

LE STOFFE TESSUTE E DIPINTE COME FONTE PER LA CONOSCENZA DELLA PITTURA ANTICA

FRANCESCA GHEDINI

Lo studio dei tessuti antichi, copti, sasanidi e bizantini, la cui conoscenza in questi anni ha avuto notevole impulso grazie alla pubblicazione di tanto materiale inedito, conservato in musei e collezioni private, e ai saggi dedicati a stoffe decorate con soggetti particolarmente significativi o complessi¹, offre diverse stimolanti prospettive di ricerca: da un lato infatti esso consente di approfondire il problema della formazione e trasmissione del repertorio tessile e del suo rapporto con la grande arte e le altre manifatture artigianali, dall'altro di analizzare e ricostruire i sistemi decorativi delle pareti tardo antiche, poco note a causa del quasi totale naufragio degli alzati degli edifici.

A - Repertorio tessile ed iconografie pittoriche

1- La documentazione archeologica

L'analisi dei tessuti o frammenti di tessuto pervenuti in buono stato di conservazione e quindi sufficientemente leggibili e delle raffigurazioni di stoffe da abbigliamento e arredamento su affreschi, mosaici, rilievi ecc., ci consente di avere un'idea, certo parziale e suscettibile di sempre nuove acquisizioni, ma sufficientemente indicativa, del repertorio decorativo/figurativo in uso nelle botteghe tessili.

Fra le tematiche mitologiche spiccano le scene di amori divini: soprattutto Giove, con Europa, Leda o Semele, ma anche Apollo con Dafne, Dioniso con Arianna, Afrodite con Adone, Selene con Endimione, Eracle con Auge ecc.; ben documentate anche le coppie mitiche, immortalate dalla grande tradizione epico / teatrale: Ippolito e Fedra, Meleagro ed Atalanta, Perseo e Andromeda, Paride ed Elena, Giasone e Medea ecc.²

Alla produzione letteraria si riallacciano anche soggetti quali Bellerofonte, Pasifae, Oreste, il giudizio di Paride, Tetide nella fucina di Efesto, Achille e Chirone ecc., mentre un messaggio simbolico salvazionistico era forse affidato all'immagine di Orfeo, di cui nei tessuti sono attestate diverse redazioni figurative³.

Fra le divinità prediletto appare Dioniso, le cui

raffigurazioni in carro, stante o seduto, di profilo o frontale, solo o accompagnato da Arianna o Vittoria si moltiplicano su *orbiculi* o *tabulae*; naturalmente accanto al dio ampio spazio trova il suo corteggio con satiri, Menadi e personaggi danzanti, particolarmente adatti a raffigurazioni decorative⁴. Sempre nell'ambito delle divinità ricordiamo ancora la grande fortuna di Venere, di cui vengono preferite le raffigurazioni al bagno, nello schema dell'acconvacciata, oppure in conchiglia retta da Tritoni, e di Ercole, le cui fatiche troviamo riprodotte sia in scene isolate sia in raffigurazione continua come bordo di *tabulae* e *orbiculi*⁵. Frequenti anche le immagini di Diana, stante o inquadrata entro strutture architettoniche, e delle Amazzoni, spesso effigiate in disposizione simmetrica; più scarsamente documentati i Mesi, le Grazie, le Muse, le Stagioni ecc.⁶

Di grande fortuna godettero invece le raffigurazioni del tiaso marino, di cui abbiamo attestazioni numerose, oltre che sui tessuti realmente pervenuti, sulle coperte dei sarcofagi attici: anche in questo caso l'alto decorativismo delle raffigurazioni ne accrebbe certamente la fortuna. Analoghe considerazioni sembrano valere per i soggetti nilotici e per le raffigurazioni di Eroti, spesso usati come riempitivo⁷.

Accanto ai temi mitici ben documentati sono i soggetti della vita quotidiana: in tale ambito prediletti appaiono quelli con forte valenza autorappresentativa, in particolare le cacce, rese in forma allusiva, mediante la raffigurazione dei soli animali, o esplicita, con cacciatori a piedi o a cavallo all'inseguimento di fiere diverse; la fortuna del soggetto è confermata dalle raffigurazioni sulle coperte dei sarcofagi attici⁸. Non mancano riferimenti ai giochi, per lo più *venationes*, ma anche ludi gladiatori ed iconografie circensi. Queste ultime, con l'auriga vincitore effigiato stante, frontale sul suo carro, appaiono spesso indistinguibili da immagini più connotate ideologicamente, quali quella del magistrato su biga o quadriga che ritroviamo anche sulla larga fascia del mantello del console Basilio nel dittico di Milano⁹.

Di grande fortuna sembra infine aver goduto il filone pastorale e della vita campestre nelle varie

iconografie di ispirazione ellenistica di pastori e contadini intenti alle semplici occupazioni quotidiane¹⁰.

2 - Le fonti letterarie

Per completare il panorama dei soggetti tessili utili spunti vengono dalla rassegna delle fonti letterarie, che spesso confermano il repertorio attestato archeologicamente ma talvolta forniscono anche interessanti novità¹¹.

Per quanto riguarda le tematiche epico/mitiche anche i riferimenti letterari insistono sul tema degli amori divini e delle coppie celebri: il gruppo di Venere e Adone ad esempio è ricordato già da Plauto nei *Menechmi* come ornamento del mantello che uno dei due giovani intende donare alla sua bella, mentre secondo Catullo l'abbandono di Arianna da parte di Teseo e l'arrivo di Dioniso a Nasso erano raffigurati sulla coperta del talamo di Peleo e Tetide, e non è forse casuale che una delle più raffinate testimonianze di tappezzeria di II - III sec.d.C. sia ispirata proprio a questo episodio del ciclo dionisiaco¹².

Fra i soggetti preferiti dai tessitori fra la tarda età repubblicana e la prima età imperiale dobbiamo annoverare Ganimede, di cui però mancano a tutt'oggi attestazioni nei tessuti: a stoffe che portavano raffigurazioni del giovinetto frigio fanno riferimento Plauto, Virgilio, Valerio Flacco, Igino, il primo e l'ultimo con un semplice accenno che suggerisce che la raffigurazione fosse ispirata all'iconografia del rapimento, il secondo descrivendo in sequenza sia la scena della caccia sull'Ida sia quella del rapimento, il terzo pure scindendo la raffigurazione in due momenti, vale a dire il giovinetto rapito e il giovinetto coppiere¹³.

Sempre in tema di amori divini ricordiamo che nelle immaginifiche descrizioni di Ovidio e di Sidonio Apollinare, accanto ai più classici episodi che abbiamo sopra elencato, vengono elencati miti meno noti all'iconografia tradizionale, quali Asteria, Egina, Mnemosine, Cinosura ecc.; ma qui il sospetto dell'esercitazione letteraria sembra quanto meno legittimo¹⁴.

Fra i personaggi mitici che le fonti ricordano e che trovano conferma nei tessuti ci sono anche Andromeda ed Orfeo, che, al dire di Filostrato Maggiore, ornavano, unitamente ad Amimone e a tematiche storiche, su cui torneremo più oltre, gli arazzi del palazzo di Babilonia¹⁵. Ad Orfeo allude

anche Sidonio che si dilunga poi nella puntuale descrizione delle fatiche d'Ercole, ampiamente attestate, come sopra s'è detto, nelle stoffe tardo antiche, ed elenca pure soggetti meno consueti, quali Glauco, Penelope, Alceste, le Danaidi ecc., di cui non sono invece note attestazioni sui tessuti¹⁶.

Scarso riscontro trovano nella realtà le raffigurazioni storiche di cui abbiamo invece frequenti accenni nelle fonti: nel sopra ricordato passo Filostrato, accanto ai temi mitologici, ricorda la battaglia della Termopili, Dati e Artaferne, Serse ecc. mentre nella *Historia Augusta* si fa riferimento a vesti con l'immagine di Alessandro che si riallacciano ad una tradizione già documentata nel mondo greco (Antigono e Demetrio nel peplo di Atena): scarsi i raffronti archeologici per tali soggetti, limitati, a quanto mi risulta, ad una sola immagine del duce macedone in un tessuto piuttosto tardo¹⁷.

Analogamente non abbiamo testimonianze archeologiche, né dirette né indirette, di scene quali la contesa per l'Attica o gli episodi di *hybris* punita che ornavano secondo Ovidio la tela tessuta da Minerva; nemmeno le raffigurazioni di vivande che Elagabalo faceva con malizia intessere sulla biancheria da tavola per ingannare i suoi ospiti sembrano documentate nei tessuti pervenuti, mentre delle tematiche cosmiche e zodiacali, spesso ricordate dalle fonti, abbiamo attestazioni indirette, ad esempio nel drappo stellato che sovrasta il letto funebre nel monumento di *Amiternum*¹⁸.

Per quanto riguarda invece il repertorio della vita quotidiana sembra mancare nelle fonti ogni riferimento al filone bucolico pastorale e ludico circense, che invece risulta, come sopra s'è detto, ampiamente attestato nei tessuti, mentre ritornano di frequente i riferimenti a stoffe decorate con raffigurazioni di animali o di cacce, come emerge dalla rilettura di autori quali Plauto, che nello *Pseudolo* cita i *beluata tonsilia tapeta*, o Ammiano Marcellino, che parla di *tunicae effigiatae in species animalium multiformes*; e la moda dovette avere ampia fortuna se anche Clemente Alessandrino, Donato, Asterio d'Amasea e Teodoreto ricordano immagini di animali intessute sulle vesti¹⁹. Al tema animalistico è spesso connesso quello venatorio, talvolta più chiaramente esplicitato, come in Petronio, che descrive i *toralia in quibus retia erant picta subsessorisque cum venabulis et totius venationis apparatus*, o in Sidonio Apollinare, che ubica la sua caccia sui monti di Ctesifonte e Nifate, dove il Parto si volge *fugiens et fugans simulacra bestiarum*²⁰.

Da questi pochi accenni ai soggetti attestati nelle stoffe, noti da testimonianze archeologiche (dirette o indirette) e/o letterarie, emerge con chiarezza che il repertorio a cui attingevano gli artigiani era quanto mai ricco e diversificato e che alla sua formazione contribuirono iconografie desunte da diverse classi di materiali, dal mosaico alla toreutica, dal rilievo alla pittura.

Ed è soprattutto del rapporto fra iconografie tessili e musive che si è occupata, anche di recente, la letteratura archeologica²¹; molto più limitati invece appaiono gli interventi volti a definire gli scambi tra repertorio tessile e pittorico²², a causa anche della oggettiva difficoltà di operare raffronti fra due categorie di manufatti la cui conoscenza è quanto mai lacunosa e diseguale.

Se infatti per repertorio pittorico intendiamo unicamente quello archeologicamente attestato, vale a dire quello di cui esiste una documentazione oggettiva negli affreschi pervenuti, va da sé che la grande massa delle testimonianze, essendo pertinente alla decorazione parietale di Pompei, Ercolano, Stabia, fornisce un quadro delle tematiche e delle iconografie in voga nella prima età imperiale. Per quanto riguarda invece i periodi successivi le nostre conoscenze appaiono più lacunose e limitate quasi esclusivamente alla pittura funeraria, il cui repertorio appare talvolta connotato in senso escatologico e non può identificarsi "tout court" con quello profano; a completare il panorama della piena e tarda età imperiale ci soccorrono però le fonti letterarie, che spesso si dilungano in descrizioni talvolta estremamente analitiche di composizioni pittoriche²³.

Il rapporto fra documentazione archeologica e letteraria si inverte quando si passi ad analizzare il patrimonio tessile, la cui conoscenza è, per la prima età imperiale, affidata quasi esclusivamente alla rilettura dei testi, mancando per questa fase anche quelle fonti indirette (raffigurazioni di stoffe su affreschi, mosaici o rilievi), che ci soccorrono invece per la media età imperiale. Molto meglio documentata appare invece la fase tardo imperiale, grazie ai numerosi ritrovamenti nelle necropoli delle città egiziane. Tuttavia anche per l'utilizzo di tale materiale emergono difficoltà di non poco conto poiché, se si eccettuano alcune testimonianze ricollegabili ad artigiani ancora pervasi di gusto classicheggiante, la maggior parte dei tessuti pervenuti è caratterizzata da raffigurazioni più schematiche e svuotate.

Per poter dunque operare dei raffronti iconogra-

fici fra queste due classi di materiali così disomogenei per cronologia, livello qualitativo e distribuzione geografica, bisogna accettare alcuni presupposti metodologici, che peraltro troveranno conferma nell'esemplificazione che seguirà:

1- l'artigianato di lusso tardo antico, ispirato per lo più a temi o fortemente ideologizzati o comunque decodificabili in chiave di autorappresentazione, è connotato da una forte coerenza tematica; da ciò consegue che se un soggetto appare attestato su argenti, vetri, mosaici ecc. appare plausibile potesse essere in uso anche presso le botteghe di pittori che erano al servizio dei medesimi committenti che avevano acquistato argenti o vetri o fatto eseguire i ricchi pavimenti musivi. Ciò appare tanto più verisimile se si tien conto che alcune stoffe condividevano con la pittura anche la tecnica di esecuzione²⁴ nonché la destinazione d'uso (v. *infra*: Sistemi decorativi);

2 - la tendenza dell'artigianato tessile a riproporre le medesime iconografie, spesso svuotate dal loro originario significato o addirittura incomprese²⁵ consente di operare raffronti non solo tematici, ma anche iconografici fra materiale lontano nel tempo e nello spazio.

Tutto ciò premesso, in questa sede presenteremo alcuni esempi di tessuti adorni con iconografie la cui origine pittorica è confermata o da confronti archeologici (pitture coeve o di età precedente; raffigurazioni su mosaici; oggetti toreutici ecc.) o da testimonianze letterarie (descrizioni di quadri, confermate o meno da confronti con manufatti diversi)²⁶.

3 - Iconografie pittoriche attestate archeologicamente

3.1 - Diana cacciatrice

Fra gli esempi più evidenti dell'uso della medesima iconografia in tessuti e affreschi più o meno coevi possiamo annoverare una rielaborazione della Diana tipo Versailles / Leptis Magna, che troviamo attestata sullo "scialle di Sabina" (fig. 1) e nell'ipogeo di Via Livenza (fig. 2): entrambe presentano, rispetto alla statua leptitana, una modifica nella posizione della testa, volta nella direzione dell'arco anziché della faretra²⁷. Anche particolari quali la sciarpa svolazzante e l'ambientazione naturalistica della scena sembrano deporre per il riferimento di tessuto ed affresco ad una rielaborazione pittorica del modello statuario; impressione che viene ulteriormente corroborata dal fatto che il cane che nel

tessuto è posto in posizione di corsa verso sinistra, ma con il muso rivolto in direzione della dea, sembra puntualmente ricalcato sul cervo di Via Livenza. L'aggiunta nel tessuto del leone su cui la dea calca il piede si riconnette invece verisimilmente ad una diversa redazione iconografica documentata anche nello straordinario mosaico di Sarrin, alla cui creazione non fu forse estranea la tradizione orientale²⁸, rivitalizzata dalle iconografie di vittoria, maggiormente connotate in senso politico.

Una redazione leggermente diversa, più vicina al tipo Versailles / Leptis Magna, ritroviamo nella famosa "tenda d'Artemide", dipinta nella tecnica "a riserva", che fu acquistata nel 1972 dalla fondazione Abegg di Berna e magistralmente pubblicata da F.Baratte (fig. 14)²⁹; la dea, che è effigiata entro un *naiskos*, riproduce nella posizione e nel gesto l'archetipo statuario, mediato forse attraverso una rivisitazione pittorica, come suggerisce il confronto con un mosaico di El Jem³⁰: a tale versione pittorica del modello statuario si possono riferire anche la maggior accentuazione del decorativismo delle chiome, bionde, lunghe e arricciate, e della veste, a cui viene aggiunto un manto svolazzante dietro la schiena.

La fortuna dell'immagine della dea cacciatrice nella tradizione tessile è ulteriormente ribadita da altre testimonianze, fra cui mi limito a ricordare un tessuto dello Stanford Museum of Art³¹, che è ricollegabile ad un'altra variante del tipo Antinoe/Via Livenza, caratterizzata da una maggior staticità della figura, e di cui abbiamo significative testimonianze soprattutto in contesti sacrali³²: l'accentuazione della frontalità del corpo unitamente alla posizione di stasi sembra da ascrivere ad una rivisitazione ellenistica dell'archetipo tardo classico, mentre la testa quasi rovesciata all'indietro è da ricollegare alla necessità di adattare la figura allo spazio a disposizione.

3.2 - *Andromeda*

Fra gli esempi di persistenza nella tradizione tessile di modelli pittorici mi sembra particolarmente interessante un frammento di tessuto conservato al museo di Trieste, a cui E. Simon ha dedicato un significativo saggio non molti anni or sono (fig. 3)³³. Si tratta di un *orbiculus* di dimensioni non esigue (cm 15 di diametro), eseguito con lana e lino su trama di lino: la scena, piuttosto complessa, che in esso è raffigurata appare dominata dalla figura di una giovane riccamente abbigliata con una veste ricamata, stante a braccia aperte sull'asse della composizione; alla sua

destra un personaggio in volo a testa in giù, alla sua sinistra una fanciulla seduta; in basso un mostro marino. Completano la scena oggetti vari liberamente disposti nello spazio residuo: una cassetta per i gioielli, un ventaglio, una corona e un pesce³⁴.

Inutile dire che la fanciulla al centro è senz'altro Andromeda, la sfortunata figlia di Cefeo e Cassiopea, offerta al *ketos* per placare la vendetta delle Nereidi e di Poseidon: il giovane "in picchiata" è Perseo che, brandendo l'*arpé* con la destra e la testa di Medusa con la sinistra, si accinge a uccidere il mostro e a liberare la giovane prigioniera; meno agevole appare invece l'interpretazione della figura femminile seduta: Cassiopea per i più, Eco, secondo la suggestiva ipotesi di E.Simon³⁵.

Gli elementi caratterizzanti la composizione (Andromeda legata alla rupe a braccia aperte, Perseo che accorre in volo, la fanciulla seduta che assiste, i doni nuziali sparsi accanto alla sacrificanda) si ritrovano puntualmente in una serie di affreschi pompeiani di III stile³⁶, che riproporrebbero, secondo il Phillips, un archetipo tardo classico di ambiente magnogreco³⁷, ma che potrebbero a mio parere meglio convenire ad una creazione di età augustea, periodo in cui il mito di Perseo fu fatto oggetto di una rivisitazione politica, come ha ben mostrato in un saggio recente M.J.Strazzulla³⁸.

Una variante di tale complessa composizione, ridotta e semplificata (il paesaggio vi appare del tutto eliminato mentre Perseo è raffigurato stante e non in volo), è ancora attestata su affreschi di IV stile³⁹, periodo in cui si era già ampiamente affermata la ben più fortunata versione della liberazione, che comprendeva la fanciulla nell'atto di scendere dalla rupe e il giovane che cavallerescamente le porgeva il braccio⁴⁰.

Pertanto il ritrovare in un manufatto cronologicamente e topograficamente così distante dalla composizione originaria tutti gli elementi che la caratterizzavano, anche se compressi ed adattati ad uno spazio decisamente ridotto, ci consente di ipotizzare che l'esecutore della stoffa avesse ancora ben presente l'originaria creazione da cui dipendevano anche gli affreschi pompeiani.

Infatti, se pure è vero che lo schema di Andromeda a braccia aperte, in ricca veste e con il caratteristico mantelletto sulle spalle, è ancora documentata nelle miniature tardo antiche e medievali, tuttavia non pare probabile che l'iconografia tessile possa dipendere da quella miniata⁴¹, dal momento che in questa mancano sia il caratteristico Perseo in volo sia il personaggio femminile seduto (ma non i

doni nuziali, riprodotti sugli alberi e sulle rocce a cui è legata la fanciulla).

Se dunque si tien conto che le testimonianze della composizione completa non sembrano travalicare i limiti del I sec.d.C., per giustificare la presenza di tale iconografia su un *orbiculus* di V sec. sembra necessario supporre che lo schema sia pervenuto all'artigiano attraverso una serie di passaggi interni alla manifattura tessile, vale a dire per progressivo adattamento da un "cartone" forse non più bene compreso, come mostra il particolare del "pesce" che sembra azzannare il fianco della fanciulla⁴².

3.3 - Tetide nella fucina di Efesto

Fra le raffigurazioni che godettero di una certa fortuna nella pittura della prima età imperiale dobbiamo annoverare anche quella di Tetide nella fucina di Efesto, di cui sono note ben otto testimonianze pittoriche, sette delle quali provenienti da Pompei⁴³. Di questi sette affreschi almeno 4, come ha rilevato F.Gury, riproducono con poche varianti un archetipo, che la studiosa, con ragione io credo, ritiene creato nella prima età neroniana: tale composizione comprendeva sulla destra Tetide seduta, affiancata da una personificazione, e sulla sinistra Efesto stante che esibiva alla dea uno scudo riccamente istoriato con raffigurazioni cosmologiche.

Una variante rispetto a questa fortunata redazione, documentata in un affresco dalla casa IX,1,7 ed ora a Napoli, comprende anche due lavoranti, uno in piedi nell'atto di reggere lo scudo, che riflette l'immagine della dea, uno al lavoro in basso a sinistra, mentre Efesto è effigiato seduto anziché in piedi⁴⁴. Decisamente diverse appaiono invece le raffigurazioni attestata nel secondo gruppo di documenti individuato dalla Gury (altri due affreschi a Pompei, uno a Vienne (?), quattro rilievi, tre gemme), in cui non solo variano il numero dei personaggi presenti e gli atteggiamenti che essi assumono, ma manca anche ogni tipo di legame fra Efesto al lavoro e Tetide che assiste⁴⁵.

Nell'ambito di una documentazione così ridotta e nel contempo così peculiare (l'unico archetipo individuato e la sua variante non sembrano attestati al di fuori dell'area pompeiana) sembra acquisire un particolare valore la *tabula* del Victoria and Albert Museum (fig. 4), che la Gury inserisce nel gruppo delle libere redazioni, ma che a me sembra più plausibilmente ricollegabile al medesimo archetipo a cui si rifà la variante pompeiana della Casa IX,1,7, sopra descritta⁴⁶. Infatti, anche se vi sono

alcune significative differenze che riguardano il fatto che Efesto vi appare effigiato al lavoro anziché in stasi⁴⁷, i due operai e la personificazione alle spalle di Tetide sono stati soppressi mentre è stato aggiunto Achille stante sulla sinistra⁴⁸, vi sono tuttavia anche significative analogie, in particolare nella disposizione delle due figure principali (simmetricamente sedute intorno all'elemento centrale, costituito dall'arma in lavorazione) e nella rilevanza data allo scudo (nell'affresco esibito alla dea, nel tessuto appeso fra i rami, ma la mano di Tetide lo indica chiaramente), che appaiono così stringenti da consentire l'ipotesi che il tessuto conservi, a distanza di tanti secoli, l'eco di quella creazione pittorica, che variamente riecheggia nel repertorio pompeiano.

La *tabula* del Victoria and Albert Museum offre anche interessanti spunti di riflessione in merito al problema della formazione del repertorio tessile: essa infatti non solo è una delle rare attestazioni della recezione nelle stoffe di quelle tematiche achilleanche che godettero invece di amplissima fortuna nella tradizione tardo antica (e basti ricordare la "tensa" capitolina, il piatto di Augst, il bordo marmoreo dei Capitolini, i piatti africani ecc.)⁴⁹, ma non sembra ispirarsi alle iconografie più comuni fra IV e V sec.⁵⁰, recuperando invece un modello della prima età imperiale, successivamente, almeno a quanto mi risulta, non più utilizzato.

Il frammento con Tetide ed Efesto sembra dunque confermare che il repertorio tessile, così pronto a recepire nuove mode (v. *infra*), continuava però anche a ripetere, trasmettendoli per via interna alla manifattura, soggetti che le altre classi artigianali avevano ormai dimenticato.

3.4 - Giasone

In un orbicolo policromo di dimensioni piuttosto esigue (cm 7), attualmente conservato al Museo di Cluny e verisimilmente databile al V sec.d.C., è raffigurata la scena del furto del vello d'oro da parte di Giasone aiutato da Medea, in un'iconografia abbastanza singolare che comprende i due eroi affrontati ai lati dell'albero fra le cui fronde è custodito il vello, effigiato in una forma che assomiglia ad un animale vero più che ad una pelle scuoiata (fig. 5)⁵¹.

Particolarmente curata appare la figura di Medea, seduta sulla sinistra su un sedile cubico, con un mantello che copre la parte inferiore del corpo e il capo adorno da una corona, forse di fiori, effigiata nell'atto di sfiorare con un ramoscello tenuto

nella mano destra e intriso nella pozione magica contenuta nella ciotola che la maga sostiene con la mano sinistra, il capo del serpente che si avvolge intorno al tronco dell'albero⁵². Ed è proprio l'iconografia adottata per la figura di Medea che ci consente di istituire un puntuale raffronto con un affresco degli inizi del II sec.d.C. proveniente da Treviri (fig. 6)⁵³. L'identità fra le due raffigurazioni appare infatti stringente: identici sono la posizione, l'abbigliamento, gli ornamenti (anche se il diadema dell'affresco è divenuto una corona di fiori); identici sono anche i gesti, sì che la dipendenza della raffigurazione dell'*orbiculus* dal medesimo archetipo a cui fa riferimento anche l'affresco di Treviri sembra difficilmente contestabile.

Qualche differenza si registra invece nella posizione di Giasone che nell'affresco appare stante, in attesa, mentre nel tessuto è colto nell'atto di afferrare il vello. L'iconografia scelta per la raffigurazione dell'eroe non sembra altrimenti documentata nelle non numerose testimonianze figurative di questo episodio del mito: Giasone infatti viene in genere raffigurato di tre quarti dal retro o completamente di dorso; in tale posizione lo ritroviamo nella maggior parte dei sarcofagi, in un mosaico di Arles e in un rilievo copto attualmente conservato alla Nelson Gallery Atkins Museum di Kansas City, particolarmente significativo in quanto sembra fedelmente riproporre la versione musiva arricchendola però di particolari, quali le guardie addormentate, il fratello di Medea, una Musa e la nave Argo⁵⁴.

Una soluzione di pieno profilo, ma con diversa posizione delle gambe, è invece documentata su una lastra Campana, che sembra riecheggiare per Giasone un'iconografia sperimentata già dalla ceramografia lucana, mentre sceglie per Medea una diversa redazione sia per l'abbigliamento sia per la posizione⁵⁵.

In conclusione l'*orbiculus* di Cluny sembra recepire e fondere due diverse tradizioni figurative: da un lato una creazione pittorica documentata anche nell'affresco di Treviri, dall'altro una libera rielaborazione del modello utilizzato nella lastra Campana e nel mosaico d'Arles, a sua volta ricollegabile a un'iconografia, forse di ispirazione teatrale, attestata anche nella ceramica magno greca.

3.5 - Toilette di Pegaso

Al Museo di Parigi sono conservati alcuni frammenti di tessuto provenienti dall'Egitto e databili al

X sec.d.C. che riportano una singolare iconografia il cui esatto significato sembra essere sfuggito all'estensore del catalogo: entro un tondo inscritto in un quadrato è raffigurato un cavallo alato di fronte al quale è un piccolo personaggio nudo (secondo il Du Bourguet un Erote, che tiene in mano un uccello); un altro personaggio nudo è posto al di sopra dell'animale (fig. 7)⁵⁶.

In realtà, nonostante la schematizzazione dell'immagine, dovuta in parte all'adattamento al campo circolare, in parte allo stile tipico dei tessuti coevi, la composizione appare chiaramente ispirata alla raffigurazione della "toilette di Pegaso", soggetto caratterizzato appunto dalla presenza del cavallo alato semi immerso in una fonte e circondato dalle Ninfe. Il tema, di cui non sono note attestazioni letterarie⁵⁷ godette di ampia fortuna nella produzione pittorica e musiva della media e tarda età imperiale, in parte per le notevoli possibilità decorative della scena, ambientata in un suggestivo paesaggio con eleganti fanciulle affaccendate, in parte per la presenza dell'acqua, che lo rendeva particolarmente adatto agli ambienti termali, in parte infine per le sottili suggestioni escatologiche e moraleggianti che l'immagine del cavallo (l'anima) accudito dalle Ninfe (le virtù) poteva suscitare⁵⁸.

E non a caso una delle prime redazioni a noi note del tema proviene dalla Tomba dei *Nasonii*, dove la scena, ubicata sulla parete di fondo di fronte all'ingresso, faceva "pendant" con un altro soggetto dal forte simbolismo, quello di Edipo di fronte alla Sfinge⁵⁹ (fig. 8); successivamente la "toilette" appare documentata quasi esclusivamente nella produzione fittile e musiva di area ispano / africana⁶⁰.

Il destriero alato che si riconosce nella parte inferiore della composizione tessile è dunque certamente Pegaso, mentre nel personaggio che gli si affronta si può riconoscere la schematica e svuotata rappresentazione della Ninfa che troviamo sempre raffigurata innanzi al muso dell'animale nell'atto di ornarlo con corone (Leptis Magna, Almenara de Abajo), accarezzarlo (Antiochia) o offrirgli cibo da una larga ciotola (piatti e formelle africani, lucerna bronzea, mosaico di San Julian de Valmuza). E a quest'ultimo redazione sembra rifarsi l'iconografia tessile, dal momento che l'oggetto che la Ninfa sembra porgere al cavallo non è, come suggeriva il Du Bourguet, un poco plausibile uccello, ma il recipiente basso e largo che viene in genere offerto all'animale affinché esso si nutra o abbeverì.

Il personaggio raffigurato al di sopra di Pegaso appare più difficilmente decodificabile, esso

potrebbe essere un'altra delle Ninfe, magari quella che nell'iconografia tradizionale gli si accosta da dietro per acconciargli la coda, la cui posizione sarebbe stata spostata in alto per adattare la scena al ridotto spazio circolare, ma potrebbe anche essere un'Erote, in analogia con quanto documentato ad esempio nel sopra ricordato mosaico spagnolo⁶¹; un'Erote volante con palma troviamo anche a Leptis Magna, mentre nei piatti africani esso è raffigurato a terra avanti all'anteriore di Pegaso⁶².

L'iconografia tessile sembra dunque riprendere e conservare per tanti secoli un modello creato probabilmente nella media età imperiale in ambito urbano (forse recepito anche dalla toreutica, come suggerisce la ripresa del soggetto sui piatti africani), ma poi usato soprattutto nel mondo africano che ne sfruttò ampiamente le possibilità decorative e simboliche.

3.6 Semele

Sul bordo superiore di un tessuto dipinto nella tecnica "a riserva", che reca sul campo principale una articolata raffigurazione dionisiaca (fig. 9), troviamo, disposte in narrazione continua, diverse scene ispirate alla nascita di Dioniso, dal divino concepimento (Semele sulla *kline* sovrastata da una figura alata), alla nascita con conseguente morte della partoriente (Semele sulla *kline* assistita dalle ancelle) (fig. 11), dal primo bagno del neonato (la nutrice seduta con il bimbo in braccio e innanzi a lei il bacile per le abluzioni), alla raffigurazione di Dioniso infante nella grotta accompagnato da un guerriero armato (Coribante) (fig. 9)⁶³. Della serie di vignette, separate l'una dall'altra grazie al consueto espediente di porre di spalle le figure contigue che aprono e chiudono ciascuna scena, sembra acquisire particolare rilevanza nell'ambito della presente ricerca la seconda, raffigurante la morte di Semele. La donna vi è infatti raffigurata semidistesa su una ricca *kline* coperta da drappi, assistita da due ancelle, una delle quali, denominata *Oiketis*, tiene in mano una lampada, mentre l'altra tende un braccio verso la partoriente. Ed è proprio questo gesto, che nel contesto del mito acquisisce una connotazione di angoscia, che ci consente di istituire un significativo raffronto con un affresco, purtroppo perduto, ma a noi noto da disegni del XVIII sec., che decorava uno degli angoli del soffitto di una stanza della *Domus Aurea* (fig. 10)⁶⁴. Anche nella pittura neroniana infatti Semele giace sulla *kline* mentre un'ancella le afferra la mano; completano la scena altre due fanciulle, intente al primo bagno del neonato, epi-

sodio che pure è documentato sul tessuto ma in una redazione diversa, la quale piuttosto che all'iconografia del primo bagno, sembra ispirata alla scena del fanciullo fra le Ninfe di Nysa, nella versione attestata su alcuni coperchi di sarcofagi⁶⁵.

Tenuto conto che il tema della morte di Semele compare in maniera assolutamente casuale e sporadica nella tradizione greca e magno greca, è stato a ragione ipotizzato che l'affresco neroniano potrebbe essere considerato una creazione della prima età imperiale⁶⁶, oggetto di diverse riprese, con variazioni anche significative, fra II e III sec.d.C. La fortuna del soggetto in questo periodo è infatti confermata sia dalle fonti (e basti ricordare Longo e Filostrato)⁶⁷, sia dalle testimonianze monumentali, soprattutto coperchi di sarcofagi dionisiaci⁶⁸, dove però viene decisamente accentuata la pateticità della scena (capo riverso di Semele morente, gestualità accentuata delle serventi ecc.).

La atmosfera pacata dell'affresco neroniano si ritrova invece nelle raffigurazioni di altre nascite divine o mitiche, come quelle di Apollo, di Artemide, di Alessandro e soprattutto di Achille, la cui biografia, che inizia appunto con la nascita e il bagno nello Stige, godette di ampia fortuna fra IV e V sec. d.C.⁶⁹ Il medesimo schema fu poi ampiamente utilizzato anche per la nascita di Cristo⁷⁰.

La seconda scena del bordo del tessuto dipinto da Antinoe, sembra dunque plausibilmente ricollegabile ad un modello pittorico della prima età imperiale, pervenuto attraverso quei percorsi interni alla manifattura tessile di cui abbiamo già avuto modo di parlare. Ma anche le altre vignette potrebbero essere ispirate ad un ciclo preconstituito della vita di Dioniso: l'operazione di messa in sequenza delle diverse scene relative alla nascita del figlio di Zeus e Semele è infatti ben documentata da testimonianze archeologiche (soffitto della *Domus Aurea*, sarcofagi ecc.) e letterarie fin dalla prima età imperiale⁷¹ e certo non mancò di essere ripresa in età tardo antica, quando le serie biografiche godettero di una stagione di vera e propria moda come documentano i sopra ricordati cicli achillei⁷².

4 - Iconografie di origine pittorica attestate letterariamente

4.1 - Narciso

Nell'ambito delle testimonianze di un possibile rapporto fra iconografie pittoriche e tessili mi sembra rivestire un interesse particolare il Narciso di un

tessuto conservato attualmente al Museo di Parigi, ma proveniente dall'Egitto (fig. 12)⁷³. Lo sfortunato figlio di Cefiso e Liriope vi è raffigurato, unitamente ad una figura femminile seduta, all'estremità destra di una banda, delimitata superiormente da una decorazione a girali ed inferiormente da un motivo ad archetti penduli all'interno dei quali si dispongono, entro spazi inquadrati da colonne, coppie di personaggi mitologici, non tutte di facile ed immediata comprensione⁷⁴.

Il gruppo merita un attento riesame in quanto le iconografie adottate sia per Narciso sia per la Ninfa si staccano da quelle più comunemente note⁷⁵. Il bellissimo giovinetto, colpevole di aver rifiutato l'amore di Eco, è infatti generalmente riprodotto o mollemente seduto su una roccia con la bella testa coronata di fiori leggermente protesa verso la fonte, oppure inginocchiato nell'atto di specchiarsi nella polla d'acqua o, infine, stante, ma non nell'atteggiamento fiero, scelto dall'artigiano del tessuto, bensì in posizioni più abbandonate, appoggiato a un supporto come in un affresco pompeiano ora al Museo Nazionale di Napoli⁷⁶, con una mano levata in atteggiamento di meraviglia come nella base di Ostia già a Copenhagen⁷⁷, o con entrambe le braccia intrecciate sopra il capo, quasi a creare una sorta di aureola, come in una fortunata versione statuaria⁷⁸.

Lo schema figurativo scelto dall'artigiano tessile può invece essere utilmente confrontato da un lato con un mosaico antiocheno, dove ritroviamo i particolari della mano al fianco e delle gambe incrociate ma non quello della lancia a cui il giovane si appoggia⁷⁹, dall'altro con un affresco pompeiano, dove la lancia doppia tipica del cacciatore funge appunto da supporto ma i piedi sono entrambi appoggiati a terra e il braccio destro è levato sopra il capo⁸⁰.

L'insieme degli elementi caratterizzanti la composizione tessile ritorna invece puntualmente nell'omonimo quadro descritto da Filostrato Maggiore⁸¹: il retore insiste infatti su particolari quali la posizione stante a gambe incrociate, la mano destra sul gluteo, la sinistra appoggiata alla lancia, l'atto di specchiarsi, l'immagine riflessa sulla superficie dell'acqua. Difficile pertanto sfuggire alla suggestione di ipotizzare che il modello a cui l'artigiano tessile si è ispirato sia ricollegabile al medesimo archetipo che Filostrato aveva ben presente mentre descriveva il quadro intitolato Narciso.

Tuttavia le analogie fra la composizione tessile e quella pittorica si fermano qui: nel tessuto infatti di fronte al giovane stante è raffigurato un personaggio femminile seduto che per gli attributi (vaso

rovesciato, ramo di pianta acquatica) è facilmente riconoscibile come una Ninfa delle fonti: di tale presenza non è traccia nel testo filostrato, che non manca invece di rilevare il paesaggio circostante (grotta, vegetazione ecc.). Tale personaggio è stato semplicisticamente interpretato come Eco, la vendicativa amante del giovane Narciso; ma nella tradizione iconografica a noi nota Eco non compare mai in coppia con il cacciatore ma, coerentemente con la tradizione letteraria che non registra un vero incontro fra i due, viene semmai raffigurata sullo sfondo della composizione: così infatti la troviamo in un mosaico di Antiochia, in cui la ninfa è certamente riconoscibile grazie all'apposizione del nome⁸². La fanciulla seduta di fronte a Narciso è dunque invece, come sopra suggerito, la personificazione della fonte in cui il giovane si sta specchiando, in analogia di quanto documentato ad esempio nella già ricordata base da Ostia.

Singolarmente però l'iconografia scelta per raffigurarla è puntualmente raffrontabile con una variante del tipo del Narciso seduto, documentata ad esempio nella Casa di Loreio Tiburtino, caratterizzata, anziché dalla consueta attitudine molle con il busto reclinato all'indietro sostenuto dal braccio appoggiato al sedile, da una posizione del busto più eretta con il braccio di sostegno posto in posizione verticale⁸³. Sembrerebbe dunque che l'artigiano, non più in grado di interpretare i modelli di cui disponeva, abbia fuso due differenti archetipi del tipo del Narciso, trasformandone uno nell'immagine della Ninfa della fonte nelle cui acque avrebbe trovato la morte il giovane cacciatore.

La testimonianza del tessuto di Parigi acquisisce dunque, nell'ambito della presente ricerca, un valore particolare, in quanto, oltre a confermare il conservatorismo del repertorio tessile, ci consente anche di recuperare, attraverso la schematica testimonianza del tessuto, una soluzione iconografica che risultava attestata unicamente nella tradizione letteraria.

4.2 - Il banchetto all'aperto

Su un *orbiculus* conservato al Brooklyn Museum di New York e appartenente ad una serie con scene di vita quotidiana già accuratamente indagata dall'Adriani (fig. 13)⁸⁴, troviamo la singolare iconografia del "déjeuner sur l'herbe", che di tanta fortuna godette nel repertorio tardo antico, come confermano i coperchi dei sarcofagi di S. Sebastiano I e II, Déols, Ferentillo, i mosaici di Ippona, Piazza

Armerina, Tellarò e i piatti di Cesena e Seuso (fig. 13)⁸⁵. Gli elementi ricorrenti e caratterizzanti la scena sono uno *stibadium* a sigma intorno a cui giacciono i commensali (generalmente cinque, ma il numero può ridursi fino a 3), un grande piatto nel mezzo, servi affaccendati, cani e cavalli; spesso la composizione è arricchita da riferimenti naturalistici, quali alberi fronzuti, ai cui rami può essere appesa una tenda per riparare i commensali, ruscelli, fonti ecc.

All'origine della serie credo si possa porre una creazione pittorica che era ben presente a Filostrato Minore quando descrisse il quadro intitolato "I cacciatori"⁸⁶. Il retore indugia infatti su particolari quali il boschetto e la fonte, i cinque commensali distesi sullo *stibadium* improvvisato con le reti da caccia, i cani accucciati in attesa della loro porzione, i valletti affaccendati; non mancano gustose annotazioni circa la vivace gestualità dei convitati che raccontano le loro imprese venatorie. A conferma della fortuna della iconografia del pic-nic all'aperto, ricordiamo che anche Libanio, mentre passa in rassegna le raffigurazioni che ornavano il buleuterio di Antiochia descrive una simile scena⁸⁷.

In questa fortunata serie si può dunque inserire anche l'*orbiculus* di Brooklyn, dal momento che la composizione, anche se semplificata a causa della ristrettezza dello spazio a disposizione (il numero dei commensali è ridotto da cinque a tre, i servi sono due anziché tre e manca del tutto l'ambientazione naturalistica), appare decisamente dipendente dal modello di cui riprende particolari quali i gesti di commensali e servi, i due cani ecc.

Se dunque appare innegabile che l'iconografia tessile conservi l'eco di una fortunata creazione pittorica, la cui prima formulazione credo si possa collocare verso la fine del II sec.d.C., è altresì vero che le modifiche nell'abbigliamento dei commensali, che non portano le ricche vesti tipiche della redazione "colta" ma il semplice costume dei contadini, vale a dire una sorta di perizoma che copre solo ed in modo parziale la parte inferiore del corpo, sono forse da ascrivere alla volontà di uniformare una composizione, nata per illustrare lo stile di vita dei *potentiores*, ad una serie ispirata invece alla semplice vita dei campi.

Da questa breve e cursoria rassegna di iconografie attestate in stoffe da abbigliamento o da arredamento, tessute o dipinte, sembrano potersi individuare più che delle premature conclusioni, alcune prospettive per un approfondimento della ricerca futura.

Un primo ordine di considerazioni riguarda il problema delle modalità di formazione del repertorio tessile e dei suoi rapporti con le altre manifatture artigianali, ed in particolare con la pittura che costituisce l'oggetto di questa ricerca.

Gli esempi considerati sono stati infatti scelti fra quelli la cui origine pittorica appare provata da raffronti certi: si tratta per lo più di creazioni della prima e media età imperiale a noi note per documentazione diretta (ad es. Andromeda, Tetide, "toilette" di Pegaso, Semele, Giasone) o attraverso testimonianze letterarie (Narciso, banchetto); un solo esempio (Diana) si ricollega ad un archetipo statuuario di età ellenistica, ampiamente ripreso però in pitture anche tardo antiche. Ciononostante parlare di rapporto privilegiato fra manifattura tessile e pittorica sembra egualmente azzardato: la possibilità della riproduzione a memoria, la circolazione delle merci, l'esistenza di intermediari tecnici ("cartoni", modelli in gesso ecc.) contribuirono a diffondere e consolidare un repertorio comune a cui attingevano non solo pittori o tessitori ma anche toreuti, incisori, mosaicisti ecc.

E non a caso alcune delle iconografie considerate (Semele, "toilette" di Pegaso, banchetto) trovano riscontro soprattutto su manufatti diversi (oggetti ceramici o toreutici, mosaici, sarcofagi ecc.). A conferma di ciò ricordiamo che la tradizione iconografica tessile è tutt'altro che connotata da immobilismo, ma anzi si mostra aperta e ricettiva anche nei confronti di nuove creazioni, pittoriche e non (basti pensare alla Leda erotica dell'*orbiculus* di Cluny), e capace addirittura di proporre soluzioni originali (come la Pasifae del Brooklyn Museum) (fig. 14)⁸⁸.

Più complesse appaiono le motivazioni che stanno alla base della continuità d'uso di certe iconografie non più di moda in età tardo antica, almeno negli schemi utilizzati nei tessuti (si pensi ad Andromeda, Tetide, Giasone): una prima spiegazione può essere fornita dalla più volte sottolineata caratteristica di accentuato conservatorismo dell'artigianato tessile che continuava a riproporre un repertorio consolidato, trasmettendolo da una generazione all'altra per via interna alla manifattura artigianale⁸⁹; tuttavia credo che indagare nella direzione della cultura coeva, ed in particolare della tradizione teatrale (soprattutto il pantomimo) e del romanzo letterario potrà forse fornire interessanti risultati⁹⁰.

Un'ultima riflessione riguarda il problema del ruolo che le stoffe ebbero nella trasmissione delle

iconografie: questo va da un lato ridimensionato, ove si consideri il fenomeno in senso strettamente tecnico, dal momento che sembra difficile ipotizzare un mosaicista o un pittore intenti a copiare da un tessuto⁹¹, dall'altro invece valorizzato, ove si parli non di trasmissione di specifiche iconografie ma di diffusione di cultura figurativa: la circolazione delle stoffe e la notorietà di cui alcune di esse godettero, le rendeva infatti senz'altro "vettori" privilegiati di un repertorio consolidato di immagini⁹².

B - SISTEMI DECORATIVI

I tessuti antichi possono dunque fornire non solo utili indicazioni sul patrimonio iconografico utilizzato dagli artigiani tessili e sui suoi rapporti con le altre manifatture artigianali, secondo le prospettive proposte nella prima parte di questo contributo, ma aiutarci anche ad avere una visione più concreta e realistica degli interni delle case. Le stoffe costituivano infatti parte integrante di un arredamento che, piuttosto scarno per quanto riguarda il mobilio⁹³, era però completato da tappeti, che venivano distesi al suolo, da cuscini, coperte e tovaglie, che si disponevano sopra letti o tavole, da tende, che potevano essere appese alle porte o alle finestre oppure tese fra gli archi dei colonnati ecc.⁹⁴

Tuttavia, poiché i tessuti, rinvenuti quasi esclusivamente in contesto funerario e quindi riutilizzati con destinazione diversa da quella primaria, risultano spesso ridotti rispetto alle dimensioni originarie ad opera dei loro stessi rinventori, che estrapolavano le sole parti figurate per commercializzarle meglio, ne consegue che risulta assai difficile non solo stabilire quale era la loro primitiva funzione, ma addirittura distinguere le stoffe da abbigliamento da quelle da arredamento.

I confronti con le testimonianze monumentali attestano infatti che anche decorazioni di forma circolare, quadrangolare o allungata, venivano spesso utilizzate per realizzare cuscini o ornare coperte o tendaggi; pertanto per definire la destinazione d'uso di *orbiculi*, *tabulae* o bande si può al più considerarne le dimensioni⁹⁵.

Sembra invece che fossero utilizzate esclusivamente per l'arredamento quelle stoffe a forma di rettangolo allungato con bordo geometrico, vegetale o figurato disposto su tutti e quattro i lati, all'interno del quale la decorazione, orientata

parallelamente al lato breve ed estesa a tutta la superficie, presenta soluzioni di tipo geometrico o geometrico/figurato (cerchi tangenti, fasce parallele ecc.)⁹⁶, oppure più francamente figurato (immagini disposte organicamente su registri o liberamente su tutto il campo⁹⁷ oppure inserite entro strutture architettoniche⁹⁸ o infine ubicate solo nella parte superiore⁹⁹). Oltre che come tende o coperte tali tessuti venivano usati anche come tappeti, come suggerisce l'esame dei sistemi decorativi, strettamente esemplati su quelli musivi¹⁰⁰, e come arazzi, anticipando una moda ben attestata in età medievale: una tale soluzione sembra suggerita da stoffe quali quelle di Atalanta e Meleagro della Abegg Collection e di Hestia Polyolbos della Dumbarton Oaks, le quali per la forma (l'una presenta la parte superiore frontonata, l'altra arrotondata) non potevano essere usate come tende o tappeti ma unicamente appoggiate a parete¹⁰¹.

Una destinazione analoga si può proporre anche per quelle stoffe che raggiungono e superano i 7 / 8 m di lunghezza per un'altezza che in genere si attesta sui m 2.00 / 2.50 (ma sono note anche misure superiori)¹⁰² e con decorazione disposta parallelamente al lato lungo.

Queste infatti, poiché risultano leggibili solo se percepite nella loro interezza, dovevano essere utilizzate o per creare apprestamenti mobili, quali tende o padiglioni realizzati per qualche occasione particolare, o per decorare pareti di sale destinate al ricevimento o al culto¹⁰³.

Illustri antecedenti di un tale uso dei tessuti sono ben attestati nel mondo antico: in Etruria ad esempio gli affreschi della Tomba del Cacciatore riproducono i ricchi drappi che costituivano un padiglione mobile, mentre le pareti della Tomba della Tappezzeria sono dipinte con la raffigurazione di lunghe tende appese che recavano nella parte inferiore un decoro vegetale stilizzato¹⁰⁴.

Tende costituite da drappi riccamente decorati e pareti coperte da arazzi sono ricordate anche dalle fonti greche: Euripide nello Ione descrive con accuratezza il padiglione eretto dal figlio di Creusa a Delfi; analogamente Ateneo allude agli apprestamenti mobili fatti erigere da Alessandro a Babilonia in occasione delle sue nozze e da Tolomeo II ad Alessandria per celebrare la *pompè* dionisiaca¹⁰⁵. Nell'Idillio XV Teocrito parla invece dei sontuosi arazzi con raffigurazioni di Adone che ornavano le pareti del palazzo reale ad Alessandria, aperto al pubblico in occasione delle cerimonie in onore di Adone stesso¹⁰⁶.

Ancor più cospicua appare la documentazione relativa al mondo romano: gli affreschi di I e II stile riproducono infatti spesso, certo ad imitazione di un costume reale, drappi appesi nella parte inferiore, come nelle Case del Fauno e del Labirinto a Pompei o nei tempietti di Brescia¹⁰⁷: a tendaggi simili sembra alludere anche Valerio Massimo, quando descrive gli *attalica aulaea* che ornavano le pareti degli ambienti ove Metello Pio fu ricevuto in Spagna¹⁰⁸.

Intorno alla metà del I sec. d.C. sembra essersi diffuso l'uso di appoggiare al muro dei teli di forma rettangolare che venivano ben tesi mediante cordicelle legate a chiodi, che gli affreschi di IV stile puntualmente riproducono¹⁰⁹, mentre in età tardo antica viene preferita la moda dei drappi mollemente appesi, come quelli riprodotti nella Basilica di Giunio Basso¹¹⁰. Un'importante conferma della persistenza dell'uso di ornare le pareti con stoffe ci viene dalla tradizione cristiana: negli affreschi delle chiese sono frequentemente riprodotti, per lo più nella parte bassa, tendaggi riccamente decorati, quasi una ripresa delle soluzioni di I e II stile, mentre il *Liber Pontificalis* enumera *pendentia vela inter columnas... cortinam mire magnitudinis... quae pendet sub arco maiore...*, e tessuti vari che appartenevano ai tesori delle chiese e venivano appesi in occasioni particolari¹¹¹.

Per quanto riguarda la decorazione di tali stoffe, le indicazioni fornite dalle fonti classiche sono inesistenti, eccezion fatta per un passo della Vita di Apollonio di Tiana dove si fa esplicito riferimento a raffigurazioni mitologiche (Andromeda, Orfeo, Amimone) e storiche (le imprese di Dati, Serse, Artaserse) che ornavano i *thalamoi*, gli *andrones* e le *stoai* del Palazzo di Babilonia¹¹², confermando che nei tessuti da parete non mancavano soggetti figurati di vario tipo.

Se dunque le stoffe potevano essere utilizzate come ornamento delle pareti in sostituzione di soluzioni più definitive, quali l'affresco o l'*opus sectile*, ne consegue che esse acquisiscono un importante valore documentario anche per la ricostruzione delle decorazioni parietali.

Dall'analisi in tal senso dei tessuti tardo antichi sembra anzitutto emergere un rapporto privilegiato con le scansioni orizzontali: alti bordi (talvolta più bordi) variamente decorati con elementi vegetali, geometrici, ma anche figurati (sequenze di edifici oppure narrazioni cicliche ecc.), rinserrano generalmente una zona centrale, all'interno della quale le figure, di dimensioni sempre cospicue, talvolta

addirittura al vero, sono inserite in narrazione continua, come nelle stoffe dipinte della collezione Abegg di Riggisberg con Diana e i cacciatori (fig. 14) e del Louvre con tiaso dionisiaco (fig. 9), oppure in sequenza entro inquadramenti architettonici, come nei tessuti dionisiaci di Boston- Cleveland-Riggisberg e della collezione Abegg (fig. 15)¹¹³.

Una diversa soluzione, con le scene inserite entro pannelli, è attestata, a quanto mi risulta, solo nel tessuto di Cleveland con Arianna dormiente e personaggi del tiaso, in cui le figure si presentano anche di dimensioni più ridotte rispetto a quelle precedentemente esaminate, ma non a caso si tratta di una delle scarsissime testimonianze di tappezzeria di II-III sec.d.C.¹¹⁴

Le altre stoffe prediligono invece, come s'è detto, narrazione continua e figure entro strutture architettoniche: si tratta di scansioni precocemente attestate in ambito siriano, come mostrano ad esempio gli affreschi dei templi di Bel o Zeus Theos a Doura Europos¹¹⁵, e recepite nel corso del III e IV sec. d.C. in tutto l'Impero. Per le raffigurazioni a narrazione continua ricordiamo ad esempio le scene di *venatio* nelle terme della Caccia di Leptis Magna e quelle di battaglia del tempio di Luxor¹¹⁶; mentre figure stanti in sequenza oppure entro pannelli o inquadramenti architettonici risultano documentate ad esempio a Roma nella Catacomba gnostica, a Silistra o a Kenchreai¹¹⁷, ma il confronto più stringente per quest'ultima partizione si può istituire con l'ipogeo di Adamo ed Eva a Gargaresc, dove lampadofori e portatori d'anfora (?) appaiono posti in sequenza continua entro nicchie arcuate¹¹⁸, analogamente a quanto documentato anche nelle coeve casse dei sarcofagi.

Una soluzione originale, almeno per quanto riguarda il soggetto, sembra invece attestata in un gruppo di tappezzerie recentemente esaminate dalla Stauffer, i cui esemplari più integri sono conservati nel Museo di San Gallo (fig. 16)¹¹⁹. In esse infatti contro il fondo unito di tonalità chiara, che raggiunge i m 1,50 di altezza e supera i 3.50 di lunghezza, si stagliano alberi dalle folte chiome (loti, melograni, meli, fichi ecc.), fra cui occhieggiano fiori variopinti e frutti ben maturi. Si tratta di una ripresa di quel fortunato filone di pitture da giardino, attestato già fra tarda Repubblica e primo Impero, che, fra abbandoni e riprese, continua fino ad età tardo antica¹²⁰. La soluzione adottata nei tessuti si differenzia però un poco da quella più comune del giardino transennato, che presenta alberi per lo più ornamentali che svettano da un fitto sottobosco e

sono separati dallo spettatore da cancelli o incannuciate; nelle stoffe invece, se si esclude la presenza di colonne poste generalmente alle estremità della composizione, gli alberi, lussureggianti e carichi di frutta, sembrano liberamente sorgere dai prati senza delimitazioni imposte dall'uomo, richiamando alla mente, secondo la Stauffer, i giardini beati dell'Aldilà. Personalmente ritengo possa essere invece preferibile una lettura in chiave profana, immaginando magari i drappi con alberi appesi alle pareti dei triclini per creare l'illusione di quel banchetto "en plein air" che era uno degli svaghi preferiti dalla classe aristocratica (v. *supra*).

Ulteriori significativi contatti fra tessuti e decorazione parietale emergono se si estende l'analisi iconografica ai bordi che delimitano le scene centrali: vi troviamo ad esempio narrazioni continue, come il ciclo di Semele, che sembra riprendere soluzioni care al II e III stile, oppure fregi vegetali, come nella tappezzeria Abegg con Diana e i cacciatori, che trovano riscontro nei fregi a girali dell'edificio fuori Porta Marina di Ostia¹²¹; o ancora bordi con edifici, come nel tessuto di Berlino con Daniele e i leoni, che mostra significative assonanze non solo con le soluzioni musive secondo le precise indica-

zioni del Baratte, ma anche con i riquadri con raffigurazioni portuali di Kenchreai¹²².

Anche alcuni di quei drappi rettangolari con decorazione a tutto campo, per cui abbiamo sopra ipotizzato una destinazione in funzione di tende o tappeti senza peraltro escludere l'uso a parete, presentano schemi figurativi che trovano raffronto nelle pitture coeve: si pensi ad esempio alle Vittorie clipeofore dei tessuti del Victoria and Albert Museum di Londra e del Brooklyn Museum di New York¹²³, che ripropongono un'iconografia attestata anche nella tomba di Aelia Arisuth, a Sabratha¹²⁴, mentre l'Hestia Polyolbos trova da un lato raffronti nella produzione coeva (v. ad esempio la Roma Barberini), dall'altro prelude ad iconografie cristiane.

Gli esempi addotti, ma la ricerca è ancora all'inizio, mi sembrano significativi in quanto confermano la plausibilità dell'uso dei tessuti non solo per il recupero di perdute iconografie, pittoriche e non, ma anche per integrare le nostre scarse conoscenze dei soggetti e delle decorazioni parietali tardo antiche.

Dipartimento di Scienze dell'Antichità
Università di Padova

* Ringrazio il prof. Traversari per aver accolto nella sua Rivista il testo integrale della comunicazione che intendevo presentare al convegno internazionale sulla pittura, Bologna, 1995, e che in quella sede ho dovuto riassumere per motivi di tempo (Tradizione iconografica e sistemi decorativi nel repertorio tessile e musivo, in corso di stampa).

¹ V. ad es. WEITZMANN 1964; BARATTE 1985; SIMON 1970; EAD. 1986; RUTSCHOWSKAYA 1984; WILLERS 1987; LORQUIN 1993; ulteriori riferimenti e bibliografia alle note seguenti.

² Europa: THOMPSON 1991, pp. 24-33; Leda: LORQUIN 1992, nr. 28; SEMELE: v. *infra* n. 63; Apollo e Dafne: PALAGIA 1986, nr. 29; v. anche nr. 40 a; Dioniso e Arianna: WILLERS 1987; v. anche FLURY LEMBERG 1988, nr. 55; e *infra* n. 4; Afrodite e Adone: BARATTE 1985, fig. 18; Age of Sp. nr. 119; RUTSCHOWSKAYA 1984, figg. 11-12; DU BOURGUET 1964, E 21, E 22; Selene e Endimione: Costume 1900, p. 87, nr. 7; Eracle e Auge: RUTSCHOWSKAYA 1984, fig. 13; Ippolito e Fedra: RUTSCHOWSKAYA 1984, fig. 17 e *infra* n. 74; Atalanta e Meleagro: SIMON 1970; v. anche Age of Sp. nr. 142; Perseo e Andromeda: v. *infra* n. 33; Paride ed Elena (o Enea e Didone): STAUFFER 1991, nr. 31; Giasone e Medea: v. *infra* n. 51.

³ Bellerofonte: Age of Sp. nr. 112; Pasifae: DE FRANCOVICH 1963, fig. 84; THOMPSON 1971, nr. 19; Oreste e Ifigenia: WEITZMANN 1964; Age of Sp. nr. 218; Giudizio di Paride: Age of Sp., nr. 116; KOSSATZ-DEISSMANN 1994, nr. 104; Tetide: v. *infra* n.46; Chirone e Achille: STAUFFER 1991, nr. 62; Age of Sp. nr. 112; RIZZARDI 1993, nr. 15 (erroneamente, a mio parere, interpretato come Nesso e Deianira); Orfeo: GAREZOU 1994, nr. 172 b-d; v. anche THOMPSON 1983.

⁴ Dioniso trionfante sul carro: LENZEN 1960; v. anche AUGÉ-LINANT DE BELLEFONDS 1986, nrr. 112, 133, 135, 136 a; STAUFFER 1991, nr. 25; Dioniso in vari contesti: AUGÉ-LINANT DE BELLEFONDS 1986, nrr. 84 (con satiro = Age of Sp. nr. 123), 116; DU BOURGUET 1964, B 24 (con Eroto in barca = Age of Sp. nr. 172); ulteriori cfr. in THOMPSON 1983; RIZZARDI 1993, nr. 6; PARRISH 1995, p. 327 ss.; personaggi del tiaso dionisiaco: Age of Sp. nr. 124 (Cleveland); nr. 129 (busti) ecc.

⁵ Venere: DU BOURGUET 1964, C 76; DEL FRANCIA 1984, con cfr.; v. anche STAUFFER 1991, nrr. 29, 87; RIZZARDI 1993, nr. 19; Eracle: HERMARY 1990, nr. 1744 = Age of Sp. nr. 136; NAUERTH 1984, pp. 147-57; RUTSCHOWSKAYA 1984, figg. 8-9.

⁶ Diana: v. *infra* n. 27 ss.; Amazzoni: RUTSCHOWSKAYA 1984, p. 322, fig. 8; STAUFFER 1992 b; Grazie: DU BOURGUET 1964, D 46; Mesi: FLURY LEMBERG 1988, nr. 41; Muse: FAEDO 1994, nr. 314;

Stagioni: DU BOURGUET 1964, B 25; STAUFFER 1991, nr. 30; v. anche la *Ge* di Leningrado: SCHMIDT 1965, tav. 377.

⁷ *Nereidi*: THOMPSON 1981, pp. 63-79; v. anche *Age of Sp.* nr. 150; ICARD GIANOLIO-SZABADOS 1992, nr. 370; DE FRANCOVICH 1963, figg. 62, 65, 72, 82, 88; FLURY LEMBERG 1988, figg. 554-5 (Nereidi entro cerchi); per i tiasi marini sulle coperte dei sarcofagi v. GOETTE 1991, tavv. 89-90; al mare fa riferimento anche la tappezzeria con pesci da Antinoe: JOSPIN 1983 = *Age of Sp.* nrr. 182-3; *temi nilotici*: FLURY LEMBERG 1987; *Age of Sp.* nr. 112; DU BOURGUET 1964, D 160; alla tradizione nilotica si possono ricollegare anche *Nilo e Eutenia*: DU BOURGUET 1964, D 36-37; e i *Pechais*: JENTEL 1994, nr. 11; *Eroti*: DE FRANCOVICH 1963, fig. 103; RUTSCHOWSKAYA 1980; RIZZARDI 1993, nrr. 13, 14, 18.

⁸ Per le *cacce* in genere THOMPSON 1981; BARATTE 1985, figg. 1-8, 16, 21, 23, 24, 27; ulteriori cfr. in DE FRANCOVICH 1963, fig. 63; NAUERTH 1978; D'ADAMO 1980; STAUFFER 1991, nr. 83; RIZZARDI 1993, nr. 4; v. anche le tele damascate di S. Ambrogio di Milano con raffigurazioni di soli animali: WILD 1987, p. 459 ss.; per le cacce sulle coperte dei sarcofagi v. GOETTE 1991, nrr. 5, 10, 16.

⁹ *Ludi gladiatori*: CAUDERLIER 1981; v. anche DU BOURGUET 1964, C 22; STAUFFER 1991, nrr. 34, 44; AUGÉ-LINANT DE BELLEFONDS 1994, nr. 10; *auriga vincitore*: v. *Cirques* 1990, nr. 73; DE FRANCOVICH 1966, fig. 112; per il dittico di Milano con il console su biga v. *Age of Sp.* nr. 46.

¹⁰ *Scene compestri*: ADRIANI 1959, figg. 37-41 = *Age of Sp.* nrr. 227-230; ulteriori cfr. *ibidem* nrr. 234-35; e *infra* n. 84; DU BOURGUET 1964, D 45, 47; F 85; v. anche TOEROEK 1993, T 49; *scena marina*: STAUFFER 1991, nr. 32.

¹¹ Il valore dei riferimenti letterari per la reale ricostruzione del patrimonio tessile appare decisamente diseguale: alcuni passi infatti sono da considerarsi mere esercitazioni retoriche, altri, invece, sembrano fare riferimento a tessuti reali; sul problema v. GHEDINI 1995, *passim*; e *infra* n. 23.

¹² PLAUT. *Men.*, I, 142-44; su cui v. THOMAS 1960, pp. 709-714; CAT. *Carm.*, LXIV; per il tessuto v. *infra* n. 114.

¹³ PLAUT. *Men.*, I, 142-44; VERG. *Aen.*, V, 252-257; VAL. FL. *Arg.*, II, 414-417; HYG. *Fab.*, 274.

¹⁴ OV. *Met.*, VI, 104 ss. (amori degli dei); SID.AP. *Carm.*, XV, 174 s. (amori di Giove).

¹⁵ PHIL. *Vita Ap.*, I, XXV.

¹⁶ *Carm.*, XV, 126 ss.

¹⁷ PHIL. *loc.cit.*; S.H.A. *Vita Tyr. triginta*, 14,4; per l'immagine di Alessandro nelle stoffe v. *Age of Sp.* nr. 81; per raffigurazioni di tipo politico v. anche DE FRANCOVICH 1963, fig. 104 (imperatore a cavallo).

¹⁸ OV. *Met.*, VI, 70 ss.; S.H.A. *Vita El.*, 27,4; per le fonti relative a stoffe adorne con tematiche cosmiche o zodiacali v. GHEDINI 1995, nn. 12-13, 26; per il monumento di *Amiternum*: FRANCHI 1963-4, p. 24 ss., tav. V.

¹⁹ PLAUT. *Pseud.*, 146-7; AMM. MARC. XIV, VI, 9; CLEM. AL. *Paed.* II, X, pp. 104-9; DON. *ad Verg. Aen.* II, 777; AST. *Homil.* I (Migne PG XL, 165 C - 167 C: leoni, pantere, orsi e tori, cani, foreste, rocce e cacciatori); THEOD. (Migne PG, LXXXIII, 618); v. anche POLL. *Onom.*, VII, 48, 55; HES., s.v. *Theroides*.

²⁰ PETR. *Sat.*, 40, 1; SID.AP. *Ep.*, IX, 13, 5.

²¹ GHEDINI 1995, ivi precedente bibl. soprattutto per il periodo classico ed ellenistico; per il periodo romano e tardo antico v., fra gli altri, CANTINO WATAGHIN 1990, p. 277 s.

²² V. ad esempio DOHRN 1949; JOSPIN 1983; BARATTE 1985, p. 66 ss.; ulteriore bibliografia alle nn. seguenti.

²³ Si vedano per tutti i due Filostrati sulla cui veridicità la bibl. è ampia e discorda: v., fra gli altri, FUCHS 1987, pp. 72-5; BRYSON 1994, p. 215 ss.; sui problemi posti dall'uso di tali fonti per la ricostruzione del patrimonio figurativo v. anche *supra* n. 11.

²⁴ Molte stoffe con raffigurazioni anche complesse sono dipinte nella tecnica "a riserva", su cui v. PL. *N.H.*, 35,150; ma già HERODOT. I, 203; circa la coerenza tematica dell'artigianato tardo antico v. fra gli altri BALTU 1990, p. 52.

²⁵ V. ad es. DONADONI ROVERI 1979; DEL FRANCIA 1982; sul conservatorismo tessile ritorneremo spesso nel corso della presente trattazione.

²⁶ In questa fase e in questa sede non si distinguerà fra raffigurazioni eseguite a tappezzeria o "a riserva", né fra decorazioni a tutto campo o inserite entro spazi limitati; le eventuali specificità di repertorio relative alle diverse tecniche o formati saranno oggetto di un futuro approfondimento.

²⁷ Scialle di Sabina: *Age of Sp.* nr. 112; AUGÉ-LINANT DE BELLEFONDS 1984, nr. 31; ipogeo di Via Livenza: SIMON-BAUCHHENS 1984, nr. 151; lo schema con testa volta in direzione dell'arco è da considerare una variante ellenistica dell'archetipo tardo classico, che godette di una certa fortuna in ambiente tracio: FOL 1984, nr. 14 e *passim*.

²⁸ BALTU 1990, p. 24 ss.

²⁹ BARATTE 1985; v. anche AUGÉ-LINANT DE BELLEFONDS 1984, nr. 9.

³⁰ SIMON-BAUCHHENS 1984, nr. 154.

³¹ AUGÉ-LINANT DE BELLEFONDS 1984, nr. 10.

³² V. ad es. i mosaici di Thysdrus e Piazza Armerina, l'affresco di Ostia: BEJOR 1993, figg. 245, 246, 249; v. anche KAHIL-ICARD 1984, nr. 226.

³³ SIMON 1986.

³⁴ Il pesce sembra quasi azzannare il fianco destro della figura femminile stante: certo si tratta di un errore di interpretazione del modello.

³⁵ SIMON 1986, p. 255; la più tradizionale interpretazione come Cassiopea (PHILLIPS 1968, p. 3) è ancora sostenuta da SCHMALZ 1989, p. 272.

³⁶ Villa di Boscotrecase, cub. 19; Pompei, Casa del *Sacerdos Amandus* I, 7,7 (b); Casa VII, 4,59 (c); Casa VII, 15,2; Casa IX, 7, 16 (a): SCHAUBENBURG 1981, nrr. 32, 33, 37, 38, 40.

³⁷ PHILLIPS 1968, p. 22 s.

³⁸ STRAZZULLA 1990, pp. 34-42.

³⁹ V. ad esempio il quadro nella stanza 15 della Casa del Menandro (SCHAUBENBURG 1981, nr. 35; Enc.Pomp. II, nr. 129); altri esempi: Pompei, IX, 12,1-2; Na. 9447 (SCHAUBENBURG 1981, nrr. 31, 41).

⁴⁰ Per lo schema della liberazione v. SCHAUBENBURG 1981, nrr. 67 ss. Tale versione, a differenza della precedente, è ancora

attestata in età tardo antica: v. oltre ai mosaici di Antiochia e Bulla Regia, l'affresco dell'Antiquarium Comunale di Roma: SCHAUBURG 1981, nrr. 72, 73, 75.

⁴¹ Sulle miniature v. PHILLIPS 1968, figg. 52, 53, 55; da notare che sugli alberi e sulle rocce a cui è legata la fanciulla, figg. 53, 55, sono riprodotti anche i doni nuziali; per gli antecedenti di tale tradizione figurativa v. la ceramica apula: SCHAUBURG 1981, nrr. 17-19. Per un rapporto preferenziale libri/tessuti si esprime il WEITZMANN 1964, p. 47.

⁴² Sull'uso dei "cartoni" nell'industria tessile v., fra gli altri, RUTSCHOWSKAYA 1990, pp. 40-41; STAUFFER 1991, p. 16; 1992 a, p. 48 ss.; 1992 b, pp. 45-51. A tale proposito ricordiamo anche l'interessante testimonianza del rilievo del foro di Nerva, in cui una delle ancelle tiene in mano un rotolo di papiro, certamente con il disegno da riprodurre: PICARD-SCHMITTER 1965, fig. 1.

⁴³ L'elenco è in GURY 1986, p. 427 ss.; v. anche SEILER 1992, p. 111 s.; TELLA 1992.

⁴⁴ GURY 1986, fig. 7.

⁴⁵ GURY 1986, p. 467 s.

⁴⁶ GURY 1986, p. 468, fig. 16; sulla *tabula* del Victoria and Albert Museum v. LEWIS 1973, pp. 309-318; per una diversa interpretazione della raffigurazione v. DWYER 1974, pp. 295-7; per la variante v. *supra* n. 44.

⁴⁷ Potrebbe essere per influsso di una fortunata iconografia del divino fabbro con il braccio destro levato pronto a colpire l'oggetto (scudo od elmo) posto innanzi a lui, a noi nota soprattutto da emissioni monetali di area microasiatica: HERMARY-JACQUEMIN 1988, pp. 632, 651.

⁴⁸ Si tratta forse della contaminazione con la scena della consegna delle armi all'eroe: KOSSATZ-DEISSMANN 1981, p. 126.

⁴⁹ KOSSATZ-DEISSMANN 1981, nrr. 1-3, 13 e *passim*; GHEDINI 1993-94, p. 56 ss.

⁵⁰ Nei cicli tardo antichi sembrano predilette le scene di *paideia* dell'eroe (nascita ed educazione presso Chirone) e l'episodio di Sciro; delle imprese troiane vengono proposti i momenti del duello, del trascinarsi e del riscatto di Ettore, presentato in diverse redazioni figurative; l'episodio di Briseide, pur non compreso nei cicli, è pure ben documentato nella tradizione tardo antica: KOSSATZ-DEISSMANN 1986, pp. 158-60; GHEDINI 1993-94, *passim*.

⁵¹ LORQUIN 1992, p. 104 s., nr. 27; EAD. 1993, p. 17 ss., in particolare p. 20, dove, a ragione, l'A. rileva che il vello sembra un agnello piuttosto che un ariete. Una soluzione analoga sembra attestata in un rilievo pure copto ora a Kansas City: NEILS 1990, nr. 45.

⁵² La scena appare strettamente esemplata sulla versione del mito fornita da APOLL.RH. *Arg.*, IV, 123-4.

⁵³ NEILS 1990, nr. 43; l'interessante testimonianza è sfuggita alla catalogazione della Lorquin.

⁵⁴ Per i sarcofagi v. ASR, II, 188-91; KOCH-SICHTERMANN 1982, p. 153 s.; GAGGADIS ROBIN 1994; per il mosaico d'Arles: LANCHI 1994, fig. 8; per il rilievo copto v. *supra* n. 51.

⁵⁵ NEILS 1990, nr. 47; per l'idria lucana del Louvre cfr. NEILS 1990, nr. 40; LORQUIN 1993, fig. 3.

⁵⁶ DU BOURGUET 1964, p. 373, G 82; p. 382, G 109.

⁵⁷ GHEDINI 1984, p. 176, n. 175.

⁵⁸ In tal senso v. LEVI 1947, pp. 173-5; DARMON 1980, *passim*; QUET 1985, p. 914 ss.

⁵⁹ ANDRAE 1963, p. 88 ss.; QUET 1985, p. 905 ss.; LOCHIN 1994, nr. 72.

⁶⁰ LOCHIN 1994, nrr. 72-80. L'unica attestazione di area orientale a me nota è il mosaico di Antiochia: *ibidem*, nr. 74.

⁶¹ LOCHIN 1994, nr. 75 b; dove peraltro il disegnatore sembra aver erroneamente ricostruito una Ninfa con corona a cavalcioni di Pegaso.

⁶² Leptis Magna: LOCHIN 1994, nr. 73; piatti africani: *ibidem*, nr. 78; un genio alato nell'atto di versare acqua sulla groppa del cavallo era anche nel perduto mosaico di Cartagine: LOCHIN 1994, nr. 76.

⁶³ BARATTE 1985; AUGÉ-LINANT DE BELLEFONDS 1986, nrr. 95, 116; KOSSATZ-DEISSMANN 1994, nrr. 3,17,34; PARRISH 1995, p. 312 ss.

⁶⁴ MATZ 1969, fig. 88,1.

⁶⁵ MATZ 1969, nr. 95, tav. 116; 1969, nr. 126, tav. 210, 2 e p. 343 ss.; schemi simili sono attestati anche nei sarcofagi con scene di vita quotidiana: AMEDICK 1991, p. 60 ss., in particolare nr. 273.

⁶⁶ Per un archetipo di età ellenistica si è espresso il GREIFENHAGEN 1931, p. 35 ss.; v. anche D'ANDRIA-RITTI 1985, p. 26 s.; per un archetipo romano v. invece MATZ 1969, p. 345.

⁶⁷ LONG. 4,3,2; PHIL. *Im.*, I,14.

⁶⁸ V. *supra* n. 65; v. anche il rilievo di Ince Blundell Hall: MATZ 1969, Beil. 88,2.

⁶⁹ Per la nascita di Apollo e Artemide v. D'ANDRIA-RITTI 1985, pp. 24 ss., 100 ss.; per Alessandro v. CHEHAB 1958, tav. XXII; per i cicli achillei *supra* nn. 49-50.

⁷⁰ HERMANN 1967.

⁷¹ *Supra* n. 64 ss. e BARATTE 1989.

⁷² *Supra* nn. 49-50. Si ricordi anche che la prima scena, ove Semele giace sulla *kline* sovrastata da una figura alata, e la terza, raffigurante il primo bagno, ritornano nei cicli della vita di Cristo (HERMANN 1967); per la natività nelle stoffe cristiane v. PETRIAGGI 1984, p. 39 s.

⁷³ RUTSCHOWSKAYA 1984, pp. 319-25.

⁷⁴ Partendo da sinistra la RUTSCHOWSKAYA, *loc.cit.*, riconosce Perseo e Medusa (interpretazione dubbia); Atena e Perseo (in realtà Fedra /Ippolito oppure Stenebea /Bellerofonte); Afrodite e Adone; Eracle e Auge; Tetide ed Efesto oppure Narciso ed Eco (per quest'ultima identificazione v. anche SIMON 1986, p. 255). Personalmente ritengo che l'interpretazione come Eco della figura seduta non sia così sicura (v. *infra* n. 82).

⁷⁵ RAFN 1992, pp. 703-11; v. anche BAZANT-SIMON 1986.

⁷⁶ ZANKER 1966, fig.14; RAFN 1992, nr. 49.

⁷⁷ ZANKER 1966, fig. 1; RAFN 1992, nr. 53.

⁷⁸ ZANKER 1966, figg. 8-13; RAFN 1992, nrr. 16-17; 21-23; 37 ss.; 41-43; nella glittica sembra aver goduto di una certa fortuna la versione con manto teso dietro il corpo: ZANKER 1966, figg. 6-7; RAFN 1992, nrr. 57-60.

⁷⁹ RAFN 1992, nr. 62; il particolare della mano destra al gluteo ritorna anche su un affresco pompeiano: *ibidem*, nr. 36, e su

una gemma del Thorvaldsen Museum di Copenhagen: *ibidem*, nr. 54.

⁸⁰ RAFN 1992, nr. 35.

⁸¹ PHIL. *Im.*, I, 23.

⁸² RAFN 1992, nr. 51; per altri cfr. v. *ibidem*, nr. 45 ss. e BAZANT-SIMON 1986, p. 681 ss.

⁸³ RAFN 1992, nr. 3; v. anche l'affresco dell'ipogeo di Massyaf: CHAPOUTIER 1954, tav. C.

⁸⁴ ADRIANI 1959, p. 10 ss., figg. 37-41, 43; v. anche *Age of Sp.* nrr. 228-231; a cui si può aggiungere un *orbiculus* del Museo di Cluny: LORQUIN 1992, nr. 29; EAD. 1993, p. 25, e il bordo di tunica di Digione: CAUDERLIER 1986, p. 41, nr. 54.

⁸⁵ GHEDINI 1991, p. 325.

⁸⁶ PHIL. *Im.*, 3; per il commento al passo e i raffronti con la tradizione iconografica v. GHEDINI 1992, p. 80 ss.

⁸⁷ LIB. *Enc. Ant.* (FOERSTER VIII, p. 465 ss., in part. pp. 465, nr. 2, 470, nr. 1 ss.).

⁸⁸ Per Leda v. LORQUIN 1992, nr. 28; per il modello di tale creazione cfr. SALIES 1990, pp. 369-375; per Pasifae: DE FRANCOVICH 1963, fig. 84, in cui è accentuato l'aspetto erotico, non altrimenti attestato nell'iconografia relativa all'episodio (PAPADOPOULOS 1994, pp. 193-200), forse per suggestione di certe raffigurazioni di Europa (ROBERTSON 1988, nrr. 140, 166 e *passim*) o delle Nereidi (ICARD GIANOLIO-SZABADOS 1992, nrr. 116, 444 a).

⁸⁹ Agli esempi sopra citati si può aggiungere il Bellerofonte dello scialle di Sabina (*Age of Sp.* nr. 112) che sembra lamente ispirato ad un soggetto che compare su affreschi pompeiani e su sarcofagi attici ma non è attestato in età tardo antica (LOCHIN 1994, nr. 122 ss.).

⁹⁰ SIMON 1986, p. 256 s. (romanzo d'amore). Anche la fortuna di Apollo e Dafne nei tessuti tardo antichi (*supra* n. 2) può essere ricollegata alla omonima rappresentazione teatrale (*Anth. Pal.*, XI, 255).

⁹¹ Al più si può pensare che venissero utilizzati anche in altre manifatture i disegni preparatori che venivano eseguiti prima della realizzazione di una raffigurazione tessile (cfr. *Ar. Ath. Pol.*, 49,3; *Anth. Pal.*, VI, 136; GHEDINI 1995, nn. 9-10 e *supra* n. 42).

⁹² Si ricordi per tutti il manto di Alcistene che ispirò addirittura un saggio al retore Polemone: HEURGON 1966, pp. 455-58; GHEDINI 1995, n.18.

⁹³ GHEDINI, s.v. *Arredamento*, in *EncArch*, in corso di stampa, ivi bibl.

⁹⁴ Per le stoffe nell'arredamento della casa greca v. RICHTER 1965, pp. 26-33; ulteriori interessanti riferimenti nella ceramica apula con scene di interni e conviviali; per il mondo romano in generale STAUFFER 1992, p. 43; per la prima età imperiale spunti in ENGEMANN 1967, pp. 95-7, 164-5; per quanto riguarda in particolare le coperte delle *klinai* v. anche *supra* nn. 7-8. Per l'età tardo antica le testimonianze iconografiche forniscono indicazioni soprattutto sull'intensificarsi dell'uso dei tendaggi; v. ad es.: bordo del mosaico di Djemila con toilette di Venere: BLANCHARD LEMÉE 1974, tav. X b; mosaico di Puigvert de Agramunt: BLAZQUEZ E AA. 1989, pp. 21-23, tav. 9; mosaico di S. Apollinare Nuovo a Ravenna: GRABAR 1966, fig. 163; mosaico di S. Vitale a Ravenna *Age of*

Sp. nr. 66; mosaico della cupola di S. Giorgio a Salonicco: GRABAR 1966, fig. 82; *Age of Sp.* nrr. 107, 491; mosaici del Louvre: BARATTE 1978, figg. 151,153; mosaico di Gerasa, Chiesa di S. Giovanni: PICCIRILLO 1993, fig. 274; ecc.

⁹⁵ Per gli ornamenti delle vesti v. FABRE 1971-72 (1973), pp. 108-28.

⁹⁶ V. ad es. le stoffe con busti dionisiaci entro cerchi del Metropolitan Museum di New York: *Age of Sp.* nr. 129; con Nereidi entro cerchi di Sion: FLURY LEMBERG 1988, fig. 554; con cavalli alati entro medaglioni della coll. Abegg: *ibidem*, cat. 61; ulteriori interessanti spunti in KITZINGER 1946, *passim*.

⁹⁷ V. ad es. le stoffe della Dumbarton Oaks Collection con scene di caccia disposte su registri: DE FRANCOVICH 1963, fig. 63; v. anche TRILLING 1982, nr. 17; della coll. Abegg con motivi nilotici: FLURY LEMBERG 1987; del Textile Museum di Washington con Nereidi disposte ai 4 angoli: *Age of Sp.* nr. 150 (m 1.62 x 2.12); analoga decorazione aveva forse il frammento con Nereidi allo specchio della Dumbarton Oaks Coll.: DE FRANCOVICH 1963, fig. 62.

⁹⁸ V. ad es. le tappezzerie dei Mesi e dei Mori sempre della coll. Abegg: FLURY LEMBERG 1988, nrr. 30, 41; v. anche TRILLING 1982, nr.2; in ambito cristiano un buon esempio è quello con Maria orante di Ginevra: FLURY LEMBERG 1988, nr. 71; v. anche gli oranti della tenda della coll. von Haniel: DE FRANCOVICH 1963, fig. 89; e il famoso tessuto del Cleveland Mus. con Maria in trono: *Age of Sp.* nr. 477.

⁹⁹ V. ad es. le stoffe con Colluthos e la moglie di Bruxelles (SIMON 1970, fig. 18) e con Vittorie reggi ghirlanda del Brooklyn Museum di New York e del Victoria and Albert Museum di Londra (*Age of Sp.* nrr. 70, 480); ulteriori cfr. in BUCKTON 1994, nr. 112.

¹⁰⁰ Per il rapporto fra tessuti e mosaici v. fra gli altri THOMPSON 1991, p. 63; CANTINO WATAGHIN 1990, p. 277 ss.; GHEDINI 1995.

¹⁰¹ SIMON 1970, fig. 1 ss. (Atalanta e Meleagro: m 2.13 x 1.56); fig.17 (Hestia Polyolbos).

¹⁰² Il tessuto di Ginevra con Maria orante raggiunge ad esempio quasi i 3 m: FLURY LEMBERG 1988, nr. 71.

¹⁰³ In tal senso v. JOSPIN 1983, p. 24; BARATTE 1985, pp. 31 s., 68; WILLERS 1987; ulteriori riferimenti alle nn. seguenti.

¹⁰⁴ Per la Tomba del Cacciatore v. STEINGRÄBER 1985, nr. 51; per la Tomba della Tappezzeria: *ibidem*, nr. 161. Potrebbero forse essere interpretati come la riproduzione di tessuti i soffitti cosparsi di fiori delle Tombe del Fiore di Loto, dei Fiorellini, del Guerriero, delle Olimpiadi ecc.: *ibidem*, *passim*.

¹⁰⁵ EUR. *Ion.*, 1140 ss.; ATH. V, 197 b (Tolomeo II); XII, 538 c-d (Alessandro); ma v. anche ATH. XV, 691 a (che cita un passo dell'Odissea: "copri le pareti con drappi milesii..."); AR. *Ran.* 937-38; THEOPHR. *Car.*, V,9; sugli apprestamenti mobili in generale v. VON HESBERG 1989, pp. 61-82.

¹⁰⁶ THEOCR. *Id.* XV, 78 ss.: VON HESBERG 1989, p. 62.

¹⁰⁷ DE VOS 1976, p. 53 s.; LAIDLAW 1985, p. 32 s.; v. anche OSBORNE 1992, p. 322 s.; per i tempietti di Brescia da ultimo SCHMERBECK 1993, p. 7 ss.

¹⁰⁸ VAL. MAX. IX, 1,5.

¹⁰⁹ LING 1992, p. 71 ss.; v. anche ENGEMANN 1967, tav. 60,1.

¹¹⁰ BECATTI 1969, p. 191 ss., con ulteriori confronti.

¹¹¹ PETRIAGGI 1984, p. 38; OSBORNE 1992.

¹¹² PHIL. *Vita Ap.*, I, XXV.

¹¹³ Scene unitarie in narrazione continua: stoffa dipinta del Louvre con raffigurazione dionisiaca e ciclo di Semele: *supra* n. 63; stoffa dipinta con Diana e i cacciatori della coll. Abegg: *supra* n. 27 (m 1.94 x 8.00); FLURY LEMBERG 1988, p. 358 ss., nr. 43; v. anche il tessuto "a riserva" con scene di caccia di Leningrado (BARATTE 1985, p. 62, fig. 27); ricordiamo ancora il tessuto "a riserva" con Daniele nella fossa dei leoni, in cui la scena principale è stretta fra due bordi di città: BARATTE 1985, fig. 31; GATIER 1988, pp. 383-88; e quello, sempre dipinto "a riserva", con S. Pietro (*ibidem*, fig. 34). Personaggi entro riquadramenti architettonici: tappezzeria dionisiaca della coll. Abegg: FLURY LEMBERG 1988, p. 364 ss., nrr. 93-4 (m 7.20 x 2.20); PARRISH 1995, p. 313 s.; tappezzeria dionisiaca Cleveland-Boston-Riggisberg: *Age of Sp.* nr. 124; FLURY LEMBERG 1988, nr. 47.

¹¹⁴ Per la tappezzeria del Pelizaeus Museum di Hildesheim con Arianna addormentata v. FLURY LEMBERG 1988, nr. 55; i pannelli affiancati ricordano gli schemi in uso ad es. nella Sinagoga di Dura Europos: *Age of Sp.* nr. 341.

¹¹⁵ PERKINS 1973, p. 33 ss., fig. 10 ss.

¹¹⁶ Leptis Magna: AURIGEMMA 1962, tav. 73 ss.; v. anche BARATTE 1985, che fornisce interessanti riscontri, almeno per la tappezzeria Abegg, anche con la tradizione musiva. Luxor: DECKERS 1979; v. anche LING 1991, p. 193 s. Per la pittura di IV sec. in genere v. MIELSCH 1978.

¹¹⁷ Roma, Catacomba degli Gnostici: WIRTH 1934, tav. 47; Silistra: BORDA 1958, p. 352; Kenchreai: IBRAHIM- SCRANTON-BRILL 1976, tav. LIV.

¹¹⁸ DI VITA 1978, figg. 12, 13, 16; ID. 1990, p. 355.

¹¹⁹ STAUFFER 1991, p. 35 ss., ivi ulteriori confronti.

¹²⁰ Per le pitture da giardino v. da ultimo JASHEMSKI 1994; per il periodo medio e tardo imperiale interessanti cfr. in STROCKA 1977, pp. 99-101; STAUFFER *loc. cit.*

¹²¹ BECATTI 1969, tav. LVII.

¹²² IBRAHIM- SCRANTON- BRILL 1976.

¹²³ V. *supra* n. 99.

¹²⁴ DI VITA 1990, tav. XIV.

BIBLIOGRAFIA

A. ADRIANI, *Divagazioni intorno ad una coppa paesistica del Museo di Alessandria*, Roma 1959.

Age of Spirituality- Late Antique and Early Christian Art, New York 1979.

R. AMEDICK, *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben. Vita Privata*, ASR, I,4, Berlin 1991.

B. ANDREAE, *Studien zur römischen Grabkunst*, RM 13 Erg. 1963.

CH. AUGÉ - P. LINANT DE BELLEFONDS, s.v. *Artemis (in peripheria orientali)*, in LIMC, II, 1984, pp. 766-71.

CH. AUGÉ- P. LINANT DE BELLEFONDS, *Dionysos (in peripheria orientali)*, in LIMC, III, 1986, pp. 514-31.

S. AURIGEMMA, *Tripolitana I,2: Le pitture d'età romana*, Roma 1962.

J. BALTÛ, *La mosaïque de Sarrin (Osrhoène)*, Paris 1990.

F. BARATTE, *Catalogue des mosaïques romaines et paléochrétiennes du Musée du Louvre*, Paris 1978.

F. BARATTE, *Héros et chasseurs: la tenture d'Artémis de la fondation Abegg à Riggisberg*, in *Mon Piot*, 67, 1985, pp. 31-76.

F. BARATTE, *La naissance de Dionysos sur un couvercle de sarcophage du Musée d'Amiens*, in *RA*, 1989, 1, pp. 143-48.

J. BAZANT- E. SIMON, s.v. *Echo*, in LIMC, III, 1986, pp. 680-3.

G. BECATTI, *L'edificio con "opus sectile" fuori Porta Marina*, in *Scavi di Ostia*, VI, Roma 1969.

G. BEJOR, *L'arte romana: centro e periferie, arte colta e arti plebee, in Civiltà dei Romani: un linguaggio comune*, a cura di S. Settis, Milano 1993, pp. 235-246.

M. BLANCHARD LEMÉE, *Quartier central de Djemila*, Paris 1974.

J.M.BLAZQUEZ e AA., *Mosaicos romanos de Lerida y Albacete, Corpus mosaicos de Espana*, VII, Madrid 1989.

M. BORDA, *La pittura romana*, Milano 1958.

N. BRYSON, *Philostratos and the Imagery Museum*, in *Art and Text in Ancient Greek Culture*, a cura di S. Goldhill - R. Osborne, Cambridge 1994, pp. 255-314.

D. BUCKTON (a cura di), *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture*, London 1994.

G. CANTINO WATAGHIN, *Alto Adriatico e Mediterraneo nella produzione musiva della "Venetia et Histria"*, in *AAAd*, 1990, pp. 269-298.

P. CAUDERLIER, *Jeux du cirque en Egypte d'après des tissus coptes inédits*, in *RevLouvre*, 1981, pp. 331- 336.

P. CAUDERLIER, *Les tissus coptes*, Dijon 1986.

F. CHAPOUTIER, *La peinture murale d'un hypogée funéraire près de Massyaf*, in *Syria*, 31, 1954, pp. 172-211.

M. CHEHAB, *Mosaïques du Liban*, Paris 1958.

Cirques et courses de chars. Rome - Byzance, a cura di Ch. Landes, Paris 1990.

(Le) *Costume en Egypte du III au XIII siècle*, Paris 1900.

J. CROQUISON, *L'iconographie chrétienne à Rome d'après le Liber Pontificalis*, in *Byzantion*, 34, 1964, pp. 535-606.

L. D'ADAMO, *La couverture en soie de l'évangélaire de Santa Maria in Via Lata*, in *BullCIETA*, 51-2, 1980, pp. 10-26.

F. D'ANDRIA-T. RITTI, *Hierapolis. Le sculpture del teatro. I rilievi con i cicli di Apollo e Artemide*, Roma 1985.

- J.P. DARMON, *Nymfarum Domus*, Leiden 1980.
- J. DECKERS, *Wandmalerei im Kaiserkultraum von Luxor*, in *JdI*, 84, 1979, pp. 600-52.
- G. DE FRANCOVICH, *L'Egitto, la Siria e Costantinopoli*, in *RIASA*, 1963, pp. 83-229.
- G. DE FRANCOVICH, *La brocca d'oro del tesoro della chiesa di Saint Maurice d'Agaune nel Vallese e i tessuti di Bisanzio e di Siria nel periodo iconoclastico*, in *Arte in Europa*, Milano 1966, pp. 133-75.
- L. DEL FRANCIA, *Un tessuto copto con nascita di Afrodite*, in *Studi in onore di A. Adriani*, Roma 1984, pp. 209-221.
- M. DE VOS, *Scavi nuovi sconosciuti (I,9,13): pitture e pavimenti della Casa di Cerere a Pompei*, in *MedNedInstRome*, 38, 1976, pp. 37-75.
- A. DI VITA, *L'ipogeo di Adamo ed Eva a Gargaresc*, in *Atti del IX Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana*, Roma 1975, Roma 1978, pp. 199-256.
- A. DI VITA, *Antico e tardo antico in Tripolitania: sopravvivenze e metodologia*, in *L'Africa romana*, 7, 1989, Sassari 1990, pp. 347-356.
- A. DONADONI ROVERI, *Fouilles dans le musée de Turin. Une statuette de Tji-Toueris. Des cartons de tissage copte*, in *Actes du Ier Congrès International d'Égyptologie*, Le Caire 1979, pp. 181-85.
- TH. DOHRN, *Die Textile Überlieferung und die flavische Kunst*, in *MDAI*, 1949, pp. 130-35.
- E.J. DWYER, *Narrative and Allegory in a Coptic Textile*, in *AJA*, 78, 1974, pp. 295-7.
- P. DU BOURGUET, *Musée national du Louvre. Catalogue des étoffes coptes*, I, Paris 1964.
- K.M.D. DUNBABIN, *The mosaics of roman North Africa. Studies in iconography and patronage*, London 1978.
- J. ENGEMANN, *Architekturdarstellungen des frühen Zweiten Stils*, *RM* 12 Erg., 1967.
- G. FABRE, *Recherches sur l'origine des ornements vestimentaires du Bas-Empire*, in *Karthago*, XVI, 1971-72 (1973), pp. 108-128.
- L. FAEDO, s.v. *Mousa, Mousai*, in *LIMC*, VII, 1994, pp. 991-1013.
- M. FLURY LEMBERG, *Ein spätantikes Seidengewebe mit Nilszene*, in *ZeitschrSchweizArch*, 46, 1987, pp. 9-15.
- M. FLURY-LEMBERG, *Textile Conservation and Research*, Bern 1988.
- A. FOL, s.v. *Artemis (in Thracia)*, in *LIMC*, II, 1984, pp. 771-74.
- M.L. FRANCHI, *Monumenti di Amiternum*, in *Studi Miscellanei*, 10, 1963-64, pp. 21-32.
- M. FUCHS, *La peinture murale sous les Sévères*, in *Pictores per provincias*, Avenches 1987, pp. 67-77.
- V. GAGGADIS-ROBIN, *Jason et Médée sur les sarcophages d'époque impériale*, Rome 1994.
- M.X. GAREZOU, s.v. *Orpheus*, in *LIMC*, VII, 1994, pp. 81-105.
- P.L. GATIER, *Un témoignage sur des églises d'Antioche*, in *Syria*, LXV, 1988, pp. 383-88.
- F. GHEDINI, *Nuove testimonianze pittoriche da Sabratha*, in G. CAPUTO-F. GHEDINI, *Il tempio d'Ercole di Sabratha*, Roma 1984, pp. 157-200.
- F. GHEDINI, *Iconografie urbane e maestranze africane nel mosaico della Piccola Caccia di Piazza Armerina*, in *RM*, 98, 1991, pp. 323-335.
- F. GHEDINI, *Caccia e banchetto: un rapporto difficile*, in *RdA*, XVI, 1992, pp. 72-88.
- F. GHEDINI, *Il carro di bronzo dei Musei Capitolini*, Padova 1993-1994.
- F. GHEDINI, *Cultura figurativa e trasmissione dei modelli: le stoffe*, in *RdA*, 19, 1995, pp. 129-141.
- H.R. GOETTE, *Attische Klinen-Riefel-Sarkophage*, in *AM*, 106, 1991, pp. 309-38.
- A. VON GREIFENHAGEN, *Kindheitsmythos des Dionysos*, in *RM*, 46, 1931, pp. 27-43.
- A. GRABAR, *L'età d'oro di Giustiniano, dalla morte di Teodosio all'Islam*, Milano 1966.
- F. GURY, *La forge du destin*, in *MEFRA*, 98,2, 1986, pp. 427-489.
- A. HERMANN, *Das erste Bad des Heilands und des Helden in spätantiker Kunst und Legende*, in *JbAC*, 10, 1967, pp. 61-81.
- A. HERMARY, s.v. *Herakles*, in *LIMC*, V, 1990, pp. 1-196.
- A. HERMARY- A. JACQUEMIN, s.v. *Hephaistos*, in *LIMC*, IV, 1988, pp. 627-54.
- J. HEURGON, *Sur le manteau d'Alkisthène*, in *Mél. K. Michalowski*, Varsovie 1966, pp. 445-448.
- H. VON HESBERG, *Temporäre Bilder*, in *JdI*, 104, 1989, pp. 61-82.
- L. IBRAHIM - R. SCRANTON - R. BRILL, *Kenchreai. Eastern Port of Corinth. The Panel of "opus sectile" in Glass*, Leiden 1976.
- N. ICARD GIANOLIO - A.V. SZABADOS, s.v. *Nereides*, in *LIMC*, VI, 1992, pp. 785-824.
- W. JASHEMSKI, *The Gardens of Pompeii*, New York 1994.
- M.O. JENTEL, s.v. *Pecheis*, in *LIMC*, VII, 1994, pp. 212-214.
- J.P. JOSPIN, *La tapisserie aux poissons d'Antioche*, in *Archeologia Paris*, 1983, pp. 20-31.
- L. KAHIL- N. ICARD, s.v. *Artemis*, in *LIMC*, II, 1984, pp. 618-753.
- G. KOCH- H. SICHTERMANN, *Römische Sarkophage*, München 1982.
- E. KITZINGER, *The Horse and Lion Tapestry*, in *DOP*, 3, 1946, pp. 3-59.
- A. KOSSATZ-DEISSMANN, s.v. *Achilleus*, in *LIMC*, I, 1981, pp. 37-200.
- A. KOSSATZ-DEISSMANN, s.v. *Briseis*, in *LIMC*, II, 1986, pp. 157-67.
- A. KOSSATZ-DEISSMANN, s.v. *Paridis Iudicium*, in *LIMC*, VII, 1994, pp. 176-188.
- A. KOSSATZ- DEISSMANN, s.v. *Semele*, in *LIMC*, VII, 1994, pp. 718-26.
- A. LAIDLAW, *The First Style in Pompeii. Painting and Architecture*, Roma 1985.
- J. LAFONTAINE- DOSOGNE, *Textiles coptes (Musées Royaux)*, Bruxelles 1988.
- J. LANCHA, *Quelques mosaïques figurés découvertes en Narbonnaise*, in *Fifth International Colloquium*, Bath 1987, 1, Ann Arbor 1994, pp. 249-260.
- V.F. LENZEN, *The Triumph of Dionysos on textiles of late antique Egypt*, Berkeley Los Angeles 1960.

- D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1947.
- S. LEWIS, *A coptic representation of Thetis at the forge of Hephaistos*, in *AJA*, 77, 1973, pp. 309-318.
- R. LING, *Roman Painting*, Cambridge 1991.
- C. LOCHIN, s.v. *Pegasos*, in *LIMC*, VII, 1994, pp. 214-30.
- A. LORQUIN, *Les tissus coptes au Musée National du Moyen Age: Thermes de Cluny*, Paris 1992.
- A. LORQUIN, *La conquête de la toison d'or: une iconographie dans l'antiquité tardive sur un tissu du Musée National du Moyen Age - Thermes de Cluny*, in *RevLouvre*, 1993,3, pp. 17-28.
- F. MATZ, *Die dionysischen Sarkophage*, ASR, IV,2-3, Berlin 1968 - 1969.
- M. MARTINIANI REBER, *Stoffe tardo antiche e medievali nel tesoro di S.Ambrogio*, in *Il millennio ambrosiano*, Milano 1982, pp. 178-201.
- H. MIELSCH, *Zur stadtrömischen Malerei des IV Jahrhunderts n. Chr.*, in *RM*, 85, 1978, pp. 151-207.
- C. NAUERTH, *Koptische Textilkunst im spätantiken Ägypten*, Trier 1978.
- J. NEILS, s.v. *Iason*, in *LIMC*, V, 1990, pp. 629-38.
- J. OSBORNE, *Textiles and their painted imitations in early medieval Rome*, in *PBSR*, 60, 1992, pp. 309-351.
- J.K. PAPADOPOULOS, s.v. *Pasiphæa*, in *LIMC*, VII, 1994, pp. 193-200.
- D. PARRISH, *A mythological theme in the decoration of late roman dining rooms: Dionysos and his circle*, in *RA*, 1995, 2, pp. 307-332.
- A. PERKINS, *The art of Doura Europos*, Oxford 1973.
- R. PETRIAGGI, *Utilizzazione, decorazione e diffusione dei tessuti nei corredi delle basiliche cristiane secondo il Liber Pontificalis (514-795)*, in *Prospettiva*, 39 1984, pp. 37-46.
- K.M. PHILLIPS, *Perseus and Andromeda*, in *AJA*, 72, 1968, pp.1-23.
- M.TH. PICARD-SCHMITTER, *Recherches sur les métiers à tisser antiques*, in *Latomus*, 24,2, 1965, pp. 296-391.
- M. PICCIRILLO, *The mosaics of Jordan*, Amman 1993.
- N. PONCE, *Collection des tableaux et arabesques trouvées à Rome dans les ruines des thermes de Titus*, Paris 1786.
- H. QUET, *Pégase et la mariée*, in *Le trasformazioni della cultura nella tarda antichità*, Catania 1985, pp. 861-931.
- B. RAFN, s.v. *Narkissos*, in *LIMC*, VI, 1992, pp. 703-11.
- G.M.A. RICHTER, *The Furnishing of Ancient Greek Houses*, in *Archaeology*, 18, 1965, pp. 26-33.
- C. RIZZARDI, *I tessuti copti del Museo Nazionale di Ravenna*, Roma 1993.
- M. ROBERTSON, s.v. *Europa*, in *LIMC*, IV, 1988, pp. 76-92.
- M.H. RUTSCHOWSKAYA, *Une tenture copte aux amours vendangeurs*, in *RevLouvre*, 1980, pp. 147-151.
- M.H. RUTSCHOWSKAYA, *Un ensemble de tapisseries coptes à décor mythologique*, in *RevLouvre*, 1984, pp. 319-25.
- M.H. RUTSCHOWSKAYA, *Tissus coptes*, Paris 1990.
- C. SALIOU, *Léda Callipyge au pays d'Aphrodite. Remarques sur l'organisation, la fonction et l'iconographie d'une mosaïque de Palaepaphos (Chypre)*, in *Syria*, 67, 1990, pp. 370-375.
- K. SCHAUENBURG, s.v. *Andromeda*, in *LIMC*, I, 1981, pp. 774-790.
- B. SCHMALZ, *Andromeda. Ein campanisches Wandbild*, in *JdI*, 104, 1989, pp. 259-281.
- U. SCHMERBECK, *Römische Wandmalerei in Oberitalien*, Würzburg 1993.
- F. SEILER, *Casa degli Amorini Dorati VI,16.7.38*, München 1982.
- E. SIMON, *Andromeda auf einem spätantiken Stoff*, in *Festschrift K. Schauenburg*, Mainz am Rhein 1986, pp. 253-260.
- E. SIMON - G. BAUCHHENS, s.v. *Artemis / Diana*, in *LIMC*, II, 1984, pp. 792-855.
- H.J. SCHMIDT, s.v. *Tessuti, ricami e merletti*, in *EUA*, XIII, 1965, pp. 843-851.
- A. STAUFFER, *Textiles d'Égypte de la collection Bouvier*, Bern 1991.
- A. STAUFFER, *Spätantike und koptische Wirkereien. Untersuchungen zur ikonographischen Tradition in spätantiker und frühmittelalterlichen Textilwerkstätten*, Bern 1992 (a).
- A. STAUFFER, *Une soierie aux amazones au musée G. Luebke à Hamm. A propos de la diffusion des cartons pour la production des soies figurées aux VII / X siècles*, in *BullCIETA*, 70, 1992 (b), pp. 45-52.
- ST. STEINGRÄBER, *Etruskische Wandmalerei*, Stuttgart 1985.
- M.J. STRAZZULLA, *Il principato di Apollo. Mito e propaganda nelle lastre Campana dal tempio di Apollo Palatino*, Roma 1990.
- V.M. STROCKA, *Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos*, in *Forschungen in Ephesos*, VIII,1, Wien 1977.
- F. TELLA, *Il tema della fabbricazione delle armi di Achille dalla Casa delle Quadrighe a Pompei*, in *Annali Siena*, 13, 1992, pp. 1-12.
- F. THOMAS, *Autour d'un passage de Plaute: Mén. 141 ss.*, in *Homm. Herrmann*, Bruxelles 1960, pp. 709-14.
- D. THOMPSON, *Coptic textiles in the Brooklyn Museum*, Brooklyn 1971.
- D. THOMPSON, *New technical and iconographical observations about important coptic hangings with marine and hunting themes*, in *BullCIETA*, 54, 1981, pp. 63-79.
- D. THOMPSON, *Rare coptic textiles with bucolic and mythic iconography*, in *BullCIETA*, 57-8, 1983, pp. 90-99.
- D. THOMPSON, *Further observations on the classification of coptic textiles III*, in *BullCIETA*, 69, 1991, pp. 24-33.
- L. TOEROEK, *Coptic Antiquities*, Roma 1993.
- J. TRILLING, *The Roman Heritage. Textiles from Egypt and the Eastern Mediterranean 300 to 600 AD*, *TextMusJ* 21, Washington 1982.
- F. WEEGE, *Das goldene Haus des Nero*, in *JdI*, 28, 1913, pp. 127-244.
- K. WEITZMANN, *Eine Darstellung der euripideischen Iphigenie auf einem koptischen Stoff*, in *AK*, 7, 1964, pp. 42-47.
- J.P. WILD, *The roman horizontal loom*, in *AJA*, 61, 1987, pp. 459-471.
- D. WILLERS, *Der Dionysos Behang der Abegg Stiftung*, Riggisberg 1987.
- F. WIRTH, *Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis ans Ende der dritten Jahrhunderts*, Berlin 1934.
- P. ZANKER, *"Iste ego sum". Der naive und der bewusste Narziss*, in *BonnJbb*, 166, 1966, pp. 152-170.



Fig. 1 - Parigi, Louvre: *tabula* con Diana cacciatrice dallo "scialle di Sabina" (da: Augé- Linant de Bellefonds 1984, nr. 31).



Fig. 2 - Roma, ipogeo di Via Livenza: affresco con Diana cacciatrice (da: Simon- Bauchhens 1984, nr. 151).

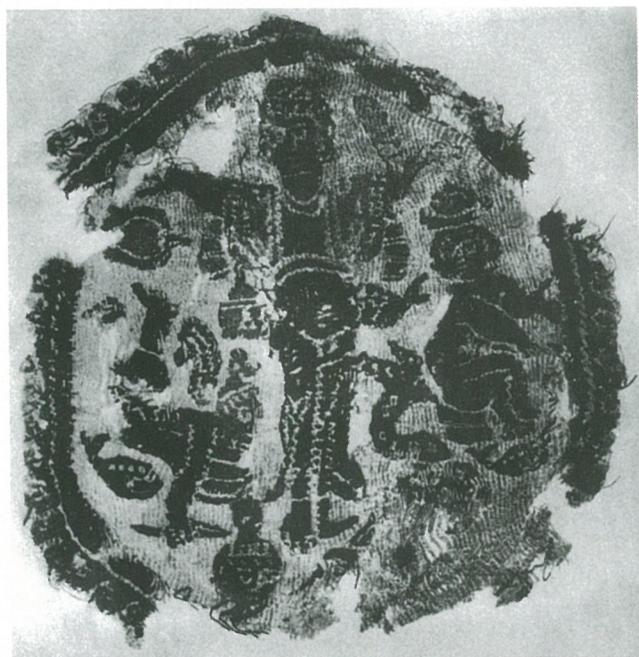


Fig. 3 - Trieste, collezione privata: *orbiculus* con Andromeda e Perseo (da: Simon 1986, tav. 44,1).



Fig. 4 - Londra, Victoria and Albert Museum: *tabula* con Tetide nella fucina di Efesto (da: Lewis 1973, tav. 49,1).



Fig. 5 - Cluny, Museo: *orbiculus* con Giasone e Medea (da: Lorquin 1993, fig. 1).

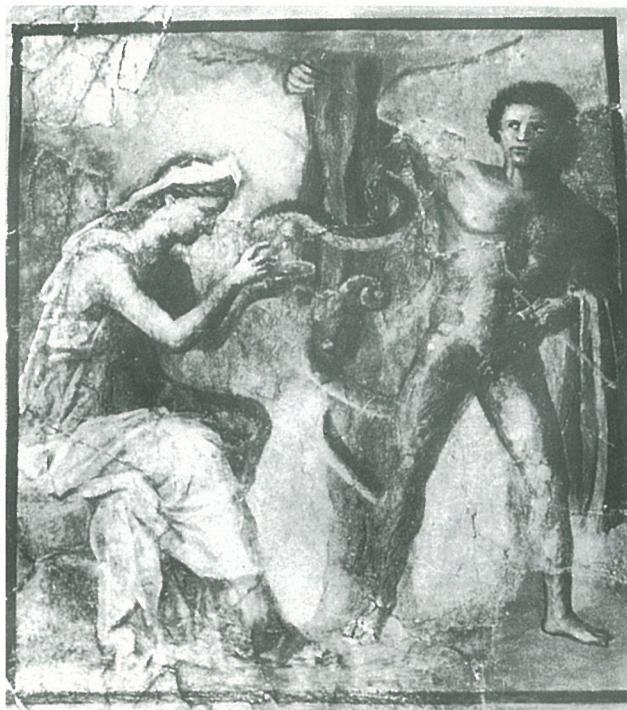


Fig. 6 - Treviri: affresco con Giasone e Medea (da: Ling 1992, fig. 198).



Fig. 7 - Parigi, Louvre: *tabula* con Pegaso e le Ninfe (da: Du Bourguet 1964, G 82).



Fig. 8 - Disegno della parete di fondo di fronte all'ingresso della Tomba dei *Nasonii* a Roma (da: Andreea 1963, tav. 61,1).

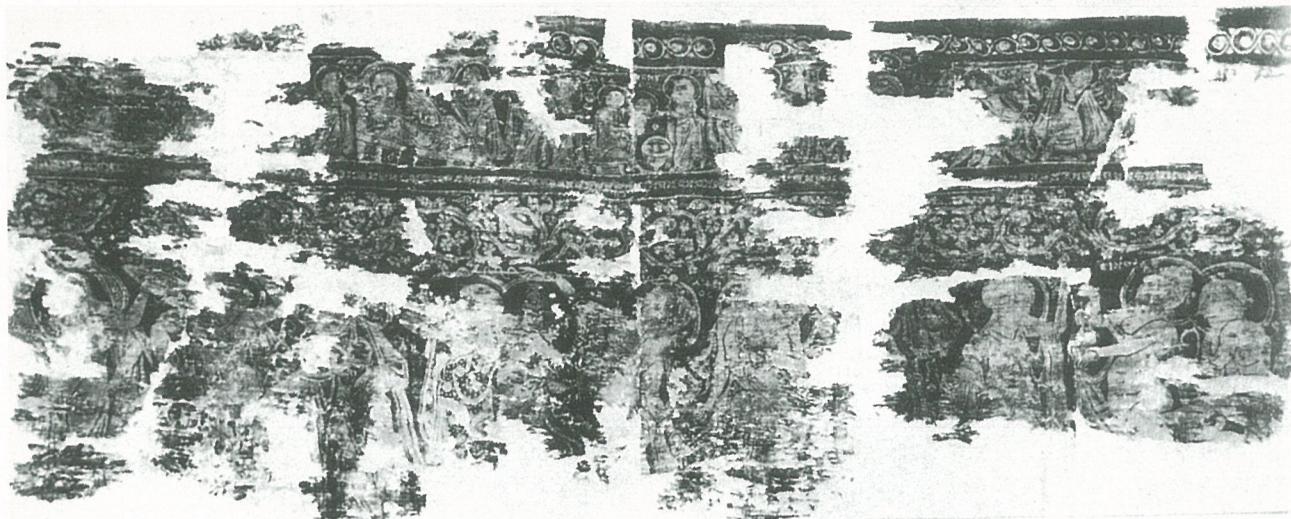


Fig. 9 - Parigi, Louvre: tessuto "a riserva" con scene della vita di Semele sul bordo e raffigurazione dionisiaca sul campo (da: Augé- Linant de Bellefonds 1986, nr. 116).



Fig. 10 - Disegno del soffitto di una stanza della *Domus Aurea* (da: Matz 1969, fig. 88,1).

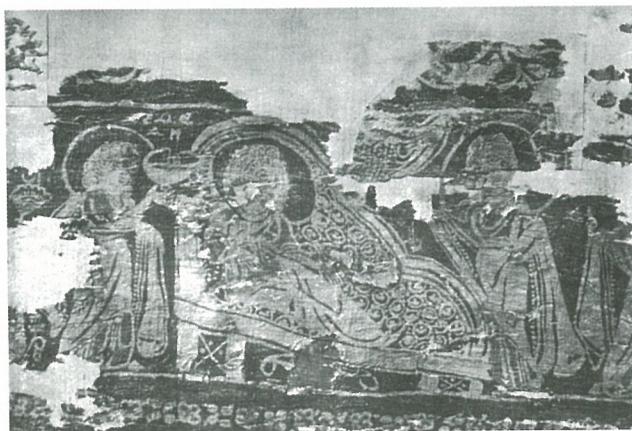


Fig. 11 - Parigi, Louvre: particolare del bordo di un tessuto "a riserva" con nascita di Dioniso (da: H. Philippart, *De Sémélé à la Madone*, in ArchEph, 1937,1, tav. 1 a).



Fig. 12 - Parigi, Louvre: particolare di tessuto con Narciso e la personificazione della fonte (da: Rutschowskaya 1984, fig. 17).



Fig. 13 - New York, Brooklyn Museum: orbiculus con scena di banchetto sull'erba (da: Adriani 1959, fig. 43).



Fig. 14 - Riggisberg, coll. Abegg: tessuto "a riserva" con Diana e i cacciatori, ricostruzione (da: Flury Lemberg 1988, nr. 43).



Fig. 15 - Riggisberg, coll. Abegg: tappezzeria con personaggi dionisiaci (da: Willers 1987).

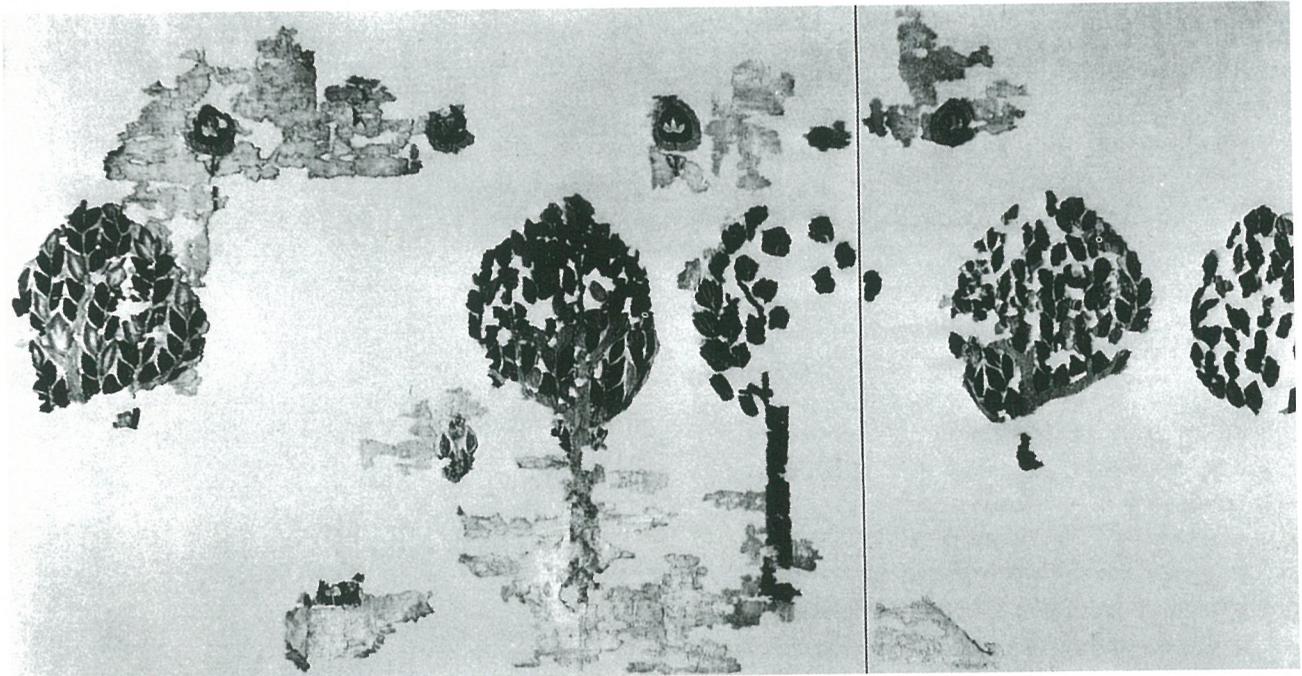


Fig. 16 - San Gallo, Museo: tappezzeria con raffigurazione di alberi (da: Stauffer 1991, fig. 3).