

E-Journal

Scavi di Pompei

28.05.24



Regio IX, 12: *Insula* dei Casti Amanti

Casa dei Pittori al lavoro

Ambiente 18: nota preliminare

Francesca Gbedini¹, Monica Salvadori¹, Valeria Amoretti², Domenico Sparice³, Antonella Terracciano⁴

Casa dei Pittori al Lavoro

Lotto 2 – Lo scavo

Le attività di scavo previste nell'ambito del progetto "Lavori di Riconfigurazione delle scarpate e restauro dell'*Insula* dei Casti Amanti- Lotto II" includono anche gli ambienti pertinenti la Casa dei Pittori al Lavoro, nei settori non interessati dalle indagini che l'hanno portata in luce durante lavorazioni susseguites dal 1982 al 2005. Nelle precedenti campagne di scavo era stato possibile indagare il settore orientale e centrale della casa che, con ingresso secondario sul vicolo est, si sviluppa sino al triportico che circonda il *viridarium*. Le lavorazioni ancora in corso si concentrano, invece, sul versante nord-occidentale della *domus* permettendo di portare alla luce ambienti sepolti dagli strati vulcanici del 79 d.C. e di indagarne, inoltre, l'ingresso dal vicolo ovest.

Oggetto delle indagini attuali è l'ambiente 1 in cui è possibile riconoscere, grazie ai dati finora emersi, l'ingresso principale, delimitato da due ambienti di servizio: l'ambiente 3 posto a sud e l'ambiente 4, ancora non indagato, a nord. Il piano pavimentale dell'ambiente 3, un cementizio fittile, è stato raggiunto durante lavorazioni pregresse legate alla messa in posa dei pilastri della vecchia copertura, di cui restava traccia negli ultimi tubi innocenti. La rimozione del riporto contemporaneo, che occupava interamente questo piccolo ambiente che si apre con due accessi sull'ingresso, ha permesso di chiarirne la funzione di vano scale.

A sud della parete orientale una piccola porta, di cui si conserva in ottimo stato l'impronta nel deposito di cenere (*figg. 1-2*), sulla quale si è intervenuti con operazioni di restauro e consolidamento, si apriva direttamente su una scala che permetteva di raggiungere il piano superiore, del quale sopravvive parte dell'alzato e la parte inferiore di una finestra.



fig. 1

¹ Università degli Studi di Padova, Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica –DBC

² Parco Archeologico di Pompei, Via Plinio 26, 80045, Pompei (NA)

³ Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia, sezione di Napoli, Osservatorio Vesuviano, Via Diocleziano 328, 80124, Napoli

⁴ Archeologa libero professionista



fig. 2

La scala, in materiale deperibile, probabilmente lignea, doveva poggiare direttamente sul gradino su cui insite l'impronta della porta e che, lungo il limite ovest, ospita un incavo per l'alloggiamento. Riconducibili al sistema di ancoraggio della scala sono plausibilmente i due incassi di forma quadrangolare, di circa 13x15 cm, che si dispongono, seguendo una traiettoria diagonale, lungo la parete sud nella sua parte centrale e in corrispondenza dell'inizio del piano superiore. I due settori dell'ambiente - quello meridionale che dava al piano superiore e quello settentrionale a cui si accedeva dall'altra porta aperta verso l'interno -, entrambi intonacati di bianco e complessivamente di 3x3,30 m circa, non sono suddivisi da alcuna struttura muraria.

L'ambiente 1, immediatamente a nord, era stato già parzialmente indagato portando a vista alcune delle anfore inglobate in un deposito di cenere con disperse pomice sia grigie che bianche, posizionate con il puntale verso l'alto ed accatastate presso il settore orientale ad una quota leggermente inferiore rispetto all'architrave della porta. La cenere che ha sepolto le anfore è stata sedimentata dalla corrente piroclastica più energetica generata nel corso dell'eruzione e che colpisce Pompei nella mattinata del secondo giorno dell'evento. La ripresa degli scavi e la rimozione dello strato di cenere, già in parte asportato, come testimoniano le tracce lungo le pareti a quote più alte rispetto a quelle di inizio scavo, permette di individuare quattro anfore addossate nel settore orientale e altri contenitori nel settore centrale rinvenuti in crollo e quindi frammentari.



fig. 3

Le anfore, della forma XLI di Ostia sono disposte in due file: la prima da est composta da tre anfore e la seconda con solo un'anfora, l'unica ad essere rinvenuta con l'orlo verso l'alto. La loro posizione lascia supporre che fossero state messe a scolare e addossate alla parete orientale di un ripiano superiore di cui si conserva in crollo il piano pavimentale in cocciopesto (fig. 3). Lo strato di crollo, digradante da ovest ad est, restituisce alcuni frammenti di cenere che conservano chiare tracce di una trama in fibra vegetale, pertinente forse ad una stuoia su cui i contenitori capovolti erano messi ad asciugare (fig. 4).

La stratigrafia dell'ambiente 1 risulta fortemente compromessa, a questa quota, nel settore orientale da un taglio antropico dal profilo curvilineo il cui riempimento restituisce materiale moderno. L'asportazione delle anfore, da cui sono stati prelevati campioni per analisi su eventuali residui del contenuto, lascia emergere l'impronta, conservatasi nella cenere vulcanica della porta che, aprendosi sul vano 2 costituiva l'ingresso alla casa.



fig. 4



fig. 5

L'impronta si conserva solo per una porzione che, allo stato attuale delle ricerche ancora non completate nell'ambiente 2, risulta essere divisa in tre ante, ognuna di circa 40-43 cm di larghezza; il suo profilo spancia visibilmente verso ovest a causa del deposito di lapilli pomicei già accumulatosi il cui carico aveva inoltre causato il collasso delle tegole della copertura a quattro falde. L'ambiente 1, a seguito della rimozione dei livelli di crollo e di deposito di cenere, risulta riempito da un deposito di lapilli quasi interamente di colore grigio in cui si rinvencono gli scheletri di due vittime (fig. 5-7) plausibilmente entrate dal vicolo ovest e riparatesi nello spazio delle *fauces* che, chiuso fra la porta esterna sul vicolo e quella interna, era ancora libero dai lapilli sedimentati da una colonna eruttiva alta decine di chilometri durante la prima fase dell'eruzione. Durante lo scavo dell'individuo rinvenuto nel settore ovest dell'ambiente, un uomo adulto in età senile affetto da una antica frattura della diafisi femorale sinistra che aveva determinato un leggero accorciamento dell'arto sono state ritrovate all'altezza del bacino tre monete e i resti del loro involucro: un tessuto dalla trama ancora leggibile grazie all'ossidazione, pertinente forse ad un sacchetto portato alla vita.



fig. 6

Lo stato di conservazione delle monete non permette un riconoscimento puntuale dei nominali, ma ad una prima analisi, tramite lo studio dei dati pondometrici effettuato dal dott. Saverio De Rosa, è stato possibile riconoscere un sesterzio e due assi, questi ancora saldati tra loro. Il secondo individuo, una donna anch'essa in età adulto-senile, non aveva con sé oggetti ad eccezione di uno spillone in bronzo con cui doveva raccogliere i capelli e che è stato rinvenuto all'altezza della nuca. La dinamica della morte sembra individuare il decesso prima dell'uomo e poi della donna, che doveva essere anch'essa già priva di vita al momento del crollo del piano superiore.



fig. 7

Il rinvenimento del residuo organico della porta, una piccola porzione di legno carbonizzato con andamento nord-ovest/sud-est, potrebbe fare interpretare l'accumulo di lapilli grigi con l'apertura/cedimento della stessa per la pressione del deposito accumulatosi nel vicolo e il suo successivo riversarsi nell'ambiente. Le analisi dei campioni, attualmente in corso ed effettuate dalla dott.ssa Chiara Comegna, Archeobotanica del Parco Archeologico di Pompei, hanno permesso di stabilire che si tratta di legno di abete (*Abies alba*), comunemente usato in area. Nell'ambiente, ancora in corso di scavo, non si è raggiunto il piano pavimentale, pure essendo già parzialmente visibile la soglia in marmo sul vicolo e elementi in ferro attribuibili ai cardini.

Ambiente 18

Attraversando l'ambiente 2, una porta, larga circa 1,10 m e dagli stipiti intonacati, consente l'accesso ad un piccolo ambiente quadrangolare di circa 3,60 m per lato che, al momento dell'inizio delle indagini, era completamente occupato da uno deposito molto compatto di cenere grigio scuro. Dal punto di vista vulcanologico, questa cenere corrisponde a quella descritta per l'ambiente 1. Dell'ambiente che si è rivelato interamente affrescato, lo strato vulcanico lasciava a vista solo la cornice in stucco decorata a stampo che contornava il profilo superiore delle pareti. Le condizioni stratigrafiche, di seppellimento e di rinvenimento degli affreschi hanno reso necessaria una cooperazione sinergica fra le attività archeologiche e le operazioni di pulitura e di rimozione meccanica del deposito di cenere a diretto contatto con la pellicola pittorica, effettuate dai restauratori.

La parete settentrionale risulta intaccata da una breccia di grandi dimensioni, larga circa 1,20 m, che ha distrutto la parte centrale del registro decorativo superiore causando la perdita quasi totale della divinità femminile raffigurata e speculare a quella di Venere, ospitata sulla parete sud. In corrispondenza della breccia era presente, all'interno dell'ambiente, un profondo taglio di forma sub-circolare che causava l'asportazione del deposito vulcanico. Il suo riempimento è costituito, oltre che da materiale vulcanico rimaneggiato antropicamente, quasi esclusivamente da frammenti di intonaco incoerenti con la decorazione dell'ambiente e riferibili in gran parte al muro meridionale dell'ambiente 8, interessato a sua volta da una breccia di dimensioni simili. Questi scassi, i cui riempimenti purtroppo non hanno restituito materiale datante, dovevano riferirsi ad attività di scavi non stratigrafici volti al recupero di materiale edilizio.

L'ambiente era stato, inoltre, interessato dal passaggio dei *fossore*s: un cunicolo, proveniente dal piccolo ambiente immediatamente ad est e già indagato nelle precedenti campagne (6), attraversava con un taglio sub-circolare l'angolo sud della parete est per poi continuare all'interno, intaccando la cenere vulcanica e direzionandosi verso la finestra della parete meridionale. Le pareti del cunicolo, che non



fig. 8

raggiunge i piani pavimentali, erano sostenute nella parte iniziale da alcuni frammenti di tegole posti di taglio. Il riempimento restituisce frammenti di intonaco riferibili soprattutto alla porzione della parete interessata dallo scasso e pezzi di cenere asportati durante lo scavo del cunicolo.

Il deposito di cenere prosegue senza soluzione di continuità fino ad una quota di circa 30-40 cm dal piano pavimentale per uno spessore complessivo di circa 2,60-2,80 m e conserva, in corrispondenza dall'accesso a nord-ovest, la traccia in negativo delle ante della porta che, a causa della pressione dei lapilli accumulatisi nel vano d'ingresso, aveva ceduto aprendosi verso l'interno dell'ambiente (fig. 8).



fig. 9



fig. 10

Nel livello inferiore, lo strato restituisce numerosi frammenti di intonaco decorato pertinenti al soffitto affrescato, come testimonia la presenza di incannucciata sul retro e parti di cornice in stucco, alcuni riferibili ad una lunetta (figg. 9-11). In rari casi i frammenti conservano scene figurate mentre più numerose risultano le parti decorate con motivi vegetali su fondo rosso riconducibili probabilmente alla bordatura perimetrale, in piccola parte conservata in situ agli angoli dell'ambiente, e pannelli a fondo bianco incorniciati da una larga banda rossa.

L'ambiente ospita due grandi finestre: una posizionata sulla parete est (1,50 m x 1,54 m di altezza) si apre sul triportico offrendo la vista sul *viridarium* (fig. 12); l'altra sulla parete sud (1,20 m x 1,20 di altezza) si apre sul giardino ancora oblitterato dagli strati vulcanici (fig. 13). Entrambe le aperture conservano le lastre dei davanzali in marmo, spesse fra i 3 e i 4 cm e alcuni elementi in ferro ancora in situ riconducibili ai cardini.

I dati finora raccolti, non avendo inoltre raggiunto ancora i piani pavimentali, non permettono di chiarire la destinazione d'uso dell'ambiente.

V. A., D. S., A. T.



fig. 11

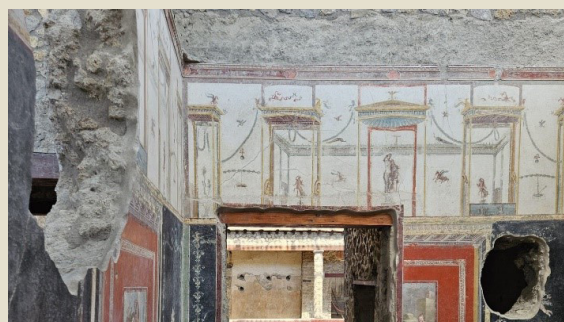


fig. 12



fig. 13

Il sistema decorativo delle pareti

Il sistema decorativo delle pareti del vano 18 appare ad una prima analisi progettato in maniera rigorosa, sia per l'articolazione delle varie porzioni della parete, coerente con le dimensioni non particolarmente estese dell'ambiente e con quella che doveva essere la sua fruizione, sia per la presenza di numerose immagini figurate, che appartengono ad un repertorio molteplice e più o meno complesso, che va dalla riproduzione di scene narrative, alla presenza di figure 'volanti' connotate da attributi, alla rappresentazione di immagini di divinità, alla riproduzione di figurine fantastiche, finanche all'inserimento di quadretti a tema paesaggistico e marino.

Le pareti presentano la consueta tripartizione in zoccolo, zona mediana e zona superiore: sia per la struttura decorativa che per il repertorio adottato nei particolari secondari, il sistema parietale aderisce pienamente al linguaggio tipico del IV Stile nella sua fase finale, in coerenza con i modi dell'Officina della Casa dei Vettii, già bene evidenziati da D. Esposito (Esposito 2009) in relazione alla decorazione delle pareti dell'*oecus* 4 e del salone 12 della stessa Casa dei Pittori al lavoro, che erano in stato di esecuzione al momento dell'eruzione. Lo zoccolo, ancora in fase di scavo e quindi non completamente leggibile, presenta una scansione che è coerente con lo sviluppo delle superfici della zona mediana: una porzione a fondo viola, articolata in sequenze di riquadri, delimitati da fasce gialle e contenenti volatili (?) e ciuffi di vegetazione, è sottostante ai pannelli a fondo nero della zona mediana e si alterna ad elementi gialli che simulano in modo illusionistico dei basamenti, al di sopra dei quali si sviluppano le edicole.

Questa è organizzata in tutte e quattro le pareti dell'ambiente secondo uno schema tripartito che prevede un'edicola centrale realizzata su campitura di colore rosso vivo, lateralmente alla quale si trovano pannelli a fondo nero; la tripartizione è in parte compromessa dalla presenza delle due finestre e della porta, rispettivamente sui lati sud ed est e sul lato ovest del piccolo ambiente. La buona qualità pittorica degli elementi della zona mediana appare piuttosto evidente, sia

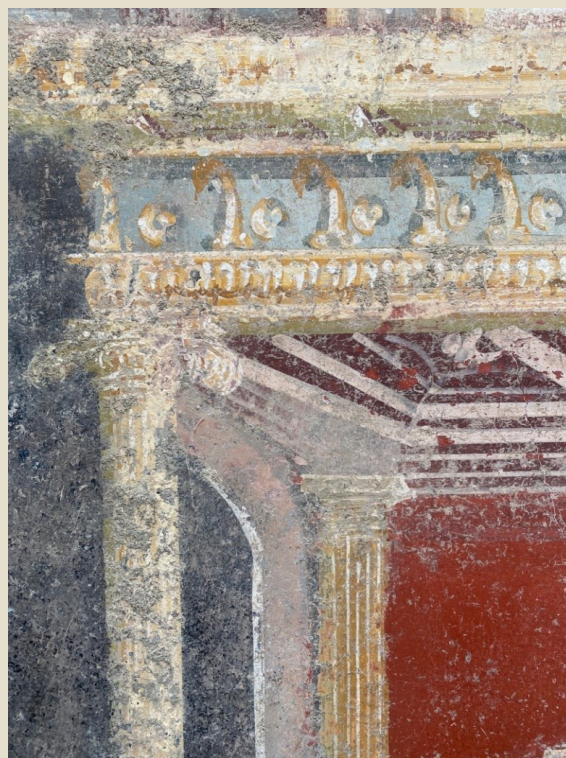


fig. 14

nella resa dei quadri figurati che compaiono al centro dei pannelli a fondo rosso e dei quali si parlerà diffusamente (*infra*), sia nella scelta del repertorio decorativo secondario e di inquadramento.

Procedendo nella descrizione in maniera gerarchica e soffermandoci sulla porzione delle edicole a fondo rosso, è possibile osservare la restituzione raffinata degli elementi che compongono l'epistilio, in cui le cornici architettoniche aggettanti ad ovuli e dentelli e l'architrave che imita la bipartizione di ordine dorico sono supportate da un abile tratto pittorico (*fig. 14*), che domina l'uso delle ombre e delle luci e che è pienamente consapevole delle convenzioni prospettiche nella rappresentazione dei cassettoni decorati da fiori che compaiono al di sotto dell'epistilio. Le due coppie di colonnine, terminanti rispettivamente in un capitello ionico (in primo piano) e in un capitello dorico (in secondo piano), sono unite nella parte inferiore dalla presenza di muretti prospettici di colore grigio verde, variamente resi nelle diverse pareti con la riproduzione di elementi borchiate aggettanti o con imitazione di blocchi isodomi (*figg. 15-16*)



fig. 15

La struttura architettonica, molto esile e raffinata nel gusto miniaturistico dei dettagli, ancora vicini ai modelli di III Stile, è funzionale a conferire un minimo grado di profondità a questi settori della parete che vengono elevati allo spazio di 'pinacoteca' per la presenza dei quadri mitologici, la cui importanza nella gerarchia del sistema risulta ancor più sottolineata dalle complesse cornici traforate bi-crome (gialle e azzurro-grigio) costituite da un doppio registro di motivi a squame riempiti da sintetiche palmette (tipologia Barbet 80a, cfr. Barbet 1981, p. 974).

Se l'attenzione dedicata alla realizzazione di questi settori centrali delle pareti è evidente, non meno accurata appare la produzione



fig. 16

dei pannelli laterali a fondo nero, che sono delimitati da raffinati candelabri, resi in tricromia gialla, azzurro-grigio e verde illuminata da lumeggiature bianche, che si configurano come motivi ricorrenti nei sistemi di IV Stile funzionali a definire i pannelli della zona mediana (per citare solo alcuni esempi simili, si vedano le attestazioni nella Casa di *Octavius Quartio* e nella Casa delle Pareti Rosse, rispettivamente vani F e B). (fig. 17)



fig. 17

Nell'esempio dell'ambiente 18 della Casa dei Pittori al lavoro, dalla sommità dei candelabri si sviluppa un racemo ad andamento sinuoso che incornicia il lato superiore dei pannelli neri e che si conclude al centro in un elegante motivo costituito da due volute affiancate (fig. 18). La cura applicata dai *pictores* nella resa dei candelabri è confermata dalla presenza regolare, al di sotto dei motivi decorativi, delle incisioni preparatorie, che tuttavia sono meno sicure nel tracciare a mano libera l'elemento delle volute centrali, non sempre uniformi nel complesso del sistema dei pannelli come, ad esempio, si può notare nel pannello di destra della parte sud, forse condizionato dalla non perfetta suddivisione dello spazio della zona mediana, che risulta per l'appunto più 'stretta' sul lato destro.

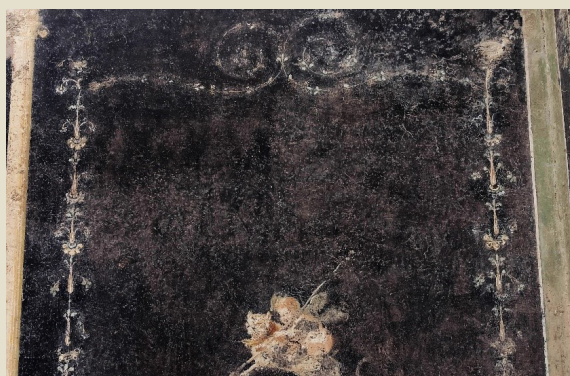


fig. 18



fig. 19

Al centro dei pannelli neri spiccano vivaci e deliziose 'figure volanti', dedicate ad immagini di eroti, ben conservate nelle pareti nord e sud del vano, ma ricorrenti anche nelle altre due pareti: uno nell'atto di suonare la lira affiancato da un grifone e un altro con tirso in groppa ad una pantera, rispettivamente sul pannello di sinistra e di destra della parete nord (figg. 19-20); uno di spalle in movimento che sostiene una lunga fiaccola e un altro librato che tende la mano verso una colomba in volo, sul pannello di sinistra e di destra della parete sud (fig. 21-22); uno meno leggibile in coppia con un cerbiatto nel pannello di sinistra della parete ovest.



fig. 20



fig. 21



fig. 22

Sui possibili legami semantici delle diverse situazioni in cui sono rappresentati gli eroti con l'articolato complesso delle immagini che caratterizzano il vano 18 si tornerà più avanti nel corso del contributo (*infra*); tuttavia, ciò che vale la pena di anticipare è la qualità della tecnica pittorica, ben supportata dal dominio di una tavolozza prevalentemente costituita da toni di colore chiaro, con le diverse sfumature bianco-rosate utilizzate per rendere il luminoso incarnato degli eroti giocosi, che spiccano sulle campiture nere e i cui contorni sono preventivamente definiti tramite incisioni preliminari visibili ad occhio nudo lungo i margini delle figure (sull'utilizzo delle incisioni preparatorie per la resa delle cd. figure volanti, cfr. Malgieri 2013).

Al di sopra della zona mediana, articolata secondo il sistema appena descritto, si sviluppa la zona superiore della parete, che era la prima ad essere realizzata nel processo di stesura 'a pontate' tipico dell'affresco romano; la linea di sovrapposizione tra l'intonaco della zona superiore e quello, steso in un secondo momento, della zona mediana risulta ben percepibile al tatto ed è 'mascherata' dalla stesura di una cornice ad ovuli che delimita il lato inferiore del campo bianco che fa da fondo alla decorazione della zona superiore.



fig. 23



fig. 24

Quest'ultima è occupata da elementi architettonici in prospettiva (fig. 23), riproducenti in modo schematico la struttura di un quadriportico aperto al centro, dove trova spazio un'edicola con timpano decorato da acroteri al cui interno sono raffigurate immagini di divinità, per lo più in forma di statue su basamenti (cfr. *infra* per le identificazioni). Le ambizioni prospettiche che caratterizzano questi elementi architettonici irrealistici sono ben evidenziate dal ricorso a tutta una serie di stratagemmi pittorici convenzionali, che vanno dall'inserimento di muretti con superfici borchiate raffigurati di tre quarti, collocati tra le colonnine dei settori laterali del quadriportico e dell'edicola centrale, sostenenti ritratti entro clipei e maschere teatrali anch'essi di tre quarti (fig. 24) e dal mutare della tavolozza che diventa meno varia e più diafana nella caratterizzazione degli elementi che sono in secondo piano, come la parte della trabeazione del portico sulla cui sommità sono raffigurati pavoni e ciste.

In generale, l'impostazione dello schema decorativo della zona superiore, pur denunciando una conoscenza da parte dei *pictores* di tutta la sintassi e dell'intero lessico ornamentale per la costruzione di uno spazio illusionistico sulla superficie bidimensionale della parete, si colloca pienamente nella predilezione del IV Stile per il ricorso a decorazioni fantastiche, che nascono da quel gusto per la riproduzione dei cosiddetti *monstra* (soggetti che non esistono in natura), già denunciata dalla critica vitruviana in relazione alla moda imperante a partire dall'età augustea, che troverà terreno fertile nel corso del I secolo d.C. I caratteri di *horror vacui*



fig. 25

nell'impianto decorativo della zona superiore dell'ambiente 18 si evidenziano nell'utilizzo di tutto l'immaginario di figure fantastiche e vegetali che riempiono i campi bianchi tra le esili architetture, conformi al repertorio di IV Stile ed eseguiti nei modi della produzione di più alto livello qualitativo, coerentemente con gli ambienti già noti della Casa dei Pittori al lavoro: in simmetria, ai lati delle edicole centrali, i centauri sostenuti da corolle floreali, nell'atto di schiacciare le dita e i cavalli alati in posizione rampante; i cigni, le sfingi, gli ippocampi e i delfini al di sopra delle porzioni laterali del quadriportico; le ghirlande appese tra una struttura e l'altra e gli esili alberelli che spuntano al di là di secondarie edicole viste di profilo che delimitano le porzioni più laterali e in prossimità dell'angolo tra una parete e l'altra (figg. 25-26).

Nonostante la ricchezza dell'apparato decorativo, nella zona superiore delle pareti dell'ambiente si otteneva un effetto di alleggerimento visivo grazie all'uso del colore bianco nella campitura di fondo, presente anche nella superficie del soffitto di cui sono stati recuperati diversi frammenti (cfr. *supra*),



fig. 26



fig. 28

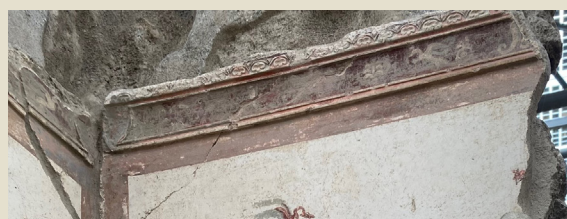


fig. 27

che si spera di poter ricomporre. La linea di demarcazione tra la decorazione delle pareti e quella del soffitto viene sottolineata dalla presenza di una cornice in stucco policromo, di base bipartita in un fregio a palmette alternativamente poste entro semicerchi campiti in viola e azzurro e una modanatura liscia a fondo viola ornata da grottesche e scandita da elementi circolari riempiti da figure alate fantastiche (figg. 27-28).

Pur all'interno di un contesto decorativo irrealista, in linea di massima tutto è congruente con il sistema delle architetture fittizie. Gli unici elementi che spiccano per il loro porsi 'fuori sintassi' sono i piccoli quadretti con paesaggi e vivai di pesci (di circa 40-50 cm di larghezza per 10 cm di altezza) visibili alla base delle statue di divinità e delle immagini dei centauri. Sono come delle predelle collocate in un insolito contesto sommitale (non così raro nei sistemi di IV Stile), che svolgono tuttavia un ruolo coerente con l'ariosità di questo settore della parete: di lassù, anche attraverso tali micro-vedute, piccole esibizioni della capacità allusiva dei *pictores*, è possibile lasciar correre lo sguardo e di conseguenza proiettare la mente verso il mondo esterno allo spazio della casa.

M. S.

I quadri Perseo e Andromeda

Il quadro (cm 56 di larghezza per 58 di altezza), inserito all'interno di una leggera struttura architettonica, costituita da esili colonne decorate, che reggono un soffitto a cassettoni con rosetta centrale, presenta una cornice del tipo semplice, costituita da una sottile banda rosso scuro (cm 2,5 circa), delimitata da un listello bianco che spicca contro il fondo rosso della parete, conferendo quel minimo di plasticità che, se pur alla lontana, evoca le intelaiature dei quadri mobili (sulla tipologia delle cornici, 2018, pp. 47-48). (figg. 29-30)



fig. 29

All'interno di questa essenziale delimitazione è raffigurata una coppia seduta su massi quadrati: l'uomo ha la pelle scurita dal sole, è nudo, ad eccezione di un manto color carminio, che in parte scende dalla spalla destra, in parte passa dietro la schiena e arriva a coprire parzialmente la coscia sinistra; con il braccio destro cinge le spalle della sua compagna mentre con la mano sinistra leva alto il *gorgoneion*, perché si rifletta sull'acqua: si tratta all'evidenza di Perseo, come confermano i calzari alati resi con calligrafica minuzia e la micidiale *harpe*, con cui aveva decapitato la Gorgone, ben visibile sulla roccia posta sulla destra della composizione (fig. 31). Accanto a lui è seduta Andromeda, colta nell'atto di chinarsi leggermente per ammirare il riflesso della testa mostruosa; la mano destra è appoggiata al sedile, mentre con il braccio



fig. 30

sinistro piegato si sostiene al suo compagno. Il busto, dalla pelle bianchissima, è nudo fino all'inguine; solo la parte inferiore è coperta da un mantello, giallo vivo nella sua parte esterna e grigio internamente. Come unico gioiello porta al polso destro un sottile bracciale d'oro. Completa la composizione un erote che solleva dietro le spalle di Andromeda un manto che



fig. 31



fig. 32

crea un'ombra scura contro cui risalta il candore delle carni della fanciulla appena liberata.

Il modello a cui il pittore si è ispirato è ben noto a Pompei da una decina di attestazioni, databili tutte dopo la metà del I sec. d. C. e analizzate con grande cura da V. Provenzale, alla cui analisi senz'altro rimando (Provenzale 2008, pp. 87-94 e pp. 241-249, con bibliografia); pur nell'identità del soggetto la studiosa ha individuato una serie di varianti nelle scelte iconografiche relative sia ai due protagonisti, sia al gruppo nel suo complesso, che attestano la notorietà del soggetto e il favore della committenza. La scelta di raffigurare la coppia in una situazione di serenità dopo la liberazione della fanciulla non ha precedenti nella tradizione iconografica tardo classica ed ellenistica, che si è concentrata sui momenti che precedono o seguono immediatamente l'uccisione del drago marino: nel repertorio di III Stile, ad esempio, è privilegiata la scena dell'innamoramento dell'eroe che, di ritorno dall'aver ucciso la Gorgone, vede la bellissima fanciulla legata ad una roccia e "s'infiamma d'amore... e quasi si dimentica di battere nell'aria le sue ali", come racconta Ovidio in un indimenticabile passo delle *Metamorfosi* (IV 675-77) (Colpo, Salvadori 2010, pp. 277-281); di grande fortuna godette anche la scena della liberazione, con l'eroe che aiuta Andromeda a scendere dallo scoglio, per cui è stato ipotizzato il riferimento a una creazione di Nicia (Pl. *nat.* 35, 132; Roccas 1994, nrr. 203, 204-216), mentre scarsamente documentato è

il momento in cui l'eroe ha appena ucciso il mostro e la fanciulla è ancora incatenata alla roccia (Colpo, Salvadori 2010, p. 277).

La scena dell'idillio fra amanti ha stentato ad affermarsi nel repertorio figurativo di età classica a carattere sia iconico che narrativo; fra le coppie più affermate possiamo ricordare quella di Dioniso e Arianna, che dopo una cauta apparizione nella ceramica attica, godette di una certa fortuna nel repertorio italiota e romano. Diverso è il panorama che si presenta nella prima età imperiale, quando iniziarono ad affermarsi scene caratterizzate da una connotazione più intimistica. È in questo clima di rinnovamento tematico, che coincide con il passaggio dal terzo al quarto stile (Bragantini 1995, pp. 186 ss.), che il tema degli amanti, colti in varie posizioni (entrambi seduti, entrambi in piedi oppure uno seduto e l'altro in piedi: Ghedini, Salvo 2022), incontra il gradimento della committenza e si afferma con forza nel repertorio pompeiano. Fra le prime attestazioni possiamo ricordare l'affresco della Casa del Citarista con la raffigurazione dell'incontro nella grotta fra Enea e Didone (I 4, 5, 25; PPM I, pp. 151-154, fig. 61) che recupera, risemantizzandola, una iconografia che rappresentava Venere e Adone (Ghedini 2022, pp. 169-170). Ma la coppia che godette di maggior fortuna in ragione anche del suo pregnante significato politico, fu certamente quella di Marte e Venere, i capostipiti della stirpe romana e della dinastia giulio-claudia, che troviamo raffigurati in numerosi quadri, circondati dagli eroti che giocano con le armi del dio; l'immagine della dea che si appoggia al suo compagno, sollevando con malizia sopra il capo il braccio destro per offrirsi allo sguardo ammirato dello spettatore nella sua splendida nudità, conferisce alla scena un tocco di erotismo (Provenzale 2008, pp. 57-86; 134-146; 215-233). Le soluzioni iconografiche attestate, pur nell'identità della concezione, presentano numerose varianti che in parte si ricollegano alla coppia capostipite (Enea e Didone), in parte propongono soluzioni originali.

A questo ricco repertorio ha attinto anche il pittore che ha scelto di raffigurare Perseo e Andromeda che, serenamente seduti, contemplano la testa della Gorgone riflessa nello specchio d'acqua.

Dal punto di vista iconografico il quadro della Casa dei Pittori al Lavoro trova strette analogie compositive soprattutto con alcune soluzioni attestate per Marte e Venere, da cui media la soluzione del braccio levato, attribuendola però a Perseo e mostrando in tal modo una notevole capacità nel rielaborare il repertorio adattandolo alle esigenze del soggetto rappresentato. Per quanto riguarda Andromeda la posizione un po' reclinata in avanti trova riscontro negli affreschi delle Case delle Danzatrici (VI 2, 22) e del Forno a riverbero (VII 4, 29) (Provenzale 2008, PA 3, PA 6, figg. 49-50; v. anche il cammeo di San Pietroburgo: Provenzale 2008, p. 101, fig. 60). Una interessante novità rispetto alla documentazione pervenutaci è costituita dall'eroe che regge il drappo dietro alle spalle della fanciulla (*fig. 30*), in una soluzione iconografica mai attestata nel repertorio delle coppie sedute, dove gli alati monelli sono spesso presenti come indispensabili rappresentanti del corteggio di Venere, colti magari mentre giocano con le armi di un Marte reso imbellito dalla bellezza della dea, o mentre agitano la fiaccola con cui hanno acceso nel cuore di Didone una inestinguibile passione (Provenzale 2008).

Nel quadro con Perseo e Andromeda invece il piccolo Eros compie un gesto che è totalmente assente nelle scene di coppia della prima età imperiale e trova un lontano antecedente nell'iconografia della nascita di Venere quale è documentata nella coroplastica tardo classica ed ellenistica (Delivorrias 1984, nrr. 1011; 1013-1014). La scelta di inserire tale personaggio nella composizione si configura dunque come una assoluta novità, dal momento che in tutte le altre testimonianze i due protagonisti campeggiano soli nello spazio del quadro (Provenzale 2008, p. 95), e, se da un lato è forse un espediente per ribadire la connotazione sentimentale della scena, dall'altro ha una funzione estetica in quanto le candide carni della vergine liberata risaltano contro la nicchia scura del manto.

Resta da chiedersi come e quando è stato realizzato l'archetipo a cui i pittori pompeiani si sono ispirati: nel repertorio romano l'eroe argivo aveva goduto di una certa notorietà nella prima età imperiale per il suo ruolo di uccisore di mostri, che lo aveva reso un possibile modello per i pretendenti alla successione di Cesare; di lui si era subito impadronita la propaganda politica di Ottaviano che, dopo la vittoria su Antonio e Cleopatra, ne aveva rivitalizzato l'immagine nella decorazione del tempio Palatino in una soluzione iconografica che vedeva l'eroe consegnare ad Atena la testa mozzata della Gorgone, suggerendo una possibile assimilazione con colui che aveva liberato il mondo dal *fatale monstrum* in cui era facile riconoscere Cleopatra (Hor. C. I, 27; v. anche Ov. *Met.* IV, 614) (Strazzulla 1990, pp. 34-42; v. anche Toso 2007, pp. 82-85). D'altronde, anche nella coeva produzione glittica il soggetto maggiormente attestato è l'impresa contro la Gorgone, in una soluzione iconica che comprende il solo eroe stante di tre quarti che con la mano sinistra leva alta la testa di Medusa per farla riflettere sullo scudo ai suoi piedi, mentre con la destra regge la mitica *harpè* (Toso 2007, p. 83, fig. 32).

Non desta dunque meraviglia che il *gorgoneion* sia presente anche nella serie di quadri con Perseo e Andromeda seduti, in cui, eliminato ogni riferimento al mostro che minacciava la fanciulla, resta protagonista la testa mozzata, raffigurata due volte, al vertice dell'ipotetico triangolo in cui è inserita la coppia, e sull'acqua dove si riflette, perdendo il suo fatale potere di pietrificare chiunque la fissasse.

A conclusione di questo breve riesame della tradizione figurativa relativa al soggetto in esame, c'è da chiedersi se l'archetipo a cui fanno riferimento gli affreschi pervenuti sia stato creato in età ellenistica, come ipotizzato da Roccas 1994, p. 347, oppure, più plausibilmente, sia nato proprio nell'ambito della propaganda augustea, come suggerito da Sabina Toso 2004, p. 84, sulla base di una datazione nella prima età imperiale dei cammei di San Pietroburgo e Berlino (su cui v. anche Roccas 1994, nrr. 226-227); secondo tale ipotesi il fondatore dell'impero, dopo una prima fase in cui aveva

privilegiato la raffigurazione dell'impresa eroica, avrebbe preferito conferire all'eroe una connotazione più intimistica, pur senza rinunciare all'ostentazione del *gorgoneion*, simbolo della lotta contro il male. Da valutare è anche la proposta avanzata da V. Provenziale che l'archetipo sia stato creato all'interno dell'entourage di Nerone, la cui propaganda si ispira spesso, rielaborandola, a quella di Augusto (Provenziale 2008, pp. 159-162); tale rifunzionalizzazione sarebbe avvenuta, secondo la studiosa, dopo la pretesa vittoria sui Parti, tradizionali nemici di Roma, che, pur essendo stata in realtà poco più di un accordo politico, fu esaltata dalla propaganda del *princeps* come l'inizio di un periodo di pace e prosperità, quasi una nuova età dell'oro.

Comunque, la fortuna del soggetto durò poco: con la fine della dinastia giulio claudia la raffigurazione dell'idillio di Perseo e Andromeda sembra sparire dal repertorio (Roccas 1994, nrr. 226-228; Provenziale 2008, pp. 101-103), per ricomparire in un mosaico da Brading del IV sec. d.C. (Rainey 1973, p. 28; Schauenburg 1981, nr. 116; Roccas 1994), certo dimentico dell'originario significato politico, ma funzionale al clima di recupero delle iconografie mitologiche come espressione di adesione alla tradizione classica, che pervade la locale produzione musiva (Dunbabin 1999, pp. 91-100).

Purificazione di Oreste

Il secondo pannello è identico al precedente per dimensioni e cornice; identica è anche l'inquadratura architettonica con il leggero baldacchino sorretto da sottili colonne. Ma all'interno del quadro la composizione appare decisamente più complessa e originale: entro uno spazio delimitato da alte mura dietro le quali si intravede un fitto bosco, è raffigurata una scena di purificazione (*figg. 32-33*).



fig. 33

Sulla sinistra della composizione è ritta una sacerdotessa, coronata con foglie d'alloro e abbigliata con una tunica di colore grigio violaceo, sopra cui è drappeggiato un ampio mantello che copre interamente il braccio sinistro e si avvolge intorno alla vita; il braccio destro, nudo, è levato nell'atto di cospargere di acqua lustrale, raccolta con un ramo d'alloro da una *phiale* dorata che la donna tiene con la sinistra, il capo dai folti capelli ricciuti di un eroe nudo, eccezion fatta per un mantello color carminio che si avvolge intorno alle anche. Il giovane, che ha corpo possente e pelle scurita



fig. 34

dal sole, con il piede destro si appoggia a un masso squadrato e si china con devozione per accogliere il liquido purificatore, mentre con la mano destra tiene una spada con la punta insanguinata, volta in direzione di un elemento a terra, di difficile identificazione a causa della caduta di parte della pellicola, in cui si può però riconoscere un animale morto di cui sono chiaramente visibili gli arti anteriori ripiegati. Completa la scena una fanciulletta, di età probabilmente inferiore ai dieci anni, dai capelli scuri tagliati all'altezza delle spalle; è abbigliata con una tunica manicata di colore verde, sopra cui è un mantello giallo oro fermato sulla spalla destra con una fibula; il suo ruolo di assistente all'atto cultuale è confermato dalla brocca di bronzo che tiene con la mano destra (fig. 34).

La scena, che non ha confronti nel repertorio classico, trova però proprio a Pompei un importante antecedente: il tratto centrale della parete nord del triclinio della Casa di *Spurius Mesor* (VII 3, 29) (PPM VI, p. 917, 32; p. 921, 36), databile al tardo III stile, era ornato da un

dipinto inquadrato da un baldacchino non dissimile da quello del quadro oggetto della presente nota. L'affresco, oggi al MANN, è in pessimo stato di conservazione, ma un disegno tratto all'atto della scoperta ne restituisce struttura, particolari, colori. Presso un'alta colonna, che evoca la presenza di un tempio, sta ritta una giovane donna coronata d'alloro e riccamente abbigliata (chitone violaceo sopra cui è drappeggiato un mantello chiaro); nella mano destra tiene una *phiale* e leva la sinistra con un ramo d'alloro sopra il capo di un giovane coronato, che ha un piede appoggiato su un masso squadrato, e tiene con la destra una spada con la punta verso il baso e con la sinistra il fodero da cui l'ha appena estratta. Fra i due è un altare su cui poggia un vaso d'argento, mentre a terra giace una cerva morta. L'azione si svolge in uno spazio delimitato da un muro di fondo, dietro cui si intravedono alte piante, e da un edificio posto sulla sinistra (fig. 35).

La scena, che era forse raffigurata anche nel triclinio 36 della Casa del Centenario, ora perduto (PPM IX, p. 1027, nr. 242), ha dato adito a interpretazioni diverse (Sogliano 1879, p. 126, nr. 616, con bibliografia; PPM VI, pp. 921-923, con bibliografia), che non hanno convinto la comunità scientifica, che ne ha abbandonato lo studio. Ma il recente rinvenimento del quadro della Casa dei Pittori al lavoro, che ripropone il soggetto con un'unica significativa variazione che riguarda il rovesciamento della posizione dei protagonisti (la figura femminile è posta a sinistra anziché a destra), mentre identici sono gesti e attributi, suggerisce di riprendere il problema esegetico, sulla base anche di nuovi possibili confronti, all'interno e al di fuori del comprensorio vesuviano.

La sacerdotessa con braccio destro levato (la mano che avrebbe dovuto reggere il ramo d'alloro non è purtroppo visibile) e *phiale* nella sinistra trova un interessante precedente in un affresco da Boscoreale (cubicolo *m*; analoga iconografia nell'affresco del cubicolo 11 di Oplontis), che G. Sauron interpreta, credo a ragione, come sacerdotessa di Artemide (Sauron 1994, pp. 417-430), mentre la Simon (1984, nr. 45) si spinge a collegare

l'immagine alle vicende di Ifigenia in Tauride. Una conferma di tale intuizione è fornita da un rilievo funerario da Sens, conservato nel locale Museo Municipale (Kahil, Linant de Bellefonds 1990, nr. 54; Bonanno 1993, tav. 28, 1), in cui la protagonista, riccamente abbigliata e velata, sta cospargendo di acqua lustrale il capo di un prigioniero sotto il vigile sguardo di un soldato. L'interpretazione corrente, e condivisa, riconosce nella sacerdotessa Ifigenia, nel prigioniero Oreste e nel soldato una guardia di Toante. Si tratta dunque di un episodio della saga della sfortunata figlia di Agamennone che, sfuggita alla morte a cui era destinata, al fine di consentire alle navi greche di partire alla volta di Troia, era stata salvata dalla stessa dea che ne aveva preteso il sacrificio e portata nella lontana Tauride dove, per una crudele legge del contrappasso, era diventata ministra di riti cruenti (Bonanno 2008, con precedente bibliografia).

L'intricato racconto delle drammatiche vicende di cui la primogenita del duce Acheo fu al contempo protagonista e vittima, compare in letteratura fra VIII e VII secolo a.C. (Esiodo, *Cat. Fr.* 18 a (UTET); *Canti Ciprii*, a noi pervenuti attraverso il riassunto di Proclo: Severyns 1963, pp. 77-85), ma furono i tragici, greci (Eschilo, Sofocle, ma soprattutto Euripide che all'eroina dedicò ben due tragedie) e romani (Ennio, Pacuvio), che ne decretarono il successo (fonti in Kahil, Linant de Bellefonds 1990). L'episodio rappresentato nel rilievo di Sens non trova puntuale riscontro nella tradizione letteraria a cui si ispira solo in modo generico: il rito della purificazione con l'acqua è infatti solo evocato proprio da Ifigenia che, a fronte di una precisa osservazione di Oreste che si meravigliava che a una donna fosse affidato il crudele rito dello scannamento, sottolinea che a lei spettava solo "aspergere d'acqua lustrale la chioma del condannato" (*IT* 622; v. anche *IT* 1190).

La sacerdotessa raffigurata in atto di mondare il prigioniero prima del sacrificio, ritorna su un frammento di sarcofago attico databile alla metà del II sec. d. C., conservato oggi all'Ashmolean Museum di Oxford, (Kahil, Linant de Bellefonds 1990, nrr. 67; Bonanno 1993, tav. 24,1; Bonanno 2008, fig. 23); se dunque, sulla base di questi stringenti confronti, anche gli affreschi pompeiani

possono essere legati alla storia di Ifigenia, restano comunque molte domande inevase: perché Oreste è libero? E perché è armato? E che significato ha la cerva? Iniziamo dall'ultima domanda che trova una parziale risposta in uno dei pannelli del monumento funerario di Caius Spectatius Priscianus a Sempeter (Norico) (Kranz 1986; Bonanno 2008, pp. 84-85, con nota 53, con bibliografia), che sembra sintetizzare in un unico contesto momenti diversi della narrazione: al centro della scena si eleva un altare acceso, accanto al quale la sacerdotessa leva il ramo d'alloro nel gesto della purificazione con l'acqua, mentre alla sua sinistra un soldato sta accendendo una torcia su un altare ardente. Anche questo personaggio non è influente sul piano rituale dal momento che per la purificazione servono sia l'acqua che il fuoco (*IT* 1216 e 1224-25). Ma nel pannello di Sempeter c'è anche un altro elemento assai utile per l'esegesi dei nostri affreschi: in basso a destra è infatti presente un inusuale gruppo che raffigura l'uccisione di una cerva da parte di un giovane inginocchiato, la cui presenza, nonostante gesto e postura di colui che compie lo scannamento risultino del tutto estranei al repertorio tradizionale, è funzionale a rievocare l'inizio della storia, vale a dire il sacrificio (o mancato sacrificio) in Aulide. Si tratta di un modo di narrare per compendio assai comune nella tradizione classica (Ghedini 2022, pp. 294-303), utilizzato anche su un frontoncino da monumento funerario, attualmente conservato al Museo di Bonn, in cui la scena con i tre protagonisti colti mentre fuggono dal tempio di Artemide in Tauride (Kahil, Linant de Bellefonds 1990, nr. 73), è completata dalla presenza dell'animale ucciso raffigurato accanto all'altare, incongruo in questo contesto ma utile per consentire allo spettatore di cogliere con un solo sguardo gli elementi connotanti della drammatica storia dell'eroina sacrificata per l'orgoglio della Grecia.

Se i confronti addotti ci portano a collegare gli affreschi pompeiani alle vicende tauriche, ed in particolare alla purificazione di Oreste, non chiariscono però perché il giovane non solo è libero, ma tiene anche in mano, quasi con noncuranza, una spada; e

proprio la spada ci indirizza verso una più approfondita comprensione della complessa composizione. L'arma fatale con cui Oreste uccide Clitemnestra su indicazione di Apollo è infatti attributo connotante l'iconografia del matricida non solo nella glittica (Toso 2007, p. 106) ma anche nelle scene in cui in cui è raffigurato mentre, supplice a Delfi, si sottopone alla purificazione, che, come ci informa Eschilo nelle *Eumenidi*, avveniva attraverso due diverse pratiche: con il sangue di un porcellino da latte (vv. 282-283) oppure con acqua lustrale (vv. 451-452; per l'uso dell'acqua lustrale e alloro come strumenti di purificazione v. anche Eur. *Ion*. 95-153).

Entrambi questi riti sono documentati nella ceramografia italiota: l'eroe sull'altare che accoglie sul capo il sangue dell'animale sgozzato è raffigurato ad esempio su un cratere a campana apulo degli inizi del IV sec. a. C. (Parigi, Louvre) (Dyer 1969, pp. 51-52, tav. II, 1; Sarian, Machaira 1992, nr. 48; v. anche un cratere a campana dal mercato antiquario; Dyer 1969, pp. 51-52, tav. II, 2) e su una *lekythos* pestana, in cui sul lato destro della scena compare anche Artemide in costume orientale (o teatrale) nell'atto di tendere verso il supplice un piccolo ramo di alloro da cui pende un festoncino (Sestieri 1959, pp. 45-51; Dyer 1969, p. 52, tav. IV, 6; Sarian, Machaira 1992, nr. 49; sulle scene di purificazione di Oreste spunti importanti in Pedrina 2017, pp. 179-182 e *passim*).

Troviamo invece la purificazione con l'acqua su un cratere a campana apulo (Leningrado 298) (Dyer 1969, p. 52, tav. IV, 5; Sarian, Machaira 1992, nr. 51), in cui il dio asperge il matricida con un ramo della sua pianta sacra intinto nel liquido di un bacile che tiene in mano; una scena analoga si ritrova su un cratere a campana apulo del British Museum (Dyer 1969, p. 52, tav. III, 3; Sarian, Machaira 1992, nr. 52), dove però Apollo tiene in mano solo due foglie. In tutti gli esempi citati Oreste impugna l'arma funzionale ad evocare il matricidio a causa del quale Oreste si era recato in Tauride.

L'insieme delle testimonianze citate, pur lontane, anche cronologicamente, dalle raffigurazioni pompeiane, sembra suggerire che anche lo spettatore romano potesse riconoscere negli affreschi in esame Ifigenia e Oreste, cogliendo il doppio riferimento agli eventi svoltisi a Delfi, dove il figlio di Agamennone

aveva cercato ristoro alla sua colpa, e in Tauride, dove la sacerdotessa lo aveva cosperso con l'acqua lustrale per prepararlo al prossimo sacrificio.

Se la lettura coglie nel segno, possiamo concludere che ci troviamo di fronte a una raffinata composizione, costruita fondendo indicatori desunti da tradizioni letterarie e iconografiche riferibili a momenti diversi della saga dei figli di Agamennone (la cerva morta evoca il sacrificio di Ifigenia, la spada allude al matricidio, mentre l'atto cultuale è la sintesi della doppia purificazione a cui Oreste si sottopose).

A questo punto è d'obbligo chiedersi quando, perché e per chi potrebbe essere stata realizzata questa complessa iconografia; per tentare una possibile risposta bisogna volgersi al clima politico che si era creato a Roma dopo la morte di Cesare, in cui la parola d'ordine era 'vendetta'. In questo contesto di drammatiche lotte intestine l'eroe che della vendetta aveva fatto una ragione di vita poteva ben diventare un utile modello per il giovane Ottaviano che del dittatore defunto era il figlio adottivo e si sentiva in diritto e in dovere di punire gli assassini del padre (Hölscher 1990; Troso 2006; v. anche Green 2007, p. 176, nota; pp. 209-211; pp. 213-214; e soprattutto Rebeggiani 2016). Ma forse c'è di più: il figlio di Agamennone non era solo il matricida per volere di Apollo (non a caso il dio a cui anche il fondatore dell'impero si era affidato) ma era anche colui che aveva portato in Italia e deposto nel santuario di Ariccia lo *xoanon* dell'Artemide taurica che aveva trafugato assieme alla sorella, come racconta Igino (*Fab.* 261; v. anche Serv. *Ad Aen.* 2, 116; 7, 188); e Ariccia, non dimentichiamolo, era anche la patria d'origine di Azia, madre di Ottaviano, che al culto di Diana era particolarmente devota.

L'interesse dell'erede di Cesare per l'eroe argivo sembra trovare conferma in un passo di Pausania, che afferma che davanti all'ingresso dell'*Heraion* di Argo c'era una statua di Oreste con un'iscrizione che lo identificava con l'imperatore Augusto (2, 17, 3); anche la *traslatio* dei resti mortali del figlio di Agamennone (*ossa Orestis*) dal santuario di Ariccia a Roma, dove

furono sepolti davanti al tempio di Saturno (così Hyg. Fab, 261, v. anche Serv. *Ad Aen.* 2, 116; 7, 188), se avvenuto al tempo di Augusto (la data dell'evento è discussa: Green 2007 pp. 41-45; Pasqualini 2009, pp. 1004-1008) potrebbe confermare la particolare attenzione a lui rivolta del fondatore dell'impero, consentendoci di riferire, con la dovuta cautela, a questo clima di valorizzazione dell'eroe argivo anche la creazione dell'iconografia ripresa dai due quadri pompeiani.

Con il passare del tempo l'assimilazione fra Augusto e il figlio di Agamennone venne accantonata perché non più funzionale alla nuova immagine che veniva veicolata dalla propaganda, mentre non si appannò, per lo meno fino alla fine della dinastia giulio claudia, l'interesse imperiale per il culto nemorense (Green 2007, pp. 41-45; pp. 51-53; p. 59 ; Pasqualini 2009, pp. 1008-1010).

E fu forse proprio con l'ultimo dei giulio-claudi che l'immagine di Oreste tornò di nuovo utile ai vertici dell'impero, nel ruolo non più di vendicatore del padre ma di vittima della crudeltà della madre Clitennestra, che non solo aveva tentato di ucciderlo quando era ancora un bambino, ma lo aveva anche privato del regno, risposandosi con Egisto (Champlin 2003, pp. 310-314; v. però Green 2007, p. 59). Ecco allora che, basandosi su un improbabile paragone fra Clitennestra ed Agrippina Minore, il giovane imperatore, che amava cantare le gesta dell'eroe argivo durante le sue performance teatrali (Dio LXIII, 22, 6), cercava forse di dare legittimità di un delitto orrendo, compiuto per il superiore interesse di Roma (Champlin 2003, pp. 310-314).

Ma fu una moda effimera: Oreste fu presto dimenticato e il quadro della Casa dei Pittori al lavoro potrebbe essere l'ultima testimonianza dell'uso politico delle vicende dei figli di Agamennone.

Se il riferimento iconografico ad una creazione colta appare più che plausibile, c'è però un ultimo dettaglio che merita la nostra attenzione, che riguarda la presenza di quella giovanetta effigiata accanto ad Ifigenia, assente nel quadro della Casa di *Spurius Mesor* (fig. 35). Ora, se pure è vero che la presenza di addette al servizio della sacerdotessa non è certo infrequente nel repertorio della figlia di Agamennone (si v. ad esempio il quadro della

Casa di Cecilio Giocondo; il pannello della Casa dei *Vettii*, il sarcofago dell'Ashmolean Museum: Kahil, Linant de Bellefonds 1990, n. 52, n. 61, n. 67), è altresì vero che si tratta sempre di giovani adulte, mentre qui ci troviamo di fronte a una bimbetta (suggestiva, ma indimostrabile è l'ipotesi che ci sia qui un'eco del ruolo che Ifigenia svolse nel santuario di Brauron, tradizionalmente legato all'educazione delle fanciulle: Giuman 1999). Se a ciò si aggiunge che la piccola assistente al culto è abbigliata alla moda romana e non greca, che la sua complessione fisica è piuttosto paffuta e che i tratti somatici sono decisamente individualizzati, credo non sia azzardato ipotizzare che il pittore abbia inteso raffigurare un personaggio reale (la figlia del committente?), secondo un costume non ignoto al repertorio pompeiano dove, se pur non di frequente, all'interno di quadri mitologici compaiono personaggi che possono essere interpretati come raffigurazioni di membri dei proprietari della dimora (Casagrande 2000, pp. 24-25). E su una tale scelta dovremo tornare in sede conclusiva.



fig. 35

Un'apoteosi dionisiaca?

Il terzo quadro è il più problematico: esso, infatti, presenta dimensioni e inquadratura diverse rispetto ai due precedenti; nella parte sinistra la cornice è limitata a un sottile listello bianco, come se il pannello originale fosse stato tagliato in occasione della realizzazione dell'ampia finestra, che offre un'ampia vista sul giardino. In realtà, all'analisi autoptica, è emerso che al di sotto delle piccole lacune dovute alla caduta della sottile pellicola violacea che costituiva il bordo della finestra, si trova il fondo rosso su cui tutti i pannelli sono stati impostati; appare dunque evidente che non ci sono stati ripensamenti ma dimensioni e struttura corrispondono al progetto originario. Nell'affresco è raffigurato un bambino di un'età compresa fra i due e i quattro anni, seduto con la gamba destra sottoposta alla sinistra che, unica parte del corpo visibile oltre al volto, sporge paffuta dalla veste; un ampio mantello di un vivace rosa scuro con sfumature carminio, lo avvolge tutto, coprendogli anche il capo con un cappuccio a punta bordato di bianco (*figg. 36-37*).



fig. 36



fig. 37

Il volto, dai grandi occhi intensamente neri, che fissano un punto lontano, ha gote piene e piccola bocca serrata; i capelli di un colore bruno chiaro sono corti e incorniciano l'alta fronte su cui si posa la luce; ben visibile è l'orecchio sinistro che fuoriesce dal cappuccio, mentre si intravede appena il destro. Dalla spalla destra scende un drappo frangiato (una pelle animale??) ripieno di grappoli dai grossi acini scuri e dorati, che il fanciullo regge con la mano sinistra, mentre con la destra ne protende uno verso lo spettatore; e grappoli gonfi e succosi sono sparsi a terra tutto intorno a lui, mescolati a melagrane dalla buccia giallastra (*figg. 36-37*). Completa l'immagine un cagnolino, accucciato in basso a destra, dal pelame fulvo, con il muso appuntito e piccole orecchie erette (*fig. 38*).

Alle spalle del fanciullo si eleva un edificio quadrangolare da cui sporge una sorta di torretta, affiancato da una struttura di difficile comprensione: una sorta di piattaforma artificiale a due piani oppure un elemento naturale? Ben



fig. 38

leggibili risultano invece gli alti alberi frondosi che svettano sullo sfondo.

La composizione presenta caratteristiche di assoluta originalità, a partire dalla singolare veste del fanciullo, una cappa con cappuccio che copre interamente le braccia e quasi completamente anche le gambe; tale tipo di abbigliamento, caratteristico di Telesforo, figlio di Asclepio, e dei *genii cucullati*, divinità di area celtica (Rähfel 1994; Colli 1997, con confronti e bibliografia), è ben documentato anche in statuette di bambini (Deonna 1955, pp. 125-148), impegnati in giochi infantili o raffigurati addormentati con una lucerna in mano (celebre fra tutti è quello del Museo Nazionale Romano: Vasori 1979, p. 23, nr. 23). Ma la soluzione scelta dal pittore pompeiano, con il piccolo protagonista seduto in mezzo ai grappoli d'uva, non trova confronti nel repertorio noto, da cui si distacca anche per la presenza del cagnolino, che conferisce alla scena un tocco di intimità quotidiana.

Che nelle case fossero presenti piccoli animali che vivevano accanto ai loro padroni, allietandone le giornate e ricevendone in cambio cure e affetto, è confermato dalla tradizione letteraria, prodiga di testimonianze in tal senso: dal passero, compagno di giochi

di Lesbia (Cat. *Carm.* 2), al pappagallo la cui morte provocò tanto dolore a Corinna, da costringere Ovidio a dedicargli un lungo componimento (Ov. *Am.* II, 6), alla scimmietta che allietava le giornate del re dei Molossi (Cic. *De div.* 1, 34, 76) (ampia raccolta di fonti in Lazenby 1949; Toynbee 1973, p. 16). Ma erano soprattutto i cani, capaci di quell'amore senza riserve che ne fa ancor oggi i nostri compagni preferiti, a godere di un posto privilegiato nel cuore di adulti e bambini; basti ricordare la cagnetta Craugide che, in assenza del padrone di casa, pretendeva per sé il letto coniugale (Prop. IV, 3, 55-6) o quella dal fitto pelame biancastro (*subalba*) che l'imperatore Claudio voleva sempre accanto a sé (Sen. *Ap.* XIII, 3) (dell'ampia bibliografia sui cani da compagnia mi limito a citare Toynbee 1973, pp. 108-122; Bradley 1998, pp. 525-538; Mander 2013, pp. 37-38).

Tuttavia, se il costume di tenere in casa i migliori amici dell'uomo era ampiamente diffuso, le testimonianze figurate della loro presenza accanto ai padroni sono assai più limitate: è soprattutto il repertorio funerario che ci restituisce un campionario di immagini di questi piccoli animali, accucciati, come nella statua che Trimalcione aveva commissionato per il suo sepolcro (Petr. *Sat.* 71) o nell'atto di giocare, in un'eterna ripetizione di attività quotidiane, come nel rilievo del piccolo *Ursio* (CIL IX 5416) (ringrazio Luca Scalco per i suggerimenti e la bibliografia di riferimento). Nell'ambito di questo variegato repertorio spicca, per la sua originalità, la stele funeraria di *Helena* (CIL VI 19190), dove nello spazio riservato al ritratto della piccola defunta si staglia orgogliosa l'immagine di un cagnolino che assomiglia moltissimo a quello del quadro pompeiano: ritto sulle zampe anteriori guarda fisso davanti a sé con il musetto appuntito, i piccoli occhi vivaci, le orecchie drizzate. Inutile cercare confronti con le razze odierne: i romani chiamavano questi piccoli animali cani di Malta, ma muso e orecchie ricordano i volpini, razza attestata in Italia fin dall'età del bronzo.

A fronte della diversificata documentazione funeraria colpisce la scarsità di testimonianze provenienti dall'orizzonte della vita

quotidiana, in cui è soprattutto la statuaria decorativa di tradizione ellenistica, in marmo o terracotta, a restituirci le immagini di bimbi che stringono al petto o giocano con le loro bestiole preferite (ancora Deonna 1955, pp. 142-144). Nell'ambito di questo ridotto panorama colpisce una statuetta di terracotta (cm 66 di altezza), conservata oggi al Museo Nazionale di Atene, che raffigura un bimbo, nudo sotto il manto con cappuccio, che stringe fra le braccia un cagnolino assai somigliante a quello dell'affresco pompeiano. La piccola scultura, rinvenuta nel *bouleuterion* della città di Nisa sul Meandro e databile forse in età antonina (Kourouniotis 1921-22, pp. 242-246), riveste in questo contesto un particolare interesse, in quanto attesta l'esistenza di una tradizione iconografica in cui viene esaltato il rapporto privilegiato che i padroni istituivano con i piccoli cani da compagnia. A conferma di ciò possiamo ricordare la testimonianza di Marziale (I, 109), che ricorda che l'amico Publio aveva fatto realizzare un ritratto a Issa la sua amatissima cagnolina, che era riuscito così somigliante da renderlo indistinguibile dall'animale reale. L'uso di far ritrarre i propri animali preferiti era dunque tutt'altro che sconosciuto, tuttavia, nel repertorio vesuviano esso è limitato alle raffigurazioni di cani da caccia, spesso presenti nei quadri mitologici accanto ai loro padroni, o da guardia, raffigurati in postura aggressiva per allontanare i malintenzionati.

Se dunque il quadro della Casa dei Pittori al lavoro si caratterizza come una creazione ad hoc, è d'obbligo tentare di comprenderne il significato, consapevoli dei limiti dovuti all'unicità della iconografia. La ridondanza dei simboli (i grappoli d'uva, le melagrane, il cagnolino), il singolare gesto del fanciullo *cucullatus* di reggere il drappo ricolmo dei succosi frutti della vite, come un piccolo seguace di Dioniso, suggeriscono che il bimbo del quadro, con quei tratti fisionomici così chiaramente individualizzati, con i grandi occhi neri che guardano lontano, l'abbigliamento quotidiano, sia un personaggio reale, ritratto in una sorta di apoteosi dionisiaca. Difficile sfuggire alla suggestione che si tratti del figlio del padrone di casa, che farebbe pendant con la fanciullina in veste di addetta al culto effigiata accanto a Ifigenia nel pannello con la

purificazione di Oreste. Qui, tuttavia, a mio parere c'è di più: il 'travestimento' dionisiaco e la presenza del piccolo animale da compagnia mi inducono a supporre che il bimbo possa essere defunto e il committente abbia voluto eternarne l'immagine, ricordandolo assieme al suo compagno di giochi.

Si tratta solo di una ipotesi da avanzare con la dovuta cautela, che potrebbe togliere dall'isolamento il *puer Successus* dalla casa che da lui prende il nome, molto più vivace e mosso del nostro ma per il quale è stata proposta (grazie alla presenza della melagrana in primo piano) l'identificazione con un bimbo defunto (PPM I, pp. 944-945; *contra* Stefani 1996).

Un programma decorativo unitario

Dopo aver analizzato nel dettaglio i tre affreschi che ornavano la stanza 18, è ora tempo di considerarli non più nella loro individualità, ma nel contesto di appartenenza per verificare la possibilità che dietro la esecuzione dell'elegante decorazione pittorica ci sia stata la volontà di realizzare un programma decorativo unitario.

Il problema di individuare le motivazioni delle associazioni tematiche proposte dai proprietari delle dimore è stato oggetto di acceso dibattito che non ha ancora ricevuto una risposta definitiva; la questione è stata posta con lucidità nel vecchio ma sempre utile contributo di M. L. Thompson 1960, a cui sono seguite numerose messe a punto, nell'ambito delle quali ci limitiamo a citare il fondamentale contributo di R. Brilliant 1984 e il recente saggio di Lucia Romizzi 2006 (ulteriore bibl. in Ghedini 2022, pp. 215-221).

Per quanto riguarda il caso in esame l'esistenza di scelte non casuali mi sembra fortemente suggerita anzitutto dal fatto che ciascun quadro sembra stabilire un dialogo sia con le immagini di divinità che si distribuiscono nella parte superiore della decorazione e sia con gli eroti che occupano i pannelli laterali.

Consideriamo anzitutto i simulacri di divinità



fig. 39

raffigurate entro una leggera struttura timpanata, al di sopra dei pannelli figurati; a fronte del quadro con Perseo e Andromeda, troviamo Venere, stante su un basamento con lo scettro nella mano sinistra e il corpo appena coperto da un leggerissimo velo sopra cui è drappeggiato un mantello azzurro con tocchi di rosa, che all'altezza delle ginocchia sembra ripreso in modo incomprensibile (fig. 39); sulla parete opposta a quella dove si trova l'affresco con la purificazione di Oreste c'è la statua di Apollo dio protettore del matricida, ispirato per postura, gesto e attributi a quello di Timarchide, da cui si differenzia solo per la disposizione del mantello (fig. 40). Il rapporto fra i soggetti dei due quadri e le divinità contrapposta è trasparente.

Non meno incisivo è il fatto che di fronte al pannello con il fanciullo fra i grappoli troviamo un Dioniso mollemente appoggiato a un



fig. 40

pilastrino, che tiene il tirso con la sinistra e un cantaro con la destra; accanto a lui è accucciata la fedele pantera (fig. 41). L'importanza attribuita al dio (e conseguentemente al bambino fra grappoli) è sottolineata dal fatto che, unico fra le divinità conservate, non solo ha il capo nimbato, ma è anche raffigurato non sotto forma di simulacro, ma di divinità epifanica che poggia saldamente sul terreno da cui sorge un alberello appena visibile accanto al pilastrino. La rispondenza fra soggetti dei quadri e divinità



fig. 41



fig. 42

appare dunque tutt'altro che casuale e non si può non rimpiangere la perdita del simulacro che ornava la parte superiore della parete con il quadro di Perseo e Andromeda, di cui si intravede soltanto il lato sinistro del corpo con la mano che regge un vassoio per le offerte, su cui sono posti alcuni oggetti di non chiaro riconoscimento (*fig. 42*). Uno spunto per una sua possibile identificazione potrebbe venire dall'analisi delle raffigurazioni poste sui pannelli laterali: ai lati del quadro con Perseo e Andromeda, troviamo infatti due eroti, uno con lira e grifone (*fig. 20*) e uno con tirso su pantera (*fig. 19*), che alludono chiaramente ad Apollo e Dioniso; sui pannelli della parete contrapposta, ai lati di un'ampia finestra, ci sono un erote che tende la mano verso una colomba in volo, che fa certamente riferimento ad Afrodite (*fig. 22*), e uno con lunga fiaccola

(*fig. 21*); è questo forse che può fornire un'indicazione utile per il simulacro perduto, essendo la fiaccola attribuito di Cerere oppure di Diana/Ecate. La prima ipotesi potrebbe essere avvalorata dal confronto con un affresco dalla Casa dei Dioscuri (PPM IV, p. 888, *fig. 56*), che mostra la dea stante, riccamente panneggiata che tiene con la mano sinistra un vassoio, ricolmo però di spighe; una lettura come Diana/Ecate potrebbe invece essere suggerita dal cerbiatto posto sul pannello alla sinistra del quadro con la purificazione di Oreste: in entrambi i casi gli oggetti sul vassoio restano problematici. Dell'ultimo erote, posto alla destra del fanciullo fra grappoli resta solo la parte inferiore del corpo che lo mostra in volo (*fig. 43*).

Dall'analisi della decorazione nel suo complesso



fig. 43

credo sia difficile negare che essa risponda a precise indicazioni della committenza che non solo ha costruito una sorta di dialogo fra tutti gli elementi figurati, ma ha anche voluto dare al bimbo in apoteosi dionisiaca un rilievo particolare, non solo perché lo ha posto in posizione visibile a tutti coloro che entravano nella casa, ma anche per aver scelto di raffigurare la divinità a cui fa riferimento, cioè Dioniso, ‘in presenza’ e non sotto forma di simulacro; acquisterebbe in tal caso maggiore credibilità l’ipotesi che si tratti del figlio defunto del padrone di casa. Nell’ambito di questo tentativo di lettura “familiare” della decorazione, potrebbe rientrare anche la fanciulletta raffigurata nelle vesti di assistente al culto, in cui pure abbiamo proposto di riconoscere il possibile ritratto della figlia del proprietario (sui ritratti di committenti in contesti mitologici spunti in Casagrande 2000, pp. 24-25).

F. G.

La destinazione dell'ambiente

Inevasa resta invece la domanda circa la destinazione dell'ambiente: le dimensioni ridotte escludono una funzione tricliniare, mentre le ampie aperture rendono difficile l'ipotesi che possa trattarsi di un cubicolo o di un *sacrarium* (Bassani 2008); lo stretto collegamento con il giardino potrebbe suggerire che fosse un ambiente in cui il proprietario si ritirava per trovare pace, una sorta di buon ritiro, di cui spesso troviamo menzione nelle fonti. In tale prospettiva si potrebbe pensare a un collegamento con il piccolo vano 6, che chiude il braccio ovest del triportico, su cui si apre l'ampia finestra della parete est. I fori sulle pareti di questa piccola stanza suggeriscono che in essa fossero poste delle mensole: certo, potrebbe essere di una sorta di dispensa, ma non si può escludere che su quelle mensole poggiassero rotoli o tavolette e che la stanza fungesse da archivio o libreria, facilmente accessibile a chi si ritirava nel vano 18 (*fig. 44-45*); certo, si tratta solo di una cauta suggestione che avanziamo nella speranza che la prosecuzione degli scavi possa fornire elementi utili per un più preciso riconoscimento della sua destinazione (*fig. 46*).

F. G., M. S., A. T.



fig. 44

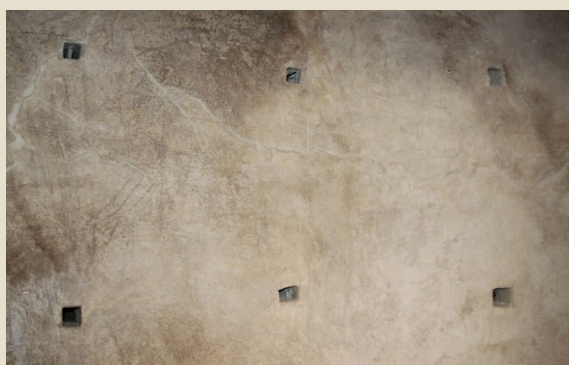


fig. 45



fig. 46

Bibliografia

- Barbet A. 1981, *Les bordures ajourées dans les IV^e style de Pompéi, Essay de typologie*, in “MEFRA”, 93, 2, pp. 917-988
- Bassani M. 2008, *Sacraria. Ambienti e piccoli edifici per il culto domestico in area vesuviana*, Roma
- Bonanno M. 1993, *Il mito di Ifigenia in Tauride sui sarcofagi attici di età romana*, in *Grabeskunst der römischen Zeit*, a cura di G. Koch, pp. 67-76
- Bonanno M. 2008, *Ifigenia nell'arte greca e romana*, in L. Secci (a cura di), *Il mito di Ifigenia da Euripide al Novecento*, Roma, pp. 75-110
- Bradley K. R. 1998, *The sentimental education of the roman child: the role of pet-keeping*, in *Latomus* 57, pp. 523-57
- Bragantini I. 1995, *Problemi di pittura romana*, in “AION” 2, pp. 175-97
- Brilliant R. 1984, *Narrare per immagini. Racconti di storie nell'arte etrusca e romana*, Firenze
- Casagrande M. 2000, *Leda e il cigno in due rappresentazioni figurate di Pompei*, *Antenor*, 2, pp. 29-51
- Champlin E. 2003, *Agamemnon at Rome: roman dynasts and Greek heroes*, in D. Brandt, C. Gill (a cura di), *Myth, history and culture in republican Rome*, Exeter, pp. 294-319
- Colpo I. Salvadori M. 2010, *Ovidio e la pittura della prima età imperiale*, in Atti X Congresso AIPMA, Napoli 2007, Napoli, pp. 277-288
- Colli D. 1997, s. v. *Telesforo*, in *ĒAA*, II Suppl., Roma, pp. 580-83
- Delivorrias A. 1984, s. v. *Aphrodite*, in “LIMC”, II, pp. 2-152
- Deonna W. 1955, *De Téléphore au “moine bourru”: dieux-génies et démons encapuchonnés*, Bruxelles-Berchem
- Dunbabin K. M. D. 1999, *Mosaics of the Greek and roman world*, Cambridge
- Dyer R. R. 1969, *The evidence for Apolline purification rituals at Delphi and Athens*, in *JHS*, 89, pp. 38-56
- Esposito D. 2009, *Le officine pittoriche di IV Stile a Pompei. Dinamiche produttive*, Roma
- Ghedini F. 2022, *Lo sguardo degli antichi. Il racconto nell'arte classica*, Roma
- Ghedini F., Salvo G. 2022, *Schemi d'amore. La costruzione di immagini polisemantiche nel repertorio pittorico della prima età imperiale*, in *Prospettive per lo studio della iconografia romana*, a cura di E. Bazzecchi, J. Lang, Bari 2022, pp. 53-66
- GiUMAN M. 1999, *La dea, la vergine, il sangue*, Milano
- Green C. 2007, *Roman religion and the cult of Diana at Aricia*, Oxford
- Hölscher T. 1990, *Augustus and Orestes*, in “Etudes et Travaux”, XV, pp. 164-167

Bibliografia

- Kahil L., Linant de Bellefonds P. 1990, s. v. *Iphigeneia*, in "LIMC", V, pp. 706-729
- Kourouniotis K. 1921-22, *Anaskaphe en Nisi*, in "ArchDeltion", pp. 227-246
- Lazenby F. J. 1949, *Greek and roman household-pets*, in The Classical Journal, 44, pp. 245-52; 299-307
- Malgieri A. 2013, *La bottega delle immagini parietali I sec. a.C. - I sec. d.C.*, Roma
- Mander J. 2013, *Portrait of children on roman funerary monuments*, Cambridge
- Montepaone C. 2002, *Ifigenia a Brauron*, in B. Gentili, F. Perusino (a cura di), *Le orse di Brauron. Un rituale di iniziazione femminile nel santuario di Artemide*, Pisa, pp. 65-77
- Pasqualini A. 2009, *Oreste nel Lazio: percorso della leggenda e funzioni del mito*, in C. Braidotti, E. Dettori, E. Lanzillotta (a cura di), *Ou pan ephemeron. Scritti in memoria di R. Pretagostini*, Roma, pp. 1092-1113
- Pedrina M. 2017, *La supplication sur les vases grecs*, Roma
- Rähfel H. 1994, s. v. *Telesphoros*, in "LIMC", VII, pp. 870-78
- Rebeggiani S. 2016, *Orestes, Aeneas and Augustus*, Ph. Hardie (a cura di), *Augustan poetry and the irrational*, pp. 56-73
- Romizzi L. 2006, *Programmi decorativi di 3. e 4. stile a Pompei: un'analisi sociologica e iconologica*, Napoli
- Roccas L. J. 1994, s.v. *Perseus*, in "LIMC", VII, pp. 332-48
- Salvo G. 2018, *Pinacothecae. Testimonianze di collezionismo di quadri nel mondo antico*, Roma
- Sarian H., Machaira V. 1992, s. v. *Orestes*, in "LIMC", VII, pp. 68-72
- Sestieri P. C. 1959, *Riflessi di drammi eschilei nella ceramica pestana*, in *Dioniso* XXII, pp. 40-51
- Sogliano A. 1879, *Le pitture murali campane scoperte negli anni 1867-79*, Napoli
- Stefani G. 1996, *Una particolare iconografia di Adone bambino*, in "Ostraka", 5, pp. 149-154, 1996
- Strazzulla M. J. 1990, *Il principato di Apollo. Mito e propaganda nelle lastre "Campana" del tempio di Apollo Palatino*, *Studia Archaeologica*, 57, Roma
- Thompson M. L. 1960-61, *The monumental and literary evidence for programmatic painting in antiquity*, in "Marsyas", 9, pp. 36-77
- Toso S. 2007, *Fabulae graecae. Miti greci nelle gemme romane del I secolo a. C.*, Roma
- Toynbee J. M. C. 1973, *Animals in roman life and arts*, Cambridge
- Troso C. 2006, *Ottaviano e Oreste, tra vendetta e purificazione. Le "migrazioni" di un mito*, in "Quaderni ticinesi", 35, pp. 317-335
- Vasori O. 1979, in *A. Giuliano (a cura di) Museo Nazionale romano* I, 1, Roma,

Raccolta immagini

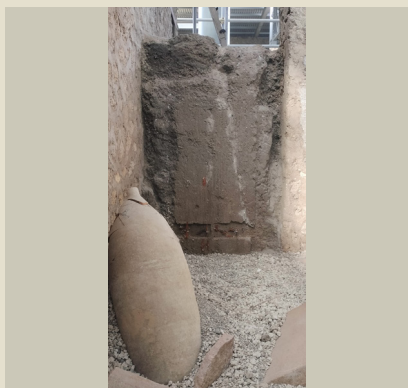


fig. 1



fig. 2



fig. 3

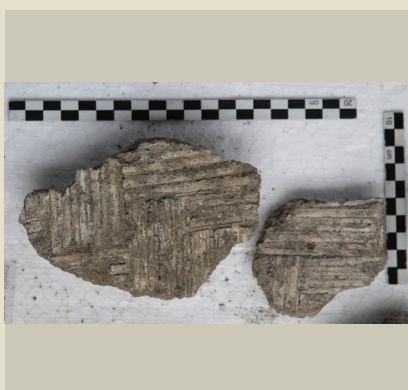


fig. 4



fig. 5

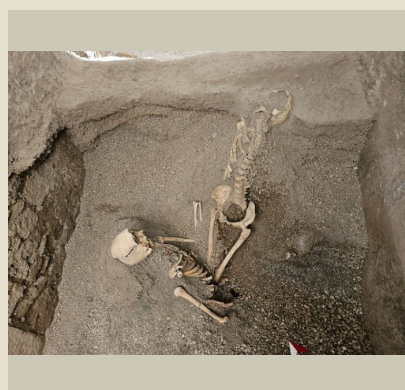


fig. 6



fig. 7



fig. 8



fig. 9



fig. 10



fig. 11

Raccolta immagini



fig. 12



fig. 13

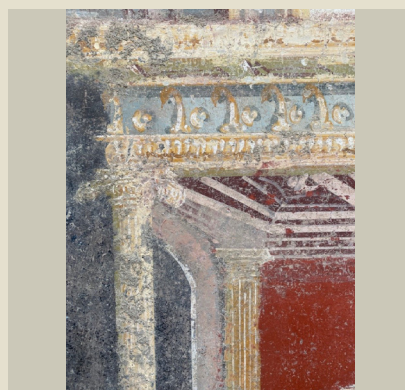


fig. 14

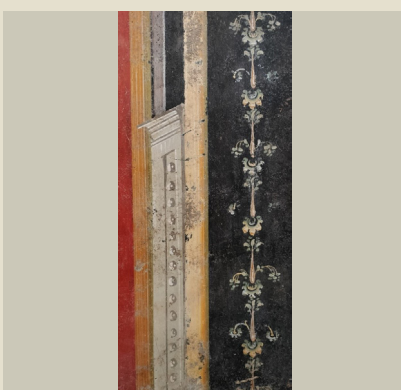


fig. 15

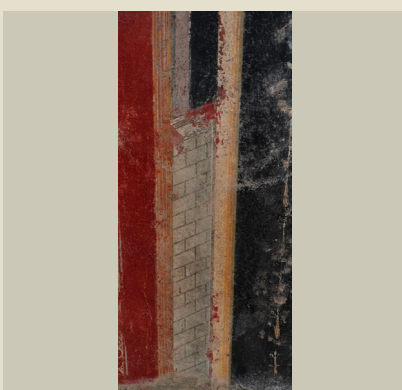


fig. 16

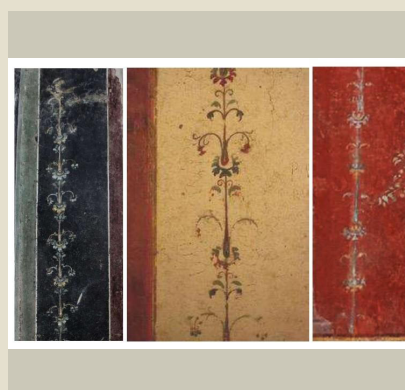


fig. 17



fig. 18

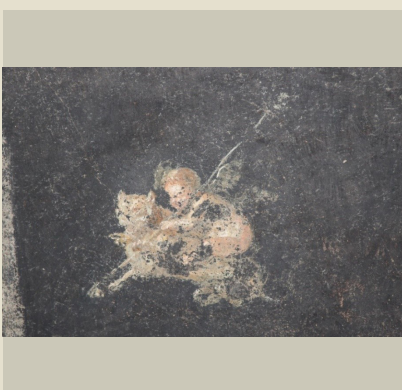


fig. 19

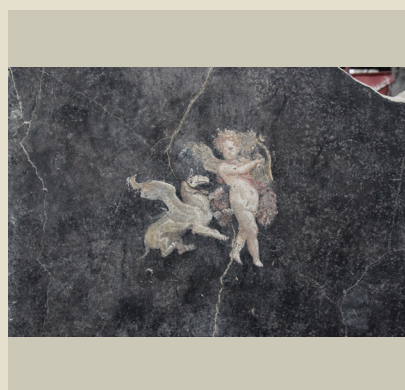


fig. 20

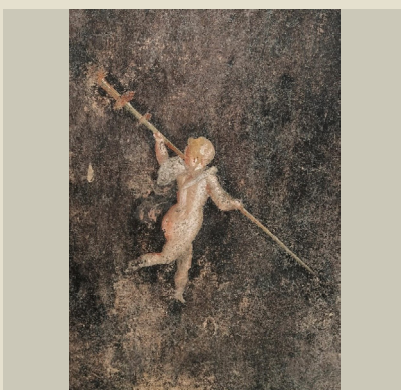


fig. 21



fig. 22

Raccolta immagini

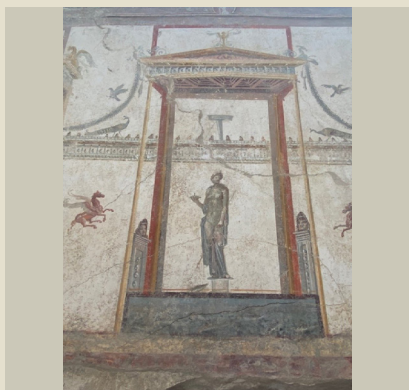


fig. 23

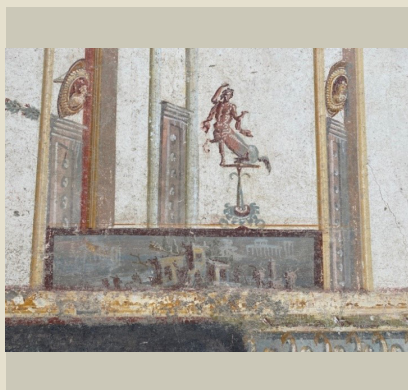


fig. 24

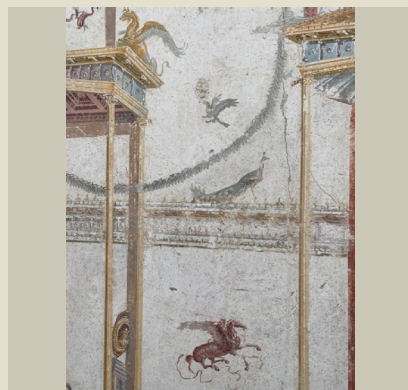


fig. 25

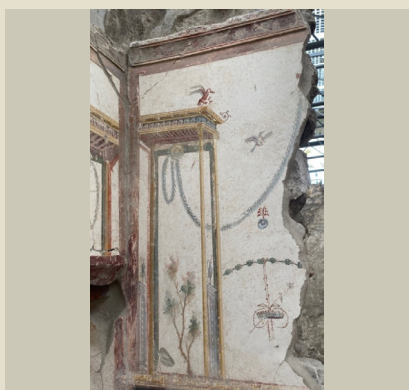


fig. 26

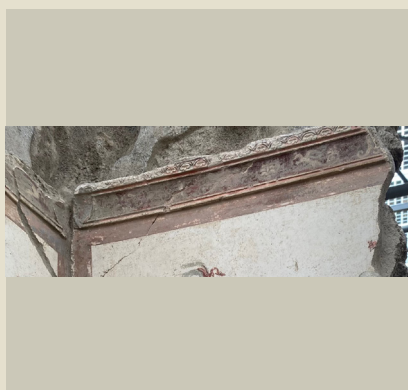


fig. 27

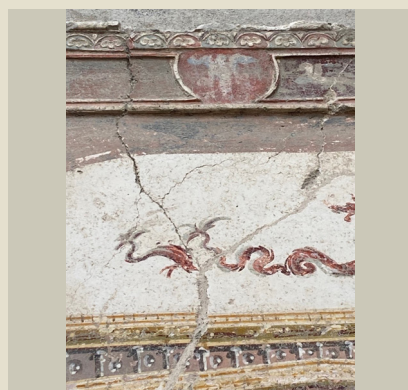


fig. 28

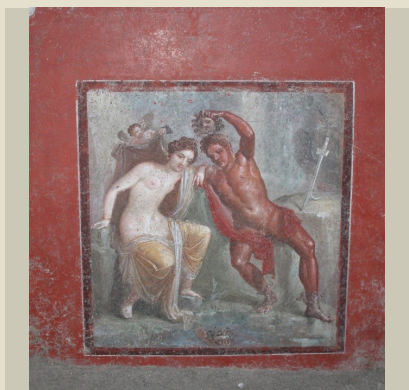


fig. 29

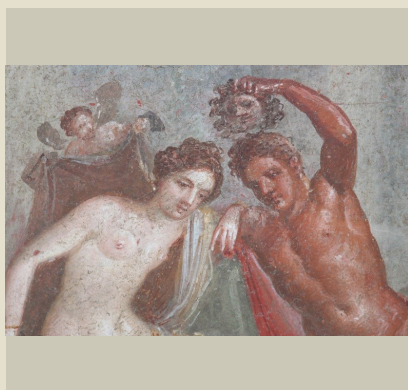


fig. 30

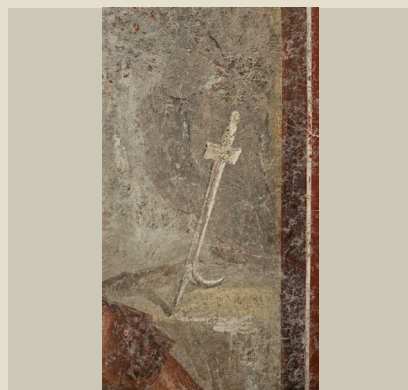


fig. 31



fig. 32

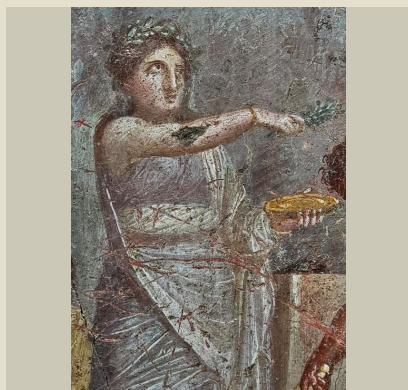


fig. 33

Raccolta immagini

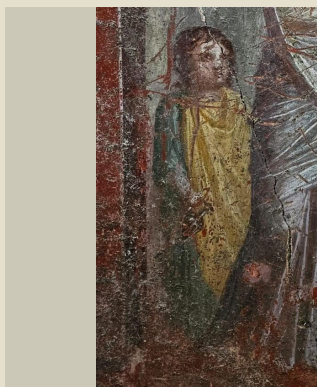


fig. 34

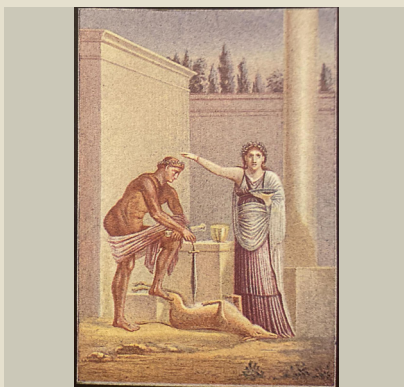


fig. 35

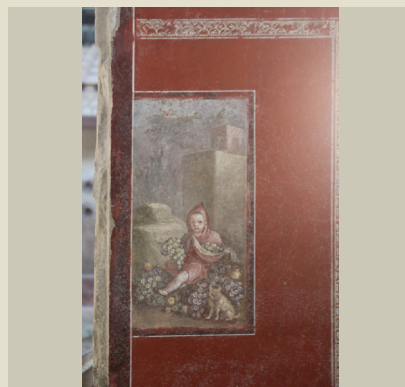


fig. 36

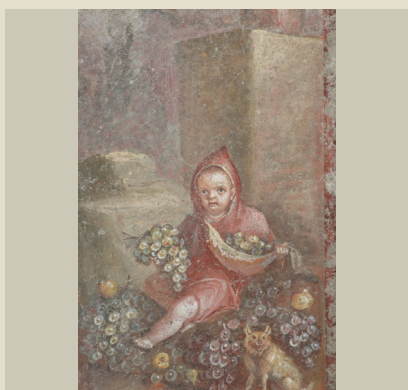


fig. 37

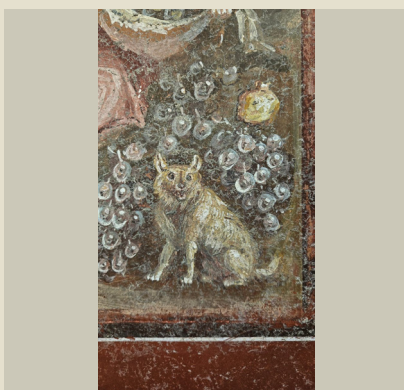


fig. 38

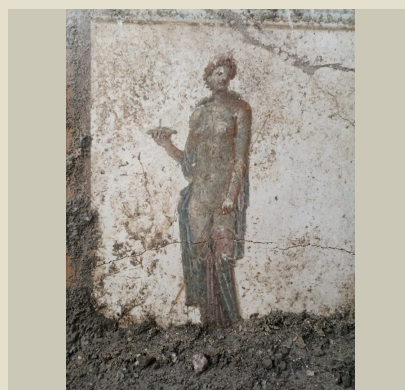


fig. 39

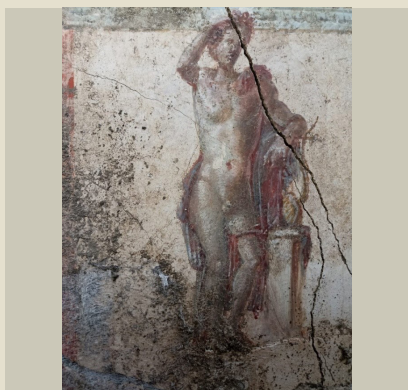


fig. 40



fig. 41

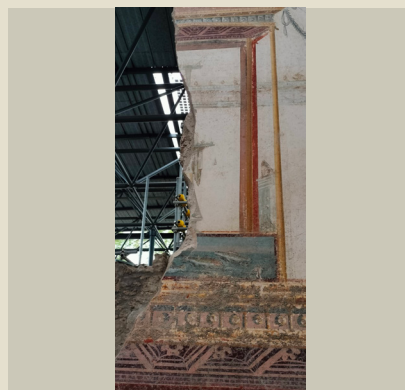


fig. 42

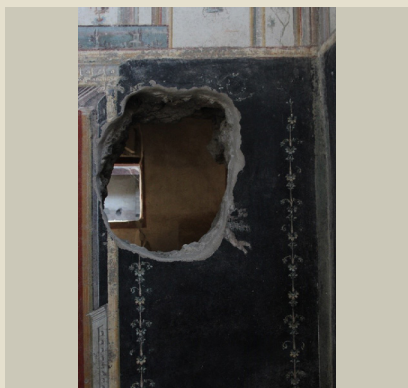


fig. 43

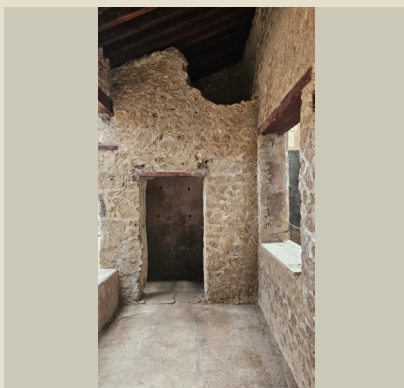


fig. 44

Raccolta immagini



fig. 45



fig. 46

Raccolta immagini

Didascalie:

- fig. 1 Porta di accesso al vano scale (ambiente 3), impronta nella cenere – vista da est
- fig. 2 Serratura in bronzo in corso di scavo- vista da est
- fig. 3 Anfore collassate (ambiente 1) – vista da ovest
- fig. 4 Frammenti cenere con trama di fibre vegetali
- fig. 5 Vittime (ambiente 1)- vista da sud-ovest
- fig. 6 Vittime (ambiente 1) – vista da sud
- fig. 7 Vittima di sesso maschile (ambiente 1)- vista da sud-est
- fig. 8 Porta di accesso ambiente 18, impronta nella cenere- vista da ovest
- fig. 9 Frammenti di intonaco del soffitto
- fig. 10 Retro frammento intonaco con incannucciata
- fig. 11 Frammento intonaco
- fig. 12 Finestra est, ambiente 18 – vista da ovest
- fig. 13 Finestra sud, ambiente 18- vista da nord
- fig. 14 Particolare edicole, ambiente 18
- fig. 15 Particolare muretto prospettico con elementi borchiate aggettanti
- fig. 16 Particolare muretto prospettico isodomo
- fig. 17 confronto candelabri (Casa Pittori al Lavoro, Casa Octavius Quartio, Casa Pareti Rosse)
- fig. 18 Dettaglio volute affiancate
- fig. 19 Erote con pantera-parete nord
- fig. 20 Erote con grifone- parete nord
- fig. 21 Erote con fiaccola- parete sud
- fig. 22 Erote con colomba- parete sud
- fig. 23 Edicola –parete sud
- fig. 24 Dettaglio ritratti in clipei
- fig. 25 Zona superiore, porzione laterale
- fig. 26 Zona superiore, prossimità angolo
- fig. 27 Cornice in stucco
- fig. 28 Dettaglio modanatura
- fig. 29 Perseo e Andromeda- parete nord
- fig. 30 Perseo e Andromeda- dettaglio
- fig. 31 Harpe di Perseo- dettaglio
- fig. 32 Purificazione Oreste- parete ovest
- fig. 33 Dettaglio Ifigenia
- fig. 34 Dettaglio fanciulla
- fig. 35 Quadro Casa di Spurius Mesor (POM VI p. 917)
- fig. 36 Quadro fanciullo con mantello-parete est
- fig. 37 Dettaglio fanciullo
-

Raccolta immagini

fig. 38 Dettaglio cagnolino

fig. 39 Venere –parete sud

fig. 40 Apollo- parete est

fig. 41 Dioniso- parete ovest

fig. 42 Divinità femminile –parete nord

fig. 43 Erote in volo-parete est

fig. 44 Ambiente 6- vista da nord

fig. 45 Ambiente 6, dettaglio fori parete sud

fig. 46 Ambienti 18 e 6 dal viridarium- vista da est
