

archeologia filosofica



laboratorio

Quaderno II

Archeologia dell'erotismo

Alessandro Baccarin



Questa sera vorrei proporvi un'ipotesi di lavoro, o piuttosto un'ipotesi di dibattito, centrata sulla possibilità di storicizzare l'erotismo, e con questi il desiderio stesso. In altre parole, la domanda che vi propongo è se la distinzione fra erotismo e pornografia abbia senso in relazione all'arte erotica antica, e inoltre se questa distinzione funzioni, ad esempio, per “leggere” le innumerevoli testimonianze, scritte e non, che attestano per il mondo greco-romano l'esistenza di un'*ars erotica*. Questi interrogativi interessano direttamente la mutevole categoria del desiderio, sollecitato o meno da quelle immagini e quei discorsi che contribuiscono a formare un'*ars erotica*. La proposta è

riflettere su di un archivio che interroga noi osservatori moderni sul significato di "erotico" e di "pornografico", sfidandoci a storicizzare queste due categorie, a determinarne l'emergenza storica.

Per cercare con voi queste risposte, o solo più semplicemente, ma sarebbe già questo un buon punto di partenza, per formulare le giuste domande, proporrò alla vostra attenzione un documento di grande valore storico-archeologico. Si tratta del ciclo di otto scene erotiche ritrovate nelle Terme Suburbane a Pompei, un sito archeologico scavato alla metà degli anni Ottanta del secolo scorso che sollecita, proprio per il suo livello di esplicitazione sessuale, non comune anche per il repertorio erotico riscontrabile nel mondo antico, una serie di interrogativi importanti.

Un primo interrogativo riguarda la natura erotica o pornografica di questo materiale. Sappiamo che la distinzione fra queste due categorie è sempre molto labile, e nel nostro recente passato abbiamo potuto osservare un lento, ma inesorabile, slittamento di ciò che è ritenuto osceno o pornografico in ciò che è definito erotico, come se il livello di esplicitazione, della nudità o della stessa sessualità, venga progressivamente ad aumentare trasformando e facendo quasi decadere con sé il pornografico nell'erotico. Secondo questa lettura l'erotismo costituirebbe una sorta di camera di decantazione di ciò che i tempi ritengono moralmente contrario al pudore, di osceno. A questa domanda mi sembra opportuno tentare di trovare una risposta solo alla fine della nostra analisi. Solo dopo aver esaminato la documentazione visuale offerta dalle Terme Suburbane potremo avere a disposizione gli strumenti per capire se le nostre attuali categorie, che afferiscono ad un sistema di tipo sessuale, ad un dispositivo di sessualità, siano adatte per definire le caratteristiche e le categorie messe in causa da quelle immagini.

Prima di proseguire con la documentazione pompeiana, che costituirà per noi un caso singolare attraverso il quale leggere l'ampia categoria dell'arte erotica antica, vorrei invitarvi a riflettere sulla nozione di pornografia. Con questo termine oggi tendiamo a definire quell'imponente e cangiante materiale, formato da immagini, oggetti, immaginari, produzioni filmiche, performances, forme di intrattenimento ecc., dove una determinata esplicitazione del desiderio e dell'atto sessuale viene resa disponibile in base ad un sistema di pensabilità, ad un dispositivo di sessualità, che separa il desiderio da una parte come oggetto di indagine medica, come nel caso della psichiatria, della sessuologia ecc., e dall'altra come oggetto di produzione immaginativa, finalizzata al soddisfacimento di infinite categorie e sottocategorie di gusti e immaginari particolari. Abbiamo da una parte le filie e dall'altra i generi e sottogeneri pornografici. Questi due poli vengono coniugati da una nozione di spazialità segregativa: le filie vengono reclusi nella nosologia, trattate con farmaci, oggetto di indagine psicanalitica o psichiatrica, i generi pornografici vengono invece reclusi in spazi delimitati, un tempo le sale dei cinema a luci rosse, oggi invece i terminali video dei computer portatili o degli smartphones, oppure in luoghi dedicati al cosiddetto *adult entertainment*., e catalogati, prodotti e commercializzati da un circuito di produzione specifico. In ambedue i casi l'esplicitazione sessuale e desiderativa deve essere segregata nel privato, deve essere spazialmente limitata.

Ci troviamo così all'interno di un immaginario sadiano, all'interno di un "castello" ideale, uno spazio delimitato, all'interno del quale regole e comportamenti sessuali, anche aberranti, vengono consentiti proprio perché all'esterno sono proibiti, o in ogni caso non ammessi o moralmente condannati. A questo quadro categoriale il nostro presente ha aggiunto una sorta di proliferazione pornografica nell'intero immaginario visuale, condiviso non solo dalla produzione pornografica tout-court, ma anche da pubblicità, intrattenimento televisivo ecc. Oggi infatti i *porn-studies*, ovvero la disciplina sorta attorno alla pornografia a partire dal lavoro pionieristico di Linda Williams¹, si interessano ad una proliferazione del pornografico in tutti gli ambiti della

1 Linda Williams, *Hard Core, Power, Pleasure and the Frenzy of Visible*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1989. Vedi anche Id. (ed.), *Porn Studies*, Duke University Press, Durham-London 2004.

comunicazione visuale che caratterizzano le società digitalizzate del nostro presente, occidentali o meno.

Bisogna considerare tuttavia che la stessa nozione di pornografia è piuttosto recente². Emerge a partire dalla metà del XIX secolo proprio in relazione con la pubblicazione di guide più o meno specialistiche relative agli oggetti "osceni" rinvenuti nei siti archeologici vesuviani a partire dalla metà del XVIII secolo in poi. E' in questa letteratura erudita che compare per la prima volta il termine "pornografia", inteso come quella particolare categoria di oggetti che esplicita visualmente il sesso e le pratiche sessuali, trasferendo su determinati oggetti una definizione antica, piuttosto rara, che ritroviamo in Ateneo³, il quale definiva *pornographoi* quei pittori ellenistici che ritraevano in quadri e dipinti le eteree e le prostitute. In questo senso originario, "pornografia" sarebbe una specifica forma d'arte, ed in particolare una specifica forma pittorica. Come probabilmente pornografi erano quei pittori intenti a ritrarre Teodote quando Socrate, in un famoso passo dei *Memorabili* di Senofonte⁴, si reca in casa della bella e ricca etera per impartire e ricevere insegnamenti sull'arte amatoria.

A partire dall'accezione moderna di pornografia, che abbiamo lasciato volutamente generica e schematica, ma in ogni caso sufficiente alla nostra discussione, proviamo a verificare quanto di pornografico possono evocare le immagini erotiche delle Terme Suburbane di Pompei.

Questo edificio, scoperto e scavato negli anni Ottanta del secolo scorso, sorgeva presso Porta Marina, ovvero presso l'ingresso direttamente comunicante con il mare e con il porto della città vesuviana. L'ubicazione era stata scelta con accortezza, probabilmente dallo stesso proprietario del complesso termale, al fine di attrarre la numerosa clientela cittadina e non che affluiva in città dalla strada che conduceva al porto. L'edificio termale era stato eretto agli inizi del I secolo d.C., successivamente restaurato e modificato (è a questa fase che appartiene il ciclo pittorico con le scene erotiche), e infine, poco prima dell'eruzione del 79, di nuovo oggetto di modifiche strutturali. La posizione vantaggiosa senz'altro doveva consentire un notevole afflusso di visitatori, che nelle terme potevano trovare un luogo di ristoro e di riposo prima di addentrarsi nei vicoli cittadini. L'edificio si articolava su due livelli, con un piano terra dotato di uno spogliatoio e delle varie stanze termali, ed un livello sopraelevato occupato da alcuni ambienti di cui non è stato chiarito ad oggi l'uso effettivo.

Le scene erotiche che caratterizzavano questo edificio, e che probabilmente lo rendevano famoso nella stessa Pompei, erano concentrate nello spogliatoio (*apodyterion*). Si tratta di un ciclo di otto scene, collocate nella parete sud dello spogliatoio, ciascuna abbinata ad un numero in una sequenza progressiva che procedeva da I ad VIII. Ogni immagine era posta sopra la raffigurazione di una scatola in legno, molto più grande dell'immagine erotica stessa. Il ciclo doveva trovare una qualche continuità nella parete ovest, fortemente danneggiata dall'eruzione, parete dove ancora rimangono leggibili le indicazioni numeriche progressive da IX a XVI. Non è chiaro se questa parete danneggiata presentasse un altro ciclo di otto immagini erotiche, complementari a quelle della parete sud.

Secondo Luciana Jacobelli⁵, l'archeologa italiana che ha scavato e studiato il sito, queste scene

2 Per la storia di questo termine si veda Walter Kendrick, *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1987.

3 Ateneo, XIII,567a.

4 Senofonte, *Memorabili*, III,11,4 e sgg.

5 Luciana Jacobelli, *Le pitture erotiche delle Terme Suburbane di Pompei*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1995. Sulle Terme Suburbane di Pompei si veda anche John Clarke, *Look Who's Laughing at Sex: Men and Women Viewers in the Apodyterion of The Suburban Baths at Pompeii*, in David Frederick (ed.), *The Roman Gaze: Vision, Power, and the Body*, Baltimore 2002, pp. 149-181, Id, *Roman Sex: 100 b.C. to a.D. 250*, Abrams Pub., New York 2003 pp 121 e sgg. Juan Francisco Marto Montiel, *Arte erotismo en Pompeya: las pinturas eróticas de las termas suburbana*, in

erano collocate strategicamente sopra delle scatole lignee, di cui sembra essersi conservata traccia sul pavimento, scatole utilizzate dalla clientela per deporre i propri abiti prima di entrare negli ambienti climatizzati delle terme. La numerazione progressiva e l'associazione di ciascuna scatola ad un numero e ad una determinata scena erotica era finalizzata, secondo la studiosa, a favorire la memorizzazione nel cliente del cassetto/scatola nel quale aveva deposto i propri abiti. Chiaramente l'associazione fra numero, scatola e scena erotica aveva, secondo la Jacobelli, implicazioni di tipo umoristico e ludico che, secondo un sistema di pensiero per noi ignoto, favoriva la memorizzazione e allo stesso tempo inquadrava l'erotico e l'esplicitazione sessuale in un gioco decorativo, diciamo di tipo ornamentale, umoristico e mnemonico allo stesso tempo.

Passiamo ora rapidamente ad esaminare ciascuna delle otto scene che compongono questo originale ciclo erotico. La prima scena prevede una forma di accoppiamento che i romani definivano *venus pendula* (si tratta di una definizione rinvenibile nel famoso episodio erotico narrato nelle *Metamorfosi* di Apuleio)⁶. Sappiamo che questo tipo di schema erotico costituiva una specie di *topos* figurativo, tanto da poterlo ritrovare in una oggettistica di varia natura, come nei medaglioni decorativi posti sui vasi di terracotta diffusi fra II e III secolo nella Valle del Rodano o su vari tipi di lucerne fittili di epoca imperiale. Questo tipo di figura sessuale inoltre veniva definita dai greci, a partire almeno da Aristofane, con il verbo *keletizein*, che indicava l'atto del "cavalcare". Si trattava di una sorta di metafora comica a sfondo sessuale.

E' interessante osservare che questa schema coitale, che anche i romani associavano all'immagine metaforica del cavallo, definendolo spesso con il termine evocativo di "equus eroticus" (Ovidio, *Ars amatoria*, III, 777), ha fornito un singolare motivo di discussione per i commentatori moderni, motivo attraverso il quale si sono misurate le letture, o piuttosto le letture distorsive, che il nostro sistema sessuale suggerisce a noi in quanto osservatori. Così, ad esempio, Paul Veyne⁷ ha ritenuto che questo tipo di accoppiamento rinforzasse quell'idea di mascolinità, tipica del mondo romano, che faceva dell'uomo l'unico agente attivo e l'unico vero *dominus* nel campo familiare e sessuale, con un donna costretta a servire l'uomo anche nel piacere, addossandosi la fatica del gesto sessuale stesso. Al contrario Catherine Johns⁸, in un lavoro pionieristico sull'erotismo nel mondo antico, riteneva che questo tipo di schema sessuale, dove la donna prende l'iniziativa e mantiene un contatto visivo con il suo partner maschile, è tipico del mondo romano, dove la donna avrebbe goduto di una maggiore libertà nel sociale rispetto al mondo greco.

Ambedue queste letture sono in realtà fuorvianti. Dobbiamo sempre aver presente che nella società greco-romana l'accoppiamento fra un uomo e una donna era osservato come un momento di piacere e al contempo un atto riproduttivo, tanto che il piacere femminile era ritenuto necessario per una fecondazione riuscita. Su questo punto concordavano i medici, i filosofi e l'opinione comune, e ne abbiamo una prova proprio nell'*Ars amatoria* di Ovidio, dove si invita l'uomo ad attendere il piacere femminile, e la donna a trovare le posizioni erotiche che valorizzino la sua bellezza e inneschino il desiderio maschile. Siamo quindi in una società dove la finalità riproduttiva della coppia era un dato centrale, considerati gli alti livelli di mortalità infantile e la necessità da parte della città, della campagna e in generale della società, di rifornirsi costantemente di nuovi membri. L'*equus eroticus* ritratto nella prima scena delle Terme Suburbane di Pompei evoca un piacere condiviso, piuttosto che un ruolo dominante dell'uomo, e soprattutto una partecipazione al piacere che implica una attenzione al femminile, una partecipazione emotiva che è comune anche al mondo greco, come si può facilmente dimostrare osservando la raffigurazione erotica esposta sul coperchio di specchio bronzeo proveniente da Corinto e conservato presso il Museum of Fine Arts di Boston (inventario

M. Méndes Baiges - B. Ruiz Garrido (eds), *Forma de eros. Ensayos sobre arte y erotismo II*, Universidad de Málaga 2013, pp. 59-82.

6 Apuleio, *Metamorfosi*, II,16.

7 Vedi Paul Veyne, *La famille et l'amour sous le Haut-Empire romain*, in «AESC», 1978, 33, 1, 35-63.

8 Catherine Johns, *Sex or Symbol? Erotic Images of Greece and Rome*, British Museum Publications, London 1982, p. 136.

08.32c)⁹. D'altronde la stessa immagine di una donna greca seclusa nel gineceo, immagine che presiede alla teoria della Johns, è probabilmente l'effetto della distorsione con la quale la documentazione letteraria a nostra disposizione ci obbliga ad osservare la società greca classica ed ellenistica.

La seconda scena implica una penetrazione da tergo. Si tratta anche in questo caso di uno schema standard, che ammette, nella produzione artistica romana, una serie di varianti. Ne abbiamo una prova nella scena ritratta nello specchio dell'Esquilino¹⁰, oggetto diciamo coevo a queste terme pompeiane, dove la variante scenica implica una visione frontale a vantaggio dell'esposizione del soggetto femminile. Ulteriore variante la ritroviamo nella raffigurazione presente sul lato B della Warren Cup¹¹, una lussuosa coppa in argento, dove questo schema sessuale è trasposto sul lato dell'omoerotismo maschile, con una scena di penetrazione da tergo da parte di un personaggio maschile su di un ragazzo imberbe. E' evidente come le scene pompeiane si inseriscano in una sorta di rappresentabilità del sesso definita da alcuni schemi canonici, riprodotti su vari supporti, di varia natura e di differente valore artistico e commerciale allo stesso tempo.

La terza scena ritrae una *fellatio* praticata da un personaggio femminile su di uno maschile. In questo caso ci troviamo in uno schema rappresentativo piuttosto condiviso, dato che la medesima scena si ritrova in una lucerna fittile conservata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inventario 27864) e su alcune appliques fittili di vasi della Valle del Rodano. Il sesso orale era osservato con grande severità nella cultura greco-romana e per questo condannato non solo dalla morale filosofica, ma anche da satiristi come Giovenale, Marziale ecc. Siamo quindi di fronte ad una sorta di *escaletion* nell'ambito del ciclo termale: da una forma coitale non propriamente canonica, come l'*equus eroticus*, si è arrivati alla *fellatio*, che invece implica una condanna morale. Inoltre possiamo osservare che il personaggio maschile tiene in mano un rotolo di papiro. Nell'immaginario antico l'uomo con un rotolo di papiro in mano implica l'attribuzione al personaggio di particolari competenze e ruoli. Si può trattare di un filosofo, di un poeta, oppure di un magistrato, di un notevole. Di questo tipo di significazione ne abbiamo ampia dimostrazione nei sarcofagi romani, dove a volte la coppia uomo-donna è rappresentata con l'uomo intento a leggere o a tenere in mano un rotolo di papiro, gesto che marca l'appartenenza della coppia all'élite cittadina, al ceto dirigente della società. Nella scena erotica pompeiana, proprio alla luce di questa significazione, dobbiamo immaginare un intento comico: probabilmente il bersaglio era il filosofo tipo, che invoca il controllo dei propri desideri, il governo di sé attraverso il governo del desiderio, e che invece ricade nel piacere moralmente più esecrato ed esecrabile, ovvero il sesso orale, condannato dagli stessi testi filosofici che tiene in mano.

La scena quarta registra decisamente un nuovo livello in questa singolare *escaletion* di "depravazione morale". Una progressione che sembra seguire un percorso ben delineato attraverso queste otto immagini. Siamo qui di fronte ad un *cunnilingus*. Si tratta in assoluto di una immagine unica nel repertorio dell'arte erotica antica. L'eccezionalità dell'immagine è dovuta all'aura di condanna che circonda il sesso orale, ed in particolare il *cunnilingus*, pratica sessuale oggetto di una

9 Vedi figura 4 p. 523 in Juan Francisco Martos Montiel, *Sexo y signos zodiacales: algunas notas sobre el espejo erótico del Antiquarium Comunale de Roma*, «MHNH», 11, 2011, 518-536. Vedi in proposito anche John Clarke, *Looking and Lovemaking: Construction of Sexuality in Roman Art 100 b.C.- A.D 250*, University Of California Press, Berkeley 1998, fig. 2 p. 5.

10 Mi permetto di rinviare per questo oggetto al mio *Oltre lo specchio. Considerazioni sulle immagini erotiche dello specchio bronzo dell'Antiquarium del Palatino (inventario 13694)*, disponibile on line presso Archeologiafilosofica.it.

11 Su questo prezioso ed eccezionale reperto vedi John Clarke, *The Warren Cup and the Contexts for Representations of Male-to-Male Lovemaking in Augustan and Early Julio-Claudian Art*. in «The Art Bulletin», 75, 1993, pp. 275-294 e John Pollini, *The Warren Cup: Homoerotic Love and Symposial Rhetoric in Silver*; in «The Art Bulletin», 81, 1999, pp. 21-52.

condanna morale fortissima nella società greco-romana. Sappiamo in realtà che la prostituzione maschile prevedeva una sorta di specializzazione per coloro che offrivano questo tipo di servizi sessuali per la clientela femminile, che evidentemente richiedeva queste prestazioni ed era in grado di pagarle. Si trattava quindi di una pratica condannata, e non per questo non meno diffusa.

E' interessante osservare che la donna qui è ritratta con una ricca collana che le si incrocia sui seni. Questo monile, che caratterizza il personaggio femminile per la sua eleganza, per la sua ricchezza e per il suo status sociale, indica che in tutte queste pitture si vuole evocare uno stile di vita elevato, di tipo aristocratico, e che le scene implicano una sorta di identificazione fra l'osservatore e l'ambiente idealizzato ritratto. La stessa dimensione esotica e lussuosa la ritroviamo nei tanti dipinti erotici che ornano i postriboli pompeiani. In questi ambienti, senz'altro destinati alla prostituzione, le scene erotiche mimano l'accuratezza delle medesime scene rappresentate nelle abitazioni dei ricchi, e ne imitano anche l'ambientazione ricercata e lussuosa. L'erotismo è quindi vissuto come una forma di identificazione e valorizzazione sociale e culturale, una forma di identificazione con il prestigio sociale, che deve essere esposto e che diventa un modello culturale nel quale immedesimarsi.

Passiamo alla scena quinta, dove abbiamo una scena di penetrazione frontale con la donna semisdraiata su una *kline*, ovvero su di un lettino da simposio. La scena, anche in questo caso, riproduce uno schema che ritroviamo in molta arte erotica antica. Ciò che ha destato l'attenzione degli studiosi è la chioma del personaggio maschile, che ne consentirebbe l'identificazione con un personaggio femminile. E' questa la teoria di John Clarke¹², che vede in questa scena una rarissima rappresentazione di penetrazione fra donne con l'uso di un *olisbos*, ovvero di un fallo di cuoio. Purtroppo lo stato di conservazione del dipinto, sul quale si sovrappongono le scene sovradipinte nell'ultima fase di restauro edilizio subito dal complesso termale, non permette una lettura certa dell'immagine. E' tuttavia interessante qui osservare che la nostra domanda, la domanda di noi osservatori moderni, verte sull'identità dei due personaggi, ovvero sul loro essere entrambe donne o meno, e quindi sul loro lesbismo, una identità sessuale che ci costringere ad interrogarci sul "modo" di fare l'amore. Una domanda questa che non aveva senso per il mondo antico, dove l'identità non era costruita sull'oggetto di piacere, quanto sulla capacità di governare il piacere stesso. Tuttavia anche in questo caso, se è vero che qui ci troviamo di fronte ad un atto di omoerotismo femminile, saremmo di fronte ad una scena unica nel repertorio erotico antico, rarità giustificata dalla forte condanna morale che accompagnava le pratiche omeerotiche femminili in tutta la società greco-romana.

La sesta e la settima scena rappresentano il culmine di questa *escaletion* erotica. Qui ci troviamo di fronte a scene che sono in assoluto un unicum per l'arte erotica antica. Nella prima abbiamo una penetrazione da tergo di un soggetto maschile su di un altro soggetto maschile, il quale a sua volta penetra da tergo una donna (in una posizione che i greci definivano come la posizione della *kybda*, nota anche come posizione della "leonessa"), e nella seconda ci troviamo di fronte a quella che noi definiremo un'orgia: un uomo penetra da dietro un altro uomo (il gesto del braccio del personaggio penetrante implica, nella grammatica visuale antica, che è attivo nel piacere), il quale a sua volta si sta facendo praticare una *fellatio* da una donna, che da ultimo riceve un *cunnilingus* da un altro personaggio femminile. In questa unica scena abbiamo un compendio di tutte le pratiche sessuali condannate dalla morale sessuale antica.

Il ciclo termina con una scena (la numero VIII) che ritrae un uomo deforme, affetto da quella deformazione ai testicoli che i medici definiscono idrocele bilaterale. Il personaggio indossa in testa

12 Vedi John Clarke, *Looking and Lovemagin: Constructions of Sexuality in Roman Art 100 b.C.- A.D. 250*, University Of California Press, Berkeley 1998, p. 250.

una corona di alloro e tiene in mano un papiro, segnali questi che lo identificano con un intellettuale, forse un poeta. Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad un sottile gioco ironico condotto contro l'ambiente intellettuale, popolato da filosofi e poeti. Personaggi deformati, caratterizzati proprio da questa particolare deformità degli organi sessuali, erano d'altronde molto comuni nell'arte ellenistica, che attraverso la deformità elaborava una particolare forma di comicità.

Da questo rapido esame delle otto scene erotiche possiamo evidenziare due spunti di riflessione importanti. In primo luogo si tratta di scene che, rispetto alla pur diffusa natura espositiva dell'erotismo nel mondo antico, rappresentano dei casi unici di rappresentazione di atteggiamenti e pratiche oggetto di riprovazione morale da parte del senso comune e della morale colta, diciamo filosofica, sia da parte delle élites che da parte della *communis opinio* di matrice popolare. La *fellatio*, il *cunnilingus*, la penetrazione omoerotica maschile e l'omoerotismo femminile costituivano un insieme di pratiche fortemente condannate dalla morale antica. Diremmo oggi che era una condanna trasversale. Allo stesso tempo ci troviamo di fronte ad immagini dove lo spunto comico, satirico, è spesso accentuato. E' in quest'ottica che dobbiamo osservare i personaggi maschili di cui volutamente viene messo in rilievo l'appartenenza al mondo intellettuale tramite il rotolo di papiro. Sembra che il centro espositivo di queste scene sia da una parte la rappresentazione esplicita degli atti condannati dalla morale pubblica, e dall'altra la satira condotta su chi quella morale la formava, ovvero gli intellettuali, i filosofi ecc.

Preso atto di questo doppio livello di lettura, dobbiamo convenire che l'intero ciclo erotico pone a noi osservatori moderni di fronte ad una serie di interrogativi. Ci dobbiamo chiedere quale sia la funzione di queste scene, quale l'obiettivo, quale il contesto, anche fruitivo, nel quale venivano ad inserirsi, quale il tipo di desiderio che innescavano, e soprattutto se realmente innescavano un desiderio. Da ultimo diventa interessante chiederci a quale categoria visuale moderna queste scene appartengono: si tratta di scene erotiche, pornografiche, oscene? Oppure si tratta di scene comiche?

Partiamo in primo luogo dalla funzione. Secondo il nostro sistema di pensiero, diciamo secondo il nostro dispositivo di sessualità, l'immagine erotica e in particolare l'esplicitazione dell'atto sessuale, la sua raffigurazione viene ricondotta ad una duplice categoria, quella della pornografia e della prostituzione. E' per questo che molti studiosi si sono affannati a rintracciare spazi dedicati all'attività prostitutiva in tutti gli ambienti pompeiani dove comparivano scene e rappresentazioni visuali erotiche¹³. Anche per le Terme Suburbane si è ipotizzato che al piano superiore, proprio in virtù del ciclo erotico dipinto nell'*apodyterion*, venisse esercitata l'attività prostitutiva in ambienti dedicati.

L'associazione fra nudità ed esplicitazione sessuale e prostituzione è un tratto caratteristico della nostra categorizzazione del sessuale, ed è anche un tratto che inevitabilmente condiziona la possibilità di "leggere" un mondo pre-sessuale come quello greco-romano. Come ha giustamente osservato Luciana Jacobelli, la catalogazione a Pompei di ben 34 lupanari è il frutto di una osservazione distorsiva del contesto antico, lettura che mette in relazione immagini o testi di carattere erotico, come ad esempio i graffiti lasciati dai passanti su pareti ed intonaci, e prostituzione¹⁴. Di conseguenza, anche in questo caso, ipotizzare la presenza di un bordello al piano superiore delle Terme Suburbane è fortemente discutibile, se non sbagliato.

La questione investe anche l'intero tessuto urbano di Pompei. Si è pensato infatti che l'attività prostitutiva, così ben attestata nella città vesuviana grazie ai graffiti lasciati da prostitute, prostituti e

13 Sulla tormentata identificazione dei prostriboli nel tessuto urbano pompeiano vedi Thomas McGinn, *The Economy of Prostitution in the Roman World a Study of Social History and the Brothel*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2004.

14 Luciana Jacobelli, *Le terme suburbane*, cit. p. 65.

clienti sulle pareti dei bordelli, fosse soggetta ad una politica di zonizzazione, simile a quella che ha condotto oggi molte città occidentali a organizzare e mantenere nel loro tessuto urbano un *red light district*. Questa zonizzazione spaziale risponde a quella forma segregativa del sessuale a cui si è accennato sopra: se l'attività sessuale e l'esplicitazione di questa risponde ad un principio di identità, e se a sua volta questo principio risponde ad una esigenza di separazione fra il privato ed il pubblico, fra un soggetto ed un desiderio, separati fra loro, allora la zonizzazione del sesso nel tessuto cittadino diventa una risposta politica a questo principio identitario. Nel mondo antico però le cose non stavano così. La zonizzazione era qualcosa di inconcepibile, tanto che l'attività prostitutiva era condotta in modo capillare in tutte le zone delle città antiche, con maggiore concentrazione nei porti o presso le porte cittadine, e questo perché si trattava di zone ad alta frequentazione, e non nell'obbedienza ad una limitazione spaziale ed ad un principio segregativo.

Ritornando allora al ciclo erotico termale, dobbiamo cercare di far tacere il nostro sguardo moderno "sessualizzato" ed ipotizzare invece un'associazione tra esplicitazione sessuale di tipo visuale e categorie per noi afferenti ad altri campi del visibile. In particolare dovremmo immaginare un'associazione con la comicità, con l'ironia, con la satira, con l'intrattenimento, con l'ornamentale, e persino con il religioso. Abbiamo visto che i personaggi caratterizzati dal rotolo di papiro sono da identificare con intellettuali. Non si tratta di personaggi ben definiti, ma di personaggi tipo. Quindi l'ironia su di loro è condotta attraverso l'immagine sessuale secondo una pensabilità piuttosto estranea alla nostra, dove la satira difficilmente si appunta di una esplicitazione sessuale riferita a tipi generici. Inoltre dobbiamo pensare che quelle immagini erano finalizzate ad aiutare gli avventori nel ricordare la cassa scelta per deporre i propri abiti prima di entrare negli ambienti climatizzati dell'impianto termale. L'esplicitazione visuale delle pratiche sessuali quindi non è associata in modo diretto con il desiderio, o per lo meno non lo è in questo caso. Semmai abbiamo una funzione mnemonica, associata ad una comica e ad una ornamentale, alla base di queste immagini. Dobbiamo poi pensare che l'esplicitazione sessuale potesse contenere una significazione apotropaica, ovvero che costituisse una sorta di "porta fortuna", come simboli apotropaici erano i falli che ornavano le grandi case delle élites in forme scultoree o dipinti sulle pareti.

Inoltre, con il suo immaginario di lusso e di esotismo, che abbiamo osservato essere un dato presente in queste immagini, il ciclo erotico doveva evocare nei clienti quell'ambiente rilassato e privilegiato delle grandi domus signorili, che pur popolavano lo spazio cittadino pompeiano. L'erotismo, l'immagine esplicita e il desiderio avevano quindi connotazioni sociali tali che conducevano ad una sorta di indentificazione di status. Probabilmente le numerose scene erotiche che popolano i bordelli pompeiani, scene che in questa sede non possiamo analizzare per questioni di tempo, ricordano proprio questa ambientazione raffinata e svolgono la funzione di evocare nei clienti uno status sociale privilegiato, piuttosto che suscitare il desiderio, come avviene invece nel nostro presente con le immagini associate alla pornografia.

Dobbiamo però prendere in considerazione un altro dato importante, per poter contestualizzare le pitture delle Terme Suburbane e quindi tentare di rispondere ai quesiti che ci eravamo posti all'inizio. Come abbiamo osservato gli schemi sessuali raffigurati nel ciclo termale, sebbene molto originali e spesso inusuali per gli stessi standard morali antichi, sono condivisi da un ampio repertorio di materiali, diffusi un po' in tutto il mondo greco-romano e in tutti gli strati sociali. Oggetti preziosi come gioielli, coppe d'argento per il simposio, elaborati specchi in bronzo, ma anche modeste lucerne d'argilla, vasellame fittile per la tavola ecc.. Tutti questi oggetti presentano un repertorio di immagini che, pur nelle varianti che ciascun artista o artigiano aveva utilizzato, si può ricondurre ad un denominatore comune. Già negli anni Settanta un grande storico dell'arte, Otto Brendel¹⁵, aveva

15 Vedi Otto Brendel, *The Scope and Temperament of Erotic Arte in Graeco-Roman World*, in Theodore Bowie – Cornelia Christenson, *Studies in Erotic Art*, New York 1970. pp. 3-69.

ipotizzato la presenza di un modello comune all'intera l'arte erotica ellenistica e romana. Questo modello sarebbe identificabile nelle raffigurazioni presenti nei manuali erotici greci elaborati a partire dalla seconda metà del IV secolo a.C., un genere letterario vero e proprio, sorto nel mondo greco in epoca ellenistica, e diffusosi poi nella società romana alto-imperiale, nella quale aveva trovato un mercato fiorente, caratterizzato da ricchi collezionisti.

Uno di questi era senz'altro Tiberio, che nella sua villa a Capri aveva allestito un vero museo erotico ante litteram. Fra i vari manufatti collezionati dall'imperatore figuravano le *tabellae*, ovvero piccoli dipinti erotici su legno da collocare nelle camere da letto, e stovaglieria da simposio in argilla (*sigillis*). Si trattava di un insieme di oggetti d'arte ispirati al famoso manuale erotico di Elefantide¹⁶. Secondo quanto riferisce Suetonio, che in questo caso riporta le maldicenze circolanti in ambito senatorio contro Tiberio, questi aveva organizzato una sorta di museo erotico a scopo didattico, collezionando dipinti e oggetti ispirati alle immagini erotiche presenti nel manuale di Elefantide, immagini utilizzate per uno scopo didattico ben preciso, ovvero utili nel fornire consigli precisi su schemi e posizioni da simulare nell'attività sessuale.

Quello di Elefantide era senz'altro uno dei manuali erotici greci più famosi dell'antichità, pari forse al *Peri Aphrodision* di Filenide di Samo, autrice probabilmente del primo manuale erotico della letteratura greca ed occidentale in generale, opera di cui ci è pervenuto fortunatamente un brevissimo, ma significativo, frammento papiraceo¹⁷. Non abbiamo qui il tempo necessario per affrontare un'analisi anche solo approssimativa di questo genere letterario, genere del tutto perduto alla nostra tradizione manoscritta. Sintetizzando possiamo ricordare che questa manualistica erotica prevedeva tutta una serie di insegnamenti, indirizzati a uomini e donne in sezioni distinte, sul corteggiamento, sul comportamento da tenere di fronte alla persona desiderata, e infine sugli schemi sessuali da utilizzare. Questi ultimi erano trattati nella sezione finale di ogni manuale erotico, ed illustrati da disegni didattici, un tratto questo che trasformava questo tipo di libri in oggetti di lusso, molto costosi, degni quindi di una clientela ricca, ben rappresentata da un imperatore come Tiberio.

Possiamo inoltre qui accennare solo corsivamente al dibattito acceso fra gli studiosi in merito all'identità delle autrici a cui la tradizione in nostro possesso attribuisce questi manuali. Si è pensato spesso che i nomi femminili di cui è popolata questa autorialità siano fittizi, pseudonimi utilizzati da uomini che preferivano nascondere la loro reale identità. Si è pensato anche che questi trattati, se realmente attribuibili a donne, rappresentassero una sorta di memorialistica, simile a quel mondo di "memorie" che popola la letteratura erotica libertina e vittoriana dell'occidente. Si tratta in tutti questi casi di letture distorsive della realtà antica, letture dovute all'applicazione impropria all'*ars erotica* antica di schemi di pensabilità del sessuale propri dell'occidente moderno.

In realtà, come lascia intendere chiaramente la testimonianza di Suetonio, questa letteratura aveva uno scopo didattico, ovvero si prefiggeva di insegnare le pratiche e i comportamenti in materia sessuale, forse in opposizione a quelle scuole filosofiche che, al contrario, facevano del dominio dei piaceri e degli istinti una pratica per formare un individuo autocentrato e capace di autogoverno. Ne abbiamo una conferma nell'*Ars amatoria* di Ovidio, l'unico manuale erotico antico a noi pervenuto. L'opera ovidiana è una sorta di elaborazione poetica di un manuale erotico greco, probabilmente una elaborazione originale, che imponeva una forma poetica ad un genere notoriamente in prosa, e

16 Suetonio, *Vita di Tiberio*, XLIII,1-2. Vedi in proposito l'illuminante contributo di Edward Champlin, *Sex on Capri*, in «Transaction of the American Philological Association», 2011, 141, pp. 315 – 332 .

17 Su Filenide, Elefantide e più in generale sulla manualistica erotica greca si veda Quintino Cataudella, *Initiamenta amoris*, in «Latomus», 33, 1974, 847-57. Holt Parker, *Love's Body Anatomized: The Ancient Erotic Handbooks and the Rhetoric of Sexuality*, in Amy Richlin (ed.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*, Oxford, Oxford University Press, 1992, pp. 90-111 e Francesco De Martino, *Per una storia del genere pornografico*, in Oronzo Pecere e Antonio Stramaglia (eds), *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino*, Cassino, Università degli studi di Cassino, 1996, pp. 295-341.

che al contempo procedeva con una serie di edulcorazioni che rendevano il testo stesso presentabile ad una élite che si trovava a confrontarsi con la politica moralizzatrice condotta dal principato augusteo. Non a caso in Ovidio manca la sezione disegnata, ovvero quella che riportava gli *schemata* sessuali, le varie forme di accoppiamento, e i versi dedicati¹⁸ a questo argomento dal poeta sono molto elusivi e fortemente sintetici. In Ovidio si può osservare come la ricerca del piacere, dell'incontro con la persona desiderata, presupponga un cedimento al piacere, un atteggiamento etico opposto a quella cura di sé che i filosofi insegnavano nelle loro scuole.

E' proprio questo archivio di immagini presenti nei manuali erotici greci ad aver fornito il materiale sul quale gli artisti e gli artigiani del mondo greco-romano potevano costruire la rappresentabilità dell'attività sessuale. Un patrimonio condiviso da una intera cultura e da un'intera società, che attribuiva all'esplicitazione visuale del desiderio e del sessuale tutta una serie, anche complessa, di valori. In primo luogo un valore didattico, mutuato dall'originale finalità didattica, e filosofica al contempo, dei manuali erotici greci. Un valore sociale, di status, che associava quelle immagini ad uno standard ed a un tenore di vita proprio delle élites, le uniche che si potevano permettere il possesso dei manuali o la riproduzione delle scene erotiche in essi contenuti su dipinti da appendere, su affreschi da esporre nelle sale da banchetto o nei *cubicula*, ovvero le camere da letto. Un valore ornamentale, o ancora comico, come è evidente nelle Terme suburbane. E solo in ultima istanza, o forse in maniera intrinseca, in un modo incomprensibile per noi osservatori moderni, un valore erotico e desiderativo. Proprio l'originalità delle immagini presenti nel ciclo delle otto immagini pompeiane ci può suggerire che forse il proprietario di quell'impianto termale possedeva una copia di un trattato erotico greco, o forse aveva scelto quelle immagini da un repertorio messo a sua disposizione dal pittore e a sua volta costituito attraverso la collazione delle scene presenti nei manuali stessi.

Ritornando al ciclo erotico delle Terme Suburbane ed avviandoci alla conclusione della nostra analisi dobbiamo allora registrare l'assoluta estraneità di quelle immagini al nostro sistema di pensiero. E' bene ricordare che stiamo parlando in questo caso di un luogo pubblico. Lo spogliatoio di un impianto termale era infatti un luogo pubblico, anzi il luogo pubblico per eccellenza, dopo il foro, per il mondo romano. Un luogo dove si succedeva una clientela maschile e femminile, e quindi sguardi differenti ma accomunanti da una medesima capacità di "leggere" l'esplicitazione sessuale secondo schemi del tutto propri ad un sistema valoriale dove il sessuale non conduceva ad una identità, e tanto meno possedeva una funzionalità meramente eccitativa.

Da questo punto di vista possiamo stabilire che le immagini erotiche delle Terme suburbane, come a mio avviso le immagini erotiche del mondo antico in generale, non costituiscono un immaginario pornografico, e quindi non possono essere catalogate come pornografia. Il loro carattere pubblico e la loro plurifunzionalità ci proibisce di leggerle come prodotti pornografici. Al contrario dobbiamo osservare come il desiderio e l'esplicitazione sessuale abbiano qui una dimensione espositiva del tutto estranea alla nostra, che declina il sesso e le sue articolazioni visuali in uno spazio segregativo, sia architettonico che immaginativo.

Le immagini erotiche delle Terme Suburbane di Pompei fanno parte di questo complesso insieme di didattica, educazione filosofica, dimensione espositiva, gusto ornamentale, singolare abbinamento fra comico ed erotico, che gli antichi definivano *ars erotica*. Una pluralità di comportamenti e supporti materiali attraverso i quali la dimensione desiderativa faceva ancora parte del soggetto, ne era una parte costitutiva, aliena da una sua zonizzazione esterna (un area chiusa del tessuto urbano o della casa) ed una interna (l'identità sessuale, la pornografia, la sessuologia ecc.).

In questa emergenza di un'*ars erotica*, condensata in una manualistica ed in un repertorio di

18 Ovidio, *Ars Amatoria*, vv. 669-812.

immagini, potremmo forse cercare di individuare una sorta di nascita *ante litteram* di un soggetto di desiderio. Questo costringerebbe a retrodare questa sua emergenza già in epoca ellenistica, ben prima di quanto non abbia fatto Foucault nella sua *Histoire de la sexualité*, che individuava nell'alto impero romano e poi nell'avvento del cristianesimo la separazione definitiva fra soggetto e desiderio. D'altronde, alla luce di quanto sopra esposto, risulta senz'altro problematica anche la famosa diagnosi foucaultiana di una società occidentale priva di un'*ars erotica*, presente invece in quella orientale, indiana e cinese in particolare. Questo tuttavia costituisce materia di discussione che, per ovvi motivi di complessità, dovremmo rinviare ad una prossima occasione.

Bibliografia

Otto Brendel, *The Scope and Temperament of Erotic Art in Graeco-Roman World*, in Theodore Bowie – Cornelia Christenson, *Studies in Erotic Art*, New York 1970. pp. 3-69

Quintino Cataudella, *Initiamenta amoris*, in «Latomus», 33, 1974, pp. 847-57

Edward Champlin, *Sex on Capri*, in «Transaction of the American Philological Association», 2011, 141, pp. 315 – 332

John Clarke, *The Warren Cup and the Contexts for Representations of Male-to-Male Lovemaking in Augustan and Early Julio-Claudian Art*. in «The Art Bulletin», 75,1993, pp. 275-294

John Clarke, *Looking and Lovemaking: Constructions of Sexuality in Roman Art 100 b.C.- A.D. 250*, University Of California Press, Berkeley 1998

John Clarke, *Look Who's Laughing at Sex: Men and Women Viewers in the Apodyterion of The Suburban Baths at Pompeii*, in David Frederick (ed.), *The Roman Gaze: Vision, Power, and the Body*, Baltimore 2002, pp. 149-181

John Clarke, *Roman Sex: 100 b.C. to a.D. 250*, Abrams Pub., New York 2003

Francesco De Martino, *Per una storia del genere pornografico*, in Oronzo Pecere e Antonio Stramaglia (eds), *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino*, Cassino, Università degli studi di Cassino, 1996, pp. 295-341

Michel Foucault, *La volontà di sapere, Nascita della sessualità I*. trad. it. Pasquale Pasquini e Giovanna Procacci, Feltrinelli, Milano 2006

Luciana Jacobelli, *Le pitture erotiche delle Terme Suburbane di Pompei*, L'erma di Bretshneider, Roma 1995

Catherine Johns, *Sex or Symbol? Erotic Images of Greece and Rome*, British Museum Publications, London 1982

Walter Kendrick, *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1987

Juan Francisco Martos Montiel, *Arte erotismo en Pompeya: las pinturas eróticas de las termas suburbana*, in M. Méndes Baiges - B. Ruiz Garrido (eds), *Forma de eros. Ensayos sobre arte y*

erotismo II, Universidad de Málaga 2013, pp. 59-82

Juan Francisco Martos Montiel, *Sexo y signos zodiacales: algunas notas sobre el espejo eròtico del Antiquarium Comunale de Roma*, «MHNH», 11, 2011, 518-536

Thomas McGinn, *The Economy of Prostitution in the Roman World a Studi of Social History and the Brothel*, University of Michigan Press, Ann Arbour 2004

Holt Parker, *Love's Body Anatomized: The Ancient Erotic Handbooks and the Rhetoric of Sexuality*, in Amy Richlin (ed.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*, Oxford University Press, Oxford 1992, pp. 90-111

John Pollini, *The Warren Cup: Homoerotic Love and Symposial Rhetoric in Silver*, in «The Art Bulletin», 81, 1999, pp. 21-52

Paul Veyne, *La famille et l'amour sous le Haut-Empire romaine*, in «AESC», 1978, 33, 1, 35-63

Linda Williams, *Hard Core, Power, Pleasure and the Frenzy of Visible*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1989

Linda Williams (ed.), *Porn Studies*, Duke University Press, Durham-London 2004.