né teoricamente, né praticamente, nel caso dei Romani, che notoriamente integravano quote di popolazioni "barbariche", di qualsiasi caratterizzazione etnica o geografica, senza presumere la loro "inferiorità" congenita. Di fatto, è documentata l'integrazione anche a certi livelli della gerarchia militare e civile, di soggetti africani, come anche germanici e orientali (siriani, semitici, anatolici, ecc.).

L'iconografia del dio-padre Nilo

Diverse fonti antiche ci presentano il fiume *Neilos-Nilus* nelle sue teofanie periodiche (l'esondazione con effetti benefici sulla fertilità del terreno coltivabile) come un *potamos*, un'entità di natura divina, ma una specifica iconografia non risulta fino all'avvento della civiltà greco-classica e poi ellenistica[15].

Possiamo parlare di un'iconografia delineata, collegata ai culti e alle celebrazioni della stagione *Haket* (giugno-agosto: era delle inondazioni), solo a partire dall'elaborazione mitografica avvenuto in epoca greca (classico-ellenistica), cui il mito su-accennato della fuga di Io sicuramente appartiene. Secondo la mitologia greca, il dio, uno dei 3000 *Potamoi* (dèi-fiumi), figlio dei titani Oceano e Teti, era a sua volta il padre di Epafo, uno dei primi re dell'Egitto, da cui discendevano Lybia e altri personaggi semi-divini. Una rappresentazione musiva di ambito tardo-ellenistico rappresenta il *Neilos* come un anziano barbuto con in mano la cornucopia (simbolo della capra Amaltea che aveva allattato Zeus infante a Creta) e circondato dalle primizie della terra.

Fatto sta che alla fine dell'epoca ellenistica, abbiamo varie prove documentarie di tipo archeologico, figurativo e numismatico (tra cui la stele di Cornelius Gallus, detta trilin-

[15] Plutarco (Is. et Os., 5) definisce il Nilo la divinità suprema del pantheon egizio; Esiodo (Theog., 338) e Diodoro, *Bibl. Hist.*, i, 12, 1 ss., Herod., *Hist*., ii, 5, 39, 90; Strab., *Geogr*., xi, 492-3; Sen., *Nat. quaest*., iv, 2, 2) ci parlano della sua origine divina; Ecateo (presso Steph. Byz., s. v. Συήνη) nomina addirittura una Nilopolis dove aveva sede il suo culto. Fatto sta che, almeno fino alla fine del Nuovo Regno, manca un'iconografia precisa di tale divinità, considerata comunque all'origine di tutte le altre (N. Bonacasa, A.M. Roveri, F. Bonacasa, *Nilo*, in «Enciclopedia dell'arte antica», Treccani, 1963, pp.1-4.

gue augustea presso il tempio di Philae nei pressi di Siene[16] e alcune monete imperiali con la legenda *Deo Sancto Nilo*), oltre che testuali, come le celebrazioni operate da Lucano e, in seguito, da Claudiano[17].



Fig. 6
Stele trilingue di Cornelius Gallus
da Philae, Nubia.

Di eventuali rappresentazioni pittoriche di ambiente classico-proto-ellenistico, non abbiamo prove dirette, ma dietro il già citato mosaico di Prenestina, come anche dietro la cosiddetta coppa Farnese (oggi al MANN di Napoli) e le numerose riprese pittoriche del Vesuviano, dovevano senz'altro esserci dei modelli di riferimento. A proposito della "coppa" Farnese (in realtà, una *phiale* o piatto per le libagioni), del II-I sec. a.C., si tratta di una raffinatissima incisione su agata sardonica portata forse come bottino di guerra da Ottaviano a Roma in seguito alla sua conquista dell'Egitto e, attraverso vari passaggi di mano, giunta a Bisanzio, poi a Firenze e

[16] Nella stele, dove viene riportata una dedica in caratteri geroglifici, in greco e in latino, ad Ottaviano-Augusto, vincitore ad Azio nel 31, si fa menzione del dio Nilo venerato a Philae, insieme alla coppia Iside-Osiride. Il tempio fu ristrutturato e posto sotto la protezione benevola di Roma, rappresentata dal prefetto Cornelius Gallus (P. Gagliardi, *La stele di Cornelio Gallo a Philae: qualche spunto di riflessione*, in «Historia» 61, 2012, p. 95).

[17] Lucano, *Phars*., VIII, 446 ss.; Claudio Claudiano, *Nilus*, in *Carm*., XXVIII).

infine ai Farnese. Al lato sinistro della superficie, del diametro di 20 cm, il dio-Nilo barbuto appoggiato alla cornucopia sovrasta una sfinge che fa da *kline* a una figura femminile (Iside-Demetra?) con spighe; sopra, un giovane contadino (Horus-Trittolemo?) ara la terra inondata dal fiume, producendo l'abbondanza (*euthenia*) con l'agricoltura, favorita dalle due dee *Tefnut* e *Renenutet* (rispettivamente, l'inondazione e la mietitura). In alto, il sole e la luna aleggiano coi venti Etesii che soffiano, provocando lo straripamento delle acque[18].

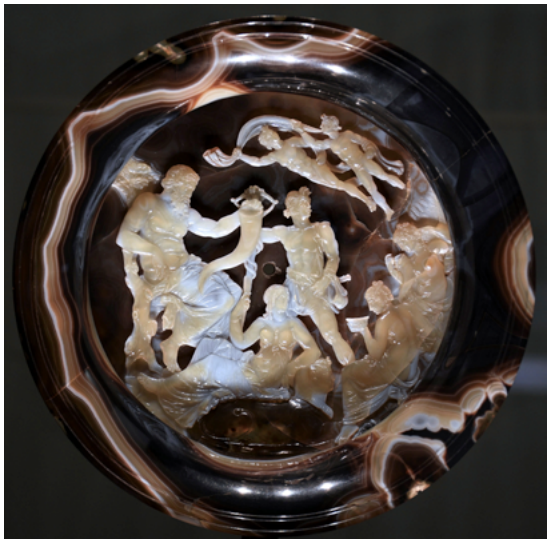


Fig. 7
La cosiddetta "tazza" Farnese (MANN).

[18] Le possibili letture, fatto salvo comunque il contesto egizio, passano anche per l'identificazione delle figure con personaggi storici dell'epoca tardo-tolemaica (metà I sec. a.C.). Così, Jean Charbonneaux ha inteso vedere nel maschio barbuto con la cornucopia il re Tolomeo VI Filometore, nella donna sdraiata sulla Sfinge Cleopatra I e nella stessa Sfinge il defunto Tolomeo V Epifane (J. Charbonneaux, R. Martin, F. Villard, *La Grecia ellenistica: 330-50 a.C.*, Milano, Rizzoli, 1985, pp. 308-310). L'interessante lettura di Silvio Strano, invece, vede nell'iconografia un doppio livello, esoterico-allegorico, il primo, incentrato sulla nozione egizia di *Maat* (giustizia, ordine cosmico) e il secondo, essoterico-storico che identifica Osiri con Tolomeo VIII Evergete II (il "Fiscone"), Iside con la moglie-nipote Cleopatra III e Horus con Tolomeo IX Soter II, figlio dei due e successore al trono che restaura l'ordine in terra e nel cosmo.

In ambito scultoreo-statuario, abbiamo in Plinio un interessante riferimento a una statua di divinità con amorini, probabile rifacimento di un'originale alessandrino in basalto nero, di cui ci parla Pausania[19]. Questo gruppo non ci è pervenuto, ma dalla descrizione pliniana, quasi sicuramente coincideva con quello del Braccio Nuovo dei Musei Vaticani, già collocato nell'*Iseum campense*, in pieno Campo Marzio. Il barbuto dio-padre appare disteso, circondato dai 16 geni (i cosiddetti *pécheis*, corrispondenti secondo Filostrato ai vari cubiti di innalzamento della piena registrati dal nilometro di Elephantina), con una colonnina al lato in forma di cornuco-



Fig. 8
Personificazione del dio Nilo, dal Braccio Nuovo dei Musei Vaticani.

L'autore identifica, tuttavia, il dio barbuto con Plutone-Hades sulla sola base della mancanza dei 16 puttini indicanti i cubiti della piena, il che non ci pare convincente (S. Strano, *La 'Tazza Farnese'. Nuova analisi egittologico-semiotica/The 'Farnese Cup'. A new egyptological-semiotic analysis*, Roma, Espera, 2016, pp. 187-210).

[19] G. Plinio Secondo, *Naturalis Historia*, XXXVI, 7, 58; Pausania, Ἑλλάδος περιήγησις, *Periegesi della Grecia*, VIII, 24, 12. Sicuramente, la scelta del basalto nero deve avere avuto dei collegamenti evidenti con le origini "etiopiche" del fiume..

pia e gli immancabili simulacra della Sfinge, dell'icneumone-mangusta e del coccodrillo.

Questo *typos* iconografico, qui cristallizzato in questa che forse è la sua versione più nota e celebrata, se non altro per la ricchezza "barocca" degli elementi di contorno che si affastellano dinamicamente intorno alla statica (e ieratica) corporeità del *Neilos* disteso maestosamente sul basamento percorso dal fremito delle onde fluviali, deve essere stato parecchio imitato in epoca medio e tardo-imperiale, proprio perché collegato all'idea di maestà e alle proiezioni imperiali che ne discendono.

Altrettanto famosa, la copia del II-III sec. d.C., ritrovata in acefala nel XV sec. nella zona della piazzetta del Nilo a Napoli (conosciuta localmente come *'o cuorp"e Napule*) e a lungo confusa con un'immagine della sirena *Parthenope*, creatura mitologica divinizzata in epoca greca e collegata alla mitica



Fig. 9
Statua del dio Nilo con sfinge, Napoli.

fondazione della città nell'VIII sec. a.C. La statua del Nilo va senz'altro connessa alla documentata presenza di una comunità alessandrina in zona (la *Regio nilensis*), come è lecito presumere avvenisse anche presso le comunità egizie o i templi isiaci, presenti in altri contesti urbani dell'Impero ormai globalizzato, a partire proprio da Pompei.

Tra l'altro, quest'iconografia verrà ripresa in epoca tardo-rinascimentale e barocca, in un'epoca in cui i *potamoi* (compreso il Tevere) saranno parte integrante della coreografia e scenografia messa in atto dai papi in epoca di risistemazione delle forniture idriche dell'urbe. Troviamo, così, un dio-Nilo pronubo con la cornucopia sull'arce capitolina (sotto la scalinata del Palazzo del Comune) e un altro, ben più dinamico nella torsione della figura, nella grandiosa fontana dei 4 fiumi di G.A. Fancelli a Piazza Navona. Il contesto geografico appare qui ben più ampio, visto che in compagnia del Nilo e il Danubio (= vecchio mondo) troviamo il Gange e il Rio de la Plata.

In ambito pittorico, purtroppo, le opere, come sempre accade per la pittura greca, classica ed ellenistica non ci sono pervenute. La letteratura ecfrastica, tuttavia, ci aiuta per lo meno a immaginare l'esistenza di alcuni modelli. Pausania, Filostrato (*Imagines*, 1,5)[20] e Luciano (*Rhet. Praec.*, 6) fanno riferimento a dei quadri o affreschi parietali di epoca ellenistica

[20] "Sulle rive del Nilo giocano i Bracci, bambini che prendono il nome dalla loro taglia, cari al Nilo per più di una ragione, e innanzi tutto perché annunziano agli Egizi quanto profonda sarà la piena. Sono i flutti che li conducono al cospetto del dio, e sembra che ne escano freschi e sorridenti, credo che non manchi loro perfino il dono della parola. Alcuni siedono sulle spalle del fiume, altri si appendono alle trecce della sua chioma, questi si addormentano tra le sue braccia, altri ancora si rincorrono sul suo petto. E lui, il dio, dona loro i fiori che trovano ora sul suo petto, ora tra le sue braccia, perché intreccino ghirlande e sui fiori si addormentino come esseri divini e profumati. Salgono l'uno sulle spalle dell'altro al suono dei

rappresentanti il dio Nilo appunto nella sua maestosa generosità di nume tutelare e creatore-protettore, circondato dai frutti copiosi della sua benefica azione stagionale (le spighe di grano, l'orzo, la cornucopia, gli animali tipici delle sue sponde, gli icneumoni-manguste, gli ippopotami e perfino i coccodrilli).

Un tessuto di lino con un ritratto del dio *Neilos*, forse del IV sec. d.C., di contesto alessandrino-copto, ci rimanda un'immagine per molti versi simili, indicando probabilmente uno o più modelli pittorici simili a quelli descritti da Filostrato nel III sec.

In ambito pittorico romano vesuviano, il fiume Nilo viene rappresentato in numerosi varianti nella sua dimensione di paesaggio idilliaco con tratti di esotismo ed elemen-



Fig. 10
Il dio-padre (*potamos*) *Neilos* su lino, origine alessandrino-copta del IV sec. d.C.
(Museo Pushkin di Mosca).

sistri, di cui le acque del Nilo amano riempirsi. I coccodrilli e gli ippopotami, che certi artisti dispongono sulle rive del Nilo, rimangono invece nei recessi della gola per non impaurire i bambini. Ma ecco gli attributi della navigazione e dell'agricoltura che con chiarezza contraddistinguono il Nilo, e tu non ne ignori certo la ragione, ragazzo mio: il Nilo rende navigabile l'Egitto, e la terra beve le sue acque dando alle pianure raccolti abbondanti. In Etiopia, dove sono le sorgenti, regola il suo corso con prudenza, secondo le stagioni. Nella pittura abbiamo l'impressione che la sua statura sia tale da toccare il cielo: ha un piede presso le sorgenti, e sembra che inclini la testa, come Poseidone, in segno di assenso. Il fiume gli rivolge lo sguardo, e gli chiede che molti bambini vengano ancora, simili a questi." (Filostrato, *Imagines*, a cura di A.L. Carbone, Palermo, :duepunti edizioni, 2008, pp. 26-27). Più avanti, parlando degli "Etiopi", a partire dalla liberazione di Andromeda da parte di Perseo, Filostrato dice che "non mancano di fascino, anche se hanno un colore bizzarro: il loro sorriso è selvaggio ma esprime gioia. Per la maggior parte, questi uomini si rassomigliano" (Filostrato, cit.,

ti di atopia che suscitano la curiosità e lo stupore (i Pigmei, il coccodrillo, l'ippopotamo, l'ibis, ecc.): la prosopopea del dio-padre Nilo è, tuttavia, attestata, a mia conoscenza, solo nell'affresco dell'*Iseum* di Pompei oggi esposto al Museo Archeologico di Napoli.

Risulta, pertanto, tanto più rilevante, da un punto di vista iconografico, in quanto possiamo supporre rappresenti uno snodo tra la tradizione pittorica e scultorea dell'ellenismo e la rielaborazione che, a partire dalla tarda età neroniana, di questa tradizione hanno fornito le *officinae* pittoriche come quella dei Vettii che sappiamo essere state attive nella decorazione del Portico del Tempio di Iside, dopo il terremoto del 62 d.C. Il fatto, poi, che questa reinterpretazione si sovrapponga al recupero della posa del Laocoonte "vaticano", per giunta rappresentato come un vegliardo "etiope", ci suggerisce l'impronta "manieristica" e, allo stesso tempo, "virtuosistica" di questa operazione.

Il Laocoonte "nero": un'allegoria complessa e stratificata da decifrare

È interessante notare come, inizialmente esposti insieme nel Belvedere del Vaticano, i due gruppi del dio-Nilo "vaticano" e quello del Laocoonte, appaiono quasi complementari nella meticolosa *mise-en-abîme* rappresentata da un disegno

p. 29). Ricordiamo che l'operetta si basa sull'artificio dell'*ekphrasis* (descrizione) di *pinakes* e *tabulae pictae* della Pinacoteca annessa al *Gymnasium* di Neapolis, il che ci prova come in epoca medio-imperiale (III secolo d.C.) fosse ormai consolidato il repertorio ellenistico-romano del dio-padre Nilo e anche della figura dell'"Etiope". Alla fine del I sec. d.C., questi due *typoi* erano già stati sovrapposti dall'anonimo *imaginarius* dell'*Iseum* di Pompei e combinati con la posa dinamica del Laocoonte.

di Federico Zuccari, che ritrae il fratello Taddeo nel mentre disegna il Laocoonte, ma avendo sullo sfondo il gruppo del Nilo. È come se, in un diverso contesto storico-culturale, quello del tardo manierismo cinquecentesco, riemergesse profonda la percezione della vicinanza iconografica tra due figure archetipiche della paternità: il dio padre benefico e protettore che gode sereno della sua prolificità all'acme della sua maturità fisiologica, da un lato; dall'altro, il volto doloroso e disperato della paternità che vede frustrato dal fato e dagli dèi proprio il suo ruolo protettore della comunità cui appartiene, *in primis* dei propri figli.

I due volti della figura paterna, combinati nella straordinaria costruzione mitologico-allegorica dell'"io e Iside a Canopo" del MANN da un anonimo *imaginarius* che, forse, era stato o veniva da Roma, appaiono, dunque, posti in relazione anche nella ricezione rinascimentale-manieristica operata secoli dopo dai maggiori studiosi e interpreti della tradizione classica (che, all'inizio, è bene ricordarlo, sono gli artisti stessi dell'epoca detta Rinascimento).

Majestät-formel e *Pathos-formel*[21], paiono convergere nell'immagine del Laocoonte-Nilo nero dell'*Iseum* pompeiano, in una memorabile sintesi iconografica, che solo un *artifex* perito ed esperto, virtuoso dell'adattamento dei modelli ellenistici alle esigenze decorative della committenza pompeiana, poteva realizzare negli anni del tardo IV stile, successivi al terremoto del 62 d.C.

Prima di procedere a una più dettagliata analisi stilistica e iconografica della figura all'interno dello schema compositivo che la include, giova forse ricordare che del Laoco-

[21] Il primo termine tedesco è un neologismo di nostra coniazione; il secondo è di A. Warburg (citato in E.H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London, 1970, p. 248).



Fig. 11
Federico Zuccari, *Taddeo Zuccari disegna il Laocoonte nella Corte del Belvedere in Vaticano*, circa 1595, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

onte avvolto nelle spire dei serpenti abbiamo a Pompei due altre rappresentazioni, di concezione ed esecuzione tecnica senz'altro inferiore, ma che è utile tenere in conto perché comunque pertinenti della presente ricerca. L'affresco proveniente dalla casa del Menandro, anch'esso di IV stile, presenta una sorta di narrazione in immagini della caduta di Troia, cui fa da *pendant* l'affresco di Cassandra strappata dall'altare violentemente da Aiace: il padre, che con il braccio destro alzato cerca di allontanare il morso mortale del serpente marino (come uno dei due figli in atto di cadere a terra: l'altro è già steso, probabilmente in agonia o morto), presenta la tipica ripiegatura del ginocchio sull'altare, quasi a chiedere la protezione degli dèi, di fronte a un castigo così inaspettato e crudele. Il suo volto, incorniciato da una chioma corta e ricciuta e dalla consueta barba, appare contratta nella tensione del combattimento corpo a corpo con il *monstruum*, ma in nessun modo la sua espressione appare deformata dallo strazio del dolore fisico e "morale"[22].

[22] L'altro affresco, quello ritrovato nella casa del Laocoonte, pervenuto solo in parte per ragioni contingenti, appare ancora più rozzo nell'ideazione come anche nell'esecuzione: il volto del sacerdote-padre avvolto nelle spire appare inespressivo e non rende in maniera adeguata la drammaticità della scena. Per questi due affreschi, Bragantini e Sampaolo, riprendono le ipotesi di due studiosi precedenti, Peters e Bastet, che parlano di un quadro di Zeusi e di riferimenti ai cicli alessandrini dell'*Ilioupersis* (I. Bragantini, V. Sampaolo, cit., pp. 342-343).



Fig. 12
Il Laocoonte della casa
del Menandro, Pompei.



Fig. 13
Il Laocoonte della casa
del Laocoonte, Pompei.

L'interesse per la figura del Laocoonte, restituita dalla narrazione di Enea fatta alla corte di Didone[23], va chiaramente inquadrata nel contesto delle numerose citazioni dotte da Virgilio come dalla tradizione della *Ilioupersis* omerica e classica: il drammatico episodio del castigo divino del sacerdote di Apollo "sdogana", come è ben noto, la caduta di Troia attraverso l'inganno del cavallo e, dunque, mette in moto l'avventura odeporica dell'eroe troiano, che finisce nella lontana Esperia e il cui discendente Iulo fonderà Albalonga e poi Roma.

Mettendo a confronto queste versioni del Laocoonte pompeiano con la posa del guerriero persiano trafitto da una sarissa nel grandioso mosaico della casa del Fauno ("La battaglia di Alessandro") e con quella, sicuramente più celebre, del Laocoonte degli scultori rodii (all'epoca visibile nel palazzo di Tito sul colle Esquilino, secondo Plinio), ne esce fuori una sintesi creativa (stilistica, iconografica) di grande

[23] P. Virgilio Marone, *Eneide*, II, 1-267.

incisività e pregnanza, fruibile a un livello fisico-materico ma anche e soprattutto, immaginativo e allegorico.

La figura del torso appare seguire una traiettoria diagonale da sinistra in alto verso destra in basso sia nel Laocoonte "rodio"-vaticano che nel corpo del persiano trafitto, ma nel gruppo statuario in marmo la testa appare inclinata "a chiasmo" verso destra, mentre nel Laocoonte nero dell'Iseum appare in linea con la diagonale del torso e lo sguardo è ancora più decisamente proiettato verso l'alto. Il braccio, poi, che la ricostruzione "filologica" operata dal Magi nel 1960[24], ci ha restituito quasi ripiegato su se stesso in posizione orizzontale (perpendicolare rispetto al torso), appare nel Laocoonte pittorico alzato dietro la testa e piegato al gomito dietro la testa, quasi a sostenere il drappeggio di Io, che comunque pare appoggiarsi maggiormente sulla spalla sinistra della figura, a mo' di sgabello (o trono). La mano sinistra del dio-padre-Nilo spunta, comunque, dall'altro lato del drappeggio, per sostenere il fianco della giovane fanciulla nel suo "atterraggio" dopo il forsennato volo sul Mediterraneo.



Fig. 14
Il Laocoonte "rodio" (Musei Vaticani).

[24] La lunga storia del restauro del Laocoonte "rodio", che si conclude nel sec. XX col ritrovamento del cosiddetto "braccio Pollack", reintegrato da Magi nel 1960, viene minuziosamente ricostruita da L. Rebaudo, *I restauri del Laocoonte*, in S. Settis, cit., pp. 231-258.



Fig. 15
Io e Iside a Canopo
(*Iseum* di Pompei).

Un altro elemento che ritorna, appena accennato, per la verità, è il ginocchio destro flesso in avanti che sfuma dietro il contorno di alcune rocce o dune sabbiose, circonfuse di una luce pallida e allucinata. A destra della composizione, in basso, abbiamo il solito coccodrillo in apparente riposo; a sinistra, è visibile, invece, su di una colonnina con caoopitello dorico, una singolare testa di sfinge-idolo dal colore e dalle fattezze "negroidi", e dal copricapo tipicamente "etiope" (si legga africano), forse cinto di piume di struzzo o altro uccello esotico. Questo particolare, che ricorda tante figure di volti "negroidi" incorporati negli *in-strumenta domestica* come le *oinochai* e le *hydriai* per mescere il vino, stranamente, viene passato in silenzio da tutte le descrizioni della *tabula picta*[25] presenti nella letteratura specialistica.

Per quanto riguarda la capigliatura e l'espressione dei due Laocoonti, possiamo notare una significativa differenza tra la chioma fluente e riccioluta del modello "rodio"-vaticano e quella, ispida e spettinata, del suo equivalente "etio-

[25] Usiamo questa espressione nella sua proiezione estensiva di "dipinto, quadro", anche su parete, riportata dal dizionario Olivetti italiano-latino e non nel suo significato eziologico letterale di quadro in legno, magari incassato nel muro.

pe". Le sopracciglia di quest'ultimo appaiono folte e unite, le orbite incavate, il naso tipicamente schiacciato e le labbra tumide, quasi gonfie. Fatte salve le dovute distinzioni tra le tecniche della scultura in marmo e della pittura a fresco (o a tempera), la massa corporea delle due figure appare muscolosa e imponente: tuttavia, i muscoli e nervi ben evidenziati nel movimento della torsione dai tre scultori rodii, cedono il passo nella *tabula* pompeiana alla tecnica *compendiaria*, che risolve attraverso il segno fugace di un pennello fine la rugosa flaccidità della pelle scura sottoposta al logorio della fatica e della luce tropicale.

Pure l'espressione dei due Laocoonti, infine, sembra divergere sensibilmente: quello del Belvedere vaticano tende decisamente al *pathos*, sottolineato dalle sopracciglia rialzate verso il punto frontale di innesto del naso; il Laocoonte nero di Pompei ha uno sguardo vigile e sollecito, come a protezione della creatura semi-divina che gli è piovuta addosso e che lui, con la sua possente muscolosa corporatura, contribuisce ad arrestare nella sua "corsa" aerea e a sostenere sulle spalle. Non sappiamo e, probabilmente, non sapremo mai se l'*imaginarius* legato all'officina dei Vetti aveva avuto modo di visionare l'opera del Laocoonte *ex uno lapide* nel palazzo di Tito sull'Esquilino (comunque precedente alla sua nomina come imperatore). Probabilmente, uno o anche più modelli di epoca tardo-ellenistica erano presenti nei cataloghi usati dall'*imaginarius*, cosa che sappiamo essere perfettamente compatibile con la prassi creativa di questo tipo di artigiani pittori.

Abbiamo già visto, del resto, come l'associazione dell'iconografia del *potamos* Nilo con il colore *nigrum* fosse presente nella scelta del basalto nero per il gruppo scultoreo scomparso di cui ci parla Pausania. Fatto sta che, all'epoca di Nerone, l'associazione delle sorgenti del Nilo con l'"Etio-

pia", terra degli uomini dalla pelle "bruciata", doveva essere sempre più acquisita nell'immaginario comune, per le ragioni su esposte e per le conseguenze pratiche che le campagne augustee in Nubia e la spedizione militare-esplorativa del 62 avevano comportato.

Se, sul mercato degli schiavi, si era percepita fino alla fine del I sec. a.C., l'immissione di quote di individui dall'area mauro-numidica (sostanzialmente di etnia berbera), dalle campagne nubiane di Augusto in poi si erano sicuramente cominciati a diffondere nelle *urbes* grandi e piccole dell'Impero, *ancillae* e *gladiatores* (o schiavi domestici) rappresentati da un nuovo tipo etnico, quello "etiope", per l'appunto. La spedizione neroniana, la cui testimonianza, fissata da Seneca, circolava almeno a livello d'*élite*, era solo l'ultimo anello della catena di un atteggiamento diffuso di curiosità verso quei mondi lontani e misteriosi, promettenti un'espansione virtualmente infinita del *limes* imperiale, con la possibilità di accumulo di enormi ricchezze attraverso i consueti meccanismi dei tributi e del commercio.

Le tracce di questa dimestichezza quotidiana con le fattezze "etiopiche" (africane, in senso lato) non poteva non lasciare traccia anche nella decorazione pittorica parietale, in un'epoca di rivalutazione sincretica, eclettica e "manieristica" degli esiti delle fasi precedenti. Ci riferiamo, ovviamente, al quarto stile avanzato, quello dell'epoca post-neroniana e flavia. Il Laocoonte nero dall'Iseum di Pompei costituisce un'innegabile prova documentaria di questa incorporazione di elementi "allogeni" desunti dalla vita quotidiana di una cittadina "globalizzata" (almeno dentro i confini dell'orbe noto all'epoca, coincidenti coi confini in espansione dell'Impero).

Da un punto di vista stilistico e iconografico, tuttavia, c'è dell'altro. La combinazione-sovrapposizione di due *typoi*

consolidati dalla tradizione ellenistica nella stessa figura ci riporta al clima di grande sperimentazione formale tipico dell'ultima fase della produzione pittorica parietale pompeiana (e vesuviana) antecedente la catastrofe del 79 d.C. Si tratta, fatta salva la parentesi neo-classica dell'estetica e poetica augustea, della ripresa, in condizioni ambientali e storiche differenti, di una caratteristica già abbondantemente messa in luce dagli storici dell'arte a proposito dell'ellenismo medio e tardo (sec. II-I a.C.) e che si traduce in un'estrema intercambiabilità dei materiali (dalla pittura al bronzo e al marmo), in un'eccezionale duttilità plastica e ideativa delle forme, spesso incrociate e sovrapposte con esiti di volta in volta idiosincratici (ai limiti, appunto, del "manierismo") e con un approccio eclettico, a tutto campo, che include anche il grottesco e l'"atopico" nella rappresentazione figurata.

Di una sperimentazione audace nel suo eclettismo aveva già parlato Settis a proposito del Laocoonte di Agesandro, Atenodoro e Polidoro:

> La loro creazione ha potuto essere caratterizzata come "eclettica", per questa presenza e questo riuso di modelli mentali delle generazioni precedenti, o come "classicistica", per la composizione fortemente simmetrica e ipotattica, dominata dalla figura possente del padre doloroso che incombe sui figli impotenti, per l'organizzazione del gruppo lungo le rigide linee di un rombo, (…); infine, per la nuova attenzione, "post-ellenistica", alla linea generale di contorno, che contrasta con la minuta, "veristica" erudizione anatomica dispiegata in quei corpi tormentati[26].

[26] S. Settis, cit., p. 74.

Si tratta di un'analisi e di una linea interpretativa che, ovviamente, dovremmo considerare oggi una pietra miliare nella lettura della ricezione del gruppo descritto da Plinio. Allo stesso tempo, potremmo forse azzardarci a ri-contestualizzare quest'analisi, per adattarla a un mutato contesto storico: quello della sperimentazione eclettica e "manieristica" dei pittori artigiani dell'età neroniano-flavia (62-79 d.C.), i quali elaborano un linguaggio e uno stile di "sintesi" che, *mutatis mutandis*, corrisponde alle esigenze di una committenza molto diversa socialmente e culturalmente.

In particolare, nella composizione della *tabula picta* dall'*Iseum* di Pompei la sintesi appare sia stilistico-formale che semantico-iconografica ("allegorica").

Da un punto di vista formale, diremmo che la sintesi operata dai tre scultori rodii tra duttilità plastica e "ipotattile" della materia (marmo), erudizione "veristica" dell'anatomia umana e modellato "vibrante e nervoso" lascia il posto, in ambito pittorico, a una sintesi tra il tratteggio veloce e fluido della tecnica *compendiaria* (soprattutto evidente nella capigliatura, barba e smagliature epidermiche del dio Nilo) con un sapiente contrappunto tra masse plastiche di colore a confronto (il violaceo-bruno del torso del dio, che rimanda al rosato purpureo del drappeggio di Io, ma risalta sul candore di pepli e tuniche delle altre figure).

Dal punto di vista stilistico, invece, la sintesi che Settis ravvisava nel Laocoonte marmoreo tra "il *pathos* grandioso con la sua carica tragica e incontenibile" e "la misura di un linguaggio determinato e controllato sovranamente dall'arte"[27] andrebbe forse riletta come una rimodulazione del *pathos* all'interno di un elemento scenografico tipico del quarto

[27] S. Settis, cit., pp. 75-76.

stile (quello, nello specifico legato all'*officina* dei Vettii). La compostezza della figura nell'ambito della composizione generale è assicurata, diremmo, dalla funzione "funzionale", in senso architettonico della figura del Nilo "etiopico": quasi un telamone che sostiene il peso del mondo (e della rappresentazione), rimanendo in posizione marginale rispetto alla scena centrale. Il *pathos* del dolore è, del resto, una lontano eco manieristica di quello "urlato" del Laocoonte "originale", dove l'immedesimazione nella sofferenza della fanciulla violata e perseguitata si stempera nello sguardo protettivo del padre adottivo, che si fa carico sulle proprie capienti spalle del fato altrui.

Infine, a proposito del livello semantico e iconografico, possiamo avanzare le seguenti considerazioni. Come abbiamo già accennato in precedenza, nel Nilo-Laocoonte dell'*Iseum* pompeiano appaiono combinati due diversi volti della paternità: 1) quello legato all'*exemplum doloris* generato dall'episodio tragico della distruzione di Ilio che avrebbe poi causato il viaggio di Enea e, dopo un tempo mitico, la fondazione di Roma da parte di Romolo; 2) quello del pacifico e benefico dio-Nilo, dispensatore di ricchezza e abbondanza, maestosamente adagiato sulle acque e circondato dai segni della sua provvida generosità. La stratificazione semantica di quest'immagine, operata non sappiamo quanto consapevolmente dall'*imaginarius* anonimo che l'ha prodotta nella fase della ristrutturazione e ridecorazione del Tempio di Iside (che sappiamo ebbe luogo nel post-62 d.C.), ci rinvia a una proiezione "imperialistica" dell'Impero greco-romano[28] verso sud, verso l'*Aethiopia* come terra mitizzata e solo in fase di

[28] La definizione, che troviamo alquanto felice e pertinente, risale allo storico francese P. Levey (*L'impero greco-romano. Le radici del mondo globale*, Collana Storica, Milano, Rizzoli, 2007 (1ª ed. 2005).

prima esplorazione, propedeutica alla conquista militare. Il punto di partenza di questa proiezione, all'indietro, d'altronde, è duplice: da un lato, la migrazione verso occidente di Enea, alla cui origine sta l'episodio del castigo del Laocoonte; dall'altro, il volo sul Bosforo (= passaggio della giovenca) e poi sul Mediterraneo della giovenca Io, che, originaria di Argo, approda sulle rive del Nilo e dà origine, con Epafo e Menfi, alle genealogie faraoniche concluse con i Tolomeidi e con la conquista romana ad opera di Ottaviano Augusto (31 a.C.). Il *potamos* Nilo deve, giocoforza, in questa complessa operazione di rivisitazione degli schemata ereditati dalla tradizione, essere di pelle nera, in quanto che viene colto nella sua componente sorgiva di forza primordiale collegata a un orizzonte di natura indomita e in gran parte ancora ignota.

Si tratta, ovviamente, solo di un'ipotesi di lettura, che presuppone tutta l'impalcatura degli studi sull'ellenismo figurativo e sulla sua ripresa in ambito pittorico, da parte delle *officinae* del Vesuviano (Pompei, Oplontis, Herculaneum, Stabiae) in una fase tardiva del cosiddetto quarto stile. La nostra conoscenza, sempre più dettagliata, del *modus operandi* tecnico e stilistico dei virtuosi artigiani delle officinae in questo contesto va sicuramente integrata dal supporto decisivo delle fonti testuali e dalla più ampia ricostruzione del contesto storico in cui l'Impero sta per toccare il proprio acme espansivo (ai tempi di Traiano e di Adriano), prima di iniziare la fase di declino su molteplici livelli.

Di questo delicato momento di passaggio, la *tabula picta* nota come "Io e Iside a Canopo" ci fornisce una significativa testimonianza, nell'ambito di una produzione pittorica ingiustamente considerata, fino a qualche decennio fa, come espressione di un declino già evidente, se non di una palese decadenza sociale, culturale e, più in generale, delle forme

"artistiche". Considerando già il tardo-ellenismo come uno stile espressivo della crisi (concetto ben differente dal declino), con il presente studio abbiamo, invece, inteso mostrare come, alla vigilia della catastrofe del 79 d.C., il paradigma della crisi, nelle sue dimensioni peculiari dell'eclettismo, del manierismo e del virtuosismo, potesse risuonare come una nuova, promettente rinascita, proprio e forse perché pericolosamente in bilico sul bordo dell'abisso.