

L'ALTARE DIPINTO CON QUATTRO DIVINITÀ DA *MEDIOLANUM*: NUOVE RIFLESSIONI

Autrice: Emanuela Murgia (Università degli Studi di Trieste)

Indicatori talora controversi del ‘sacro’ sono i documenti archeologici. Un caso particolare, perché imprescindibilmente legato al contesto, è quello della pittura parietale a soggetto figurato che si presenta rivelatrice di eventuali scelte politico-religiose della committenza o indicativa di culti privati (domestici o collegiali) o pubblici.

Un caso significativo in tal senso è un altare dipinto rinvenuto a Milano, in via del Circo nel 1925, ora presso il Civico Museo Archeologico (Sena Chiesa 1996, 85-88, Frova 1997, 69-71). Di forma parallelepipedica si caratterizza per la presenza di quattro figure dipinte su ogni lato, a fondo monocromo bianco con larghe fasce rosse di cornice e ghirlande vegetali. In una delle facce maggiori è, inoltre, inserita – e ad essa pertinente – una scultura raffigurante una testa maschile barbata e cinta di foglie di vite, in forma di erma (Slavazzi 1996, 94-98). Sui lati brevi sono rappresentate due figure femminili, una stante sulla gamba sinistra, dotata di timone, ruota e cornucopia. Sul lato opposto campeggia un'altra figura femminile nuda – fatta eccezione per un manto bianco che le avvolge il dorso e ricade dal braccio, alata, con un ramo (lancia?) nella sinistra, mentre con la destra porge una corona vegetale, nel gesto tipico dell'incoronazione del vincitore. Sui lati lunghi sono visibili una figura maschile stante, nuda con *leonté* e clava; una figura femminile recumbente, semipanneggiata, con corona di spighe e spighe nella mano sinistra. Se la figura maschile è facilmente identificabile con *Hercules*, per i due attributi che rimandano inequivocabilmente alle sue vicende mitiche, più ambigue restano quelle femminili nelle quali si sono riconosciute, rispettivamente, Fortuna (o *Abundantia*), *Victoria*, *Tellus* (o Cerere o *Abundantia*). Queste ultime, inoltre, si presentano secondo schemi iconografici inconsueti o – come nel caso di *Fortuna/Abundantia* –, con attributi comuni ad altre divinità.

Sull'interpretazione e datazione del monumento gravano la lacunosità dei dati di contesto e i pesanti interventi di restauro, sia sull'apparato pittorico, sia sulla forma stessa del pezzo (in particolare il plinto di base). Il monumento non trova confronti puntuali nella penisola italiana, salvo l'analoga ara rinvenuta sempre a Milano, da San Lorenzo, e andata perduta; è stata, inoltre, notata la rarità di altari dipinti di età romana: oltre a quelli di Delo (II-I a.C.), i confronti ritenuti più significativi sono stati istituiti con i larari pompeiani ma senza, in effetti, un preciso riscontro iconografico. Le pitture, considerate espressione di “pittura popolare” seppur derivata da modelli colti (così Frova. Cfr. anche Zevi 1991, 267-273, Fröhlich 1991, 189-200, Torelli 2006, 135) ovvero più propriamente testimonianza di un «divulgato classicismo», diffuso dall'età augustea (Sena Chiesa), sono state ascritte al II d.C. o alla seconda metà del I d.C., datazione che mi sembra più convincente.

Ai confronti proposti aggiungo l'altare dalla villa delle Colonne a Mosaico a Pompei (Coralini 2001, 234), dove appare significativamente Ercole, con suoi attributi e animali sacrificali sulle quattro facce; una aretta da Bordeaux, a fondo rosso con cespi vegetali (II d.C., Allag, Barbet 2012, 143-147); un altare con anguipede da M'Saken (Tunisia, fine I d.C., Barbet 2013, 185-187), uno da *Ampurias*, con gallo e serpenti (Abad Casal 1982, 122-123).

Ciò che risulta di grande interesse è che la composizione delle figure è del tutto analoga a quella dagli altari scolpiti (Moormann 1986, 114. Cfr. anche Mielsch 1981, 224). In effetti, l'associazione delle divinità rappresentate, che non trova confronti in ambito pittorico, ritorna invece proprio nella statuaria e, nella fattispecie, dalle cosiddette “pierres aux quatre divinités”. Come è stato notato, a proposito di questi documenti, le varianti iconografiche sono molteplici e rispecchiano le altrettante molteplici associazioni divine, tanto nell'ambito dei culti privati quanto in quelli comunitari, in un dato contesto geografico e cronologico. Per il monumento milanese si potrebbe sostenere lo stesso: la combinazione di divinità – non meramente eclettica come è stato affermato – risponde ad una precisa logica culturale di cui possiamo intuire solo alcuni sfumati dettagli.



Figg. 2-4 Altari dipinti da Ampurias, Bordeaux, M'Saken (da *Base Décors antiques*, A. Barbet).

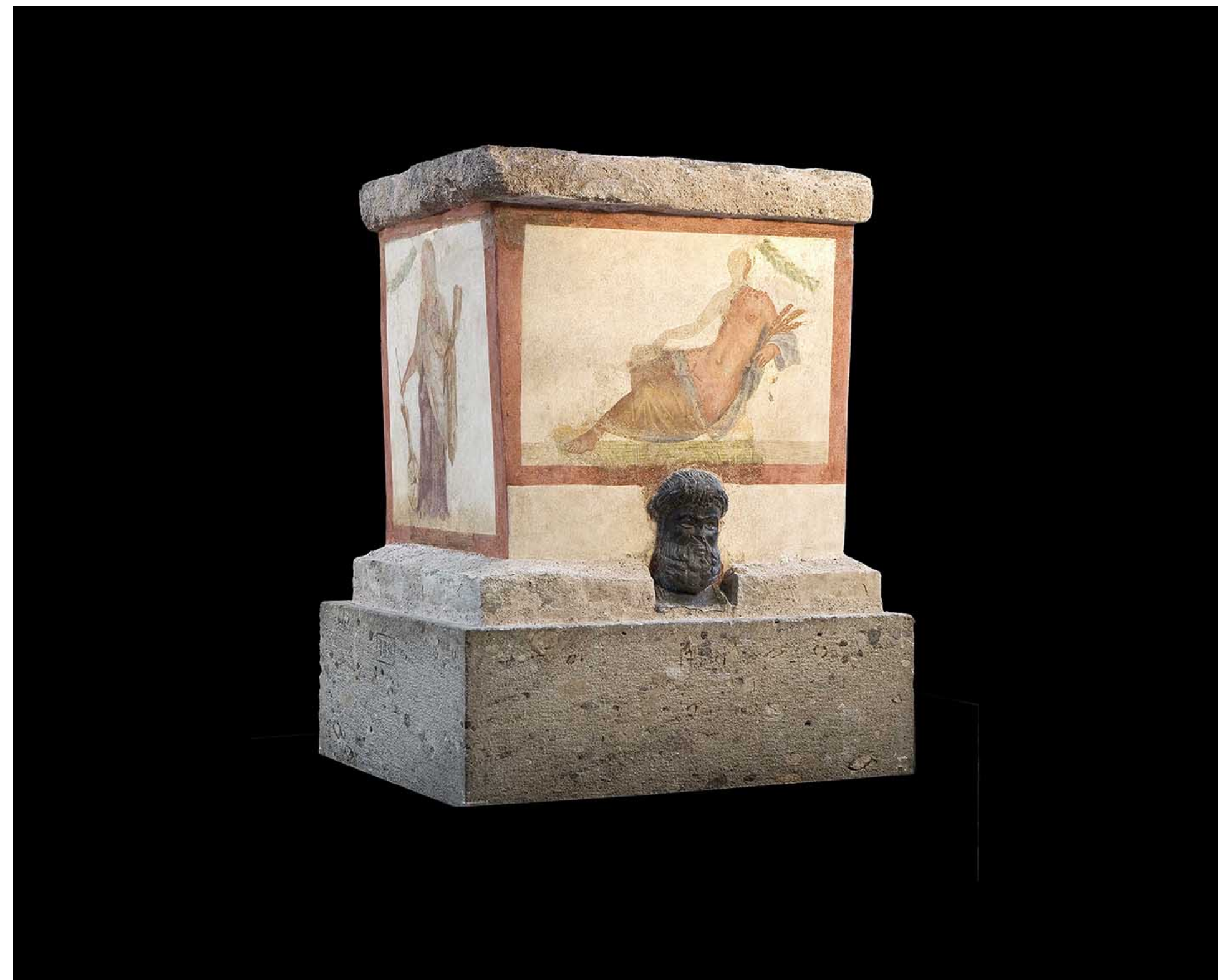


Fig. 1. *Altare dipinto da Mediolanum.*

Per quanto il lato principale sia stato riconosciuto in quello raffigurante *Tellus*, la chiave interpretativa va forse individuata in Ercole, figura semidivina e polisemica, il cui culto, tra l'altro, conobbe grande fortuna a *Mediolanum* e nel suo territorio (Scuderi 2012, 135-153).

Le competenze di Ercole si estendono dalla sfera commerciale e pastorale, a quella militare e guerriera, derivata da Marte insieme alla prerogativa della vittoria e la dote di *invictus* – a quella salutare in senso lato, quale tutore della fertilità e abbondanza; a queste funzioni si sommano altresì l'aspetto oracolare e il forte rapporto con il culto di Dioniso, e in genere con i culti ctoni (Demetra, *Kore*, *etc.*), indiziati dal sacrificio di una scrofa gravida nei santuari centro italici (la festa comune a Ercole e Cerere alle calende di gennaio prevedeva anche l'offerta di pane e vino miscelato con miele, Macrob. Sat. 3. 2). Questa vasta gamma di ambiti di azione permette con facilità di avvicinarlo, nella natura propria dei politeismi antichi, a divinità con funzioni analoghe, quali appunto *Tellus/Cerere/Abundantia*, Fortuna, *Victoria*. E per quanto più una suggestione che una prova indiziaria, non sfugge che in due delle dediche mediolanensi *Hercules* sia invocato come *impetrabilis*, nel senso di potente e sollecito nei confronti dei suoi fedeli, ma anche di intercessore presso un secondo interlocutore divino, irraggiungibile senza la sua intermediazione. La presenza delle quattro divinità in associazione, inoltre, può fornire indizi sul possibile contesto di pertinenza originario e sulla sfera culturale di riferimento: l'assenza di confronti puntuali nell'ambito sia dei *compitalia*, sia dei larari propriamente detti, sia di quelli che la tradizione degli studi considera come tali, per quanto dedicati in ambito domestico ad altre divinità (*ThesCRA* IV) mi induce a ritenere più verosimile che l'altare fosse destinato a un culto collegiale. Tra le divinità onorate dai *collegia* si contano infatti, non solo quelle protettrici di determinate attività professionale (*i.e.* *Ceres*) ma anche spesso «Dei salutiferi o ispiratori di forza e di speranza» quali *Hercules*, *Spes*, Fortuna, *Fides* *etc.* (Cracco Ruggini 1973, Diosono 2007). E questo sembra essere il caso dell'altare in esame, che credo possa considerarsi un importante indicatore archeologico di una sede collegiale, la cui natura professionale o esclusivamente culturale resta da approfondire.

Bibliografia

L. Abad Casal 1982, *Pintura romana en España*, Alicante-Sevilla; C. Allag, A. Barbet 2012, *Les enduits peints*, in *Un quartier de Bordeaux du I^{er} au VIII^e siècle. Les fouilles de la Place Camille-Jullian*, Bordeaux, 134-148; A. Barbet 2013, *Peintures romaines de Tunisie*, Paris; A. Coralini 2001, *Hercules domesticus*. Immagini di Ercole nelle case della regione vesuviana (I secolo a.C.-79 d.C.), Napoli; L. Cracco Ruggini 1973, *Stato e associazioni professionali nell'età imperiale romana*, in *Akten des VI. Internationalen Kongresses für Griechische und Lateinische Epigraphik München 1972*, München, 271-311; F. Diosono 2007, *Collegia*. Le associazioni professionali nel mondo romano, Roma; T. Fröhlich 1991, *Lararien und Fassadenbilder in den Vesuvstädten*, Mainz; A. Frova 1997, *Un altare dipinto da Milano*, in *I temi figurativi nella pittura parietale antica*, Atti del VI convegno internazionale sulla pittura parietale antica, 69-71; H. Mielsch 1981, *Funde und Forschungen zur Wandmalerei der Prinzipatszeit von 1945 bis 1975, mit einem Nachtrag 1980*, ANRW, II. 12.2, 157-265; E. M. Moormann 1986, *La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica*, Assen-Maastricht; R. Scuderi 2012, *Testimonianze epigrafiche del culto di Ercole nella Transpadana centro-orientale*, in *Il paesaggio e l'esperienza*. Scritti di antichità offerti a Pierluigi Tozzi in occasione del suo 75° compleanno, Pavia, 135-153; G. Sena Chiesa 1996, *Problemi di cultura artistica in Milano*, in *Milano in età imperiale*, I-III secolo: atti del convegno di studi: 7 novembre 1992, Milano, 67-93; F. Slavazzi 1996, *L'erma di Dioniso dell'ara dipinta delle Civiche Raccolte Archeologiche di Milano*, in *Milano in età imperiale secc. I - III*, Atti del Convegno di studi del 1992, Milano, 94-98; M. Torelli 2006, *Il nuovo affresco di 'arte popolare' dell'agro Murecine*, *Ostraka* 15, 1, 135-154; F. Zevi 1991, *L'arte 'popolare'*, in *La pittura di Pompei*. Testimonianze dell'arte romana nella zona sepolta dal Vesuvio nel 79 d.C., Milano, 267-273.

emanuela.murgia@units.it