



www.otium.unipg.it

OTIVM.
Archeologia e Cultura del Mondo Antico
ISSN 2532-0335 -DOI 10.5281/zenodo.17618171



No. 18, Anno 2025 – Article 1

‘Personaggi secondari’ nella pittura mitologica di area vesuviana: una lettura iconografica.

Benedetta Sciaramenti[✉]
Università degli Studi di Perugia

Title: ‘Supporting characters’ in mythological painting from the Vesuvius area: an iconographic interpretation.

Abstract: This paper aims to investigate the presence and significance of the numerous secondary characters that appear in paintings from the Vesuvian area. It presents a brief sequence of occurrences and an early iconographic reading of this category of subjects, which seems to be able to establish a connection with the outside of the picture, both in terms of its relationship with the viewer and as an evocation of realities outside the painting.

Keywords: Minor/side characters; Mythological painting; Pompeian painting.

ID-ORCID: 0000-0002-8782-826X

[✉] Address: Università degli Studi di Perugia, Dipartimento di Lettere -Lingue, Letterature e Civiltà Antiche e Moderne, Via dell’Aquilone, 7, 06123 Perugia. (Tel.0755853018; Email:benedetta.sciaramenti@unipg.it).

1. PREMESSA

In questa sede si propone l'esame di alcune pitture pompeiane accomunate da un dato manifesto ed eclatante, dunque meritevole di esame critico, che consiste nella ricorrenza di figure posizionate in vari punti del quadro, spesso decentrate, che fungono da personaggi complementari o spettatori nella scena rappresentata. Esse sono generalmente intese come figure 'secondarie' o 'di commento', ossia di ausilio alla messa in scena, quando non dei meri riempitivi, comunque di secondo ordine, anche in virtù della loro spesso non certa identificabilità rispetto ai protagonisti. I casi presentati sono solo un *excerptum* dei numerosi intercettati per mezzo dello spoglio sistematico delle pitture mitologiche di III e IV stile da Pompei, avviato e tuttora in corso, in attesa della pubblicazione di uno studio completo¹.

Specie nei quadri ad alta densità figurativa da un lato non si può trascurare il peso formale dei personaggi in oggetto, poiché spesso bilanciano la composizione, occupando posizioni studiate rispetto alla scena principale, in rispondenza significativa con le figure dei protagonisti, dall'altro non si può fare a meno di rintracciare la ragione espressiva della loro presenza: essi possono agire a servizio del tema del dipinto, rafforzandone determinati aspetti, tramite posa e gestualità. È infatti

¹ Cinque contributi sono stati fino ad ora dedicati alle figure spettatrici nella pittura romana (il tema è tangente a quello, di più ampio spettro, dei personaggi secondari): MICHEL 1982, che vi ravvisa un apporto squisitamente romano nella dinamica di riproposizione di modelli pittorici greci; CLARKE 1995 che propone un *focus* sulla pittura neroniana; il brevissimo BEHEN 1995, p. 346 ; LORENZ 2007 che esplora «strategies of viewing and visual story-telling» (p. 680); da ultimo, la dissertazione di MOLACEK 2010 che, a sua volta, indaga «the pictorial language of internal viewers in mythological wall paintings from ca. AD 20-79» e le modalità «in which these representations could interact with their audience, provoking or initiating reactions» (all'interno dell'abstract).

possibile che essi si carichino del portato emotivo della rappresentazione, come dei veri e propri elementi catalizzatori del dramma. Possono inoltre essere inclusi nella rappresentazione come ipostasi di condizioni peculiari che interessano il/i protagonista/i o veri e propri simboli di stati d'animo, in grado di presentificare aspetti altrimenti irrepresentabili. Possono altresì suggerire simbolicamente dimensioni alternative rispetto a quella rappresentata, o alludere a realtà future che scaturiranno dalle azioni ritratte nel quadro.

Con riguardo poi alla lettura del quadro, nella grammatica figurata i personaggi cosiddetti 'complementari' sono agenti attivi in virtù della loro funzione 'mediatica', ossia di mediazione visiva tra la scena ed il suo fruitore esterno, implicati in un circuito dinamico; questa sorta di tensione tra dentro e fuori è evidente specie quando il loro sguardo è frontale, ed essi occupano una dimensione effettivamente sospesa tra l'interno e l'esterno della scena, sollecitando e dirigendo l'attenzione dell'osservatore.

Se si configurano come 'spettatori interni' essi doppiano lo spettatore esterno creando un secondo pubblico che moltiplica il piano della ricezione visiva. In questo senso non agiscono in qualità di attori, bensì di 'testimoni silenziosi' che assistono alla scena e la rendono multilivello, invitando lo spettatore a condividere, a sua volta, tale dimensione partecipativa. In altre parole, il testimone genera una cascata di rapporti visivi: in primo luogo è consapevole che la scena di cui è partecipe sia una scena da guardare, in secondo luogo è consapevole di essere visto come 'soggetto guardante', e chiama a sua volta in gioco lo sguardo dello spettatore, creando da ultimo, un nesso forte tra quest'ultimo e lo sguardo 'autorale'. Ancora oltre, i cosiddetti 'personaggi secondari' possono definirsi come 'personaggi

riflessivi': sopravanzando la dimensione testimoniale, sono coinvolti in senso sia emotivo che cognitivo. Il personaggio, in questo caso, guarda ed incamera ciò che accade sotto forma di riflessione, in uno spazio di contemplazione ragionata che invita lo spettatore esterno alla lettura consapevole del quadro.

In sintesi, quando non siano semplicemente a servizio del bilanciamento formale della scena, si ravvisa la loro intrinseca qualità 'meta-iconografica', in virtù della quale essi si mantengono interni alla rappresentazione, ma sono altresì capaci di costruire un nesso con l'esterno, sia, come visto, in termini di rapporto con chi guarda, sia come indicatori di dimensioni alternative alla scena contingente o personificazioni dei temi che sostengono la rappresentazione.

Questi personaggi possono assolvere suddette funzioni proprio in virtù della loro indeterminatezza, non essendo sempre volutamente marcata la loro identità ed anzi essendo spesso fondata sulla pluralità, alla maniera di veri e propri singolari collettivi. Quando la loro identificazione è riconducibile a 'personaggi di gruppo', come schiere di soldati o insiemi di ancelle o di menadi, o addirittura quando essa è solo ipotizzabile o impossibile da determinare, per l'assenza di *marker* disambiguanti, ciò le riconduce ad una dimensione volutamente indeterminata, che le chiama a svolgere compiti comunicativi sì complementari, ma irrinunciabili alla resa scenica.

Di seguito si propone l'esame di alcuni casi particolari, nell'intento di esemplificare alcune delle funzioni or ora individuate.

2. CASI STUDIO

2.1 Polifemo e Galatea – da Pompei, MANN 8983²

Il dipinto rappresenta Polifemo e Galatea (fig. 1), tra i quali si situa una figura femminile. La scena ha per oggetto il tentato corteggiamento del Ciclope, inesorabilmente destinato al fallimento, rivolto alla figlia di Nereo. I due sono qui rappresentati come una coppia dal contegno composto cosicché la scena manca di contenuto drammatico. Polifemo è seduto, con le gambe accavallate, e sul suo corpo non si ravvisano i segni dell'abnorme ferinità, evincibile comunque da altri dettagli: la capigliatura disordinata, composta da ciocche irsute, i fianchi coperti da una pelle ferina e il *pedum*. Galatea si presenta come una nobildonna dall'incarnato chiaro, con un'acconciatura elaborata e delle vesti sontuose e un ventaglio tenuto vezzosamente in mano. La pittura ci offre un compendio delle avventure del Ciclope se si somma questa scena ad un monocromo azzurro posizionato in alto a sinistra che ritrae la scena dell'accecamento del gigante per mano di Ulisse. Se l'inserito meta-pittorico completa il quadro di presentazione del protagonista, la figura posizionata tra i due attori principali, in tunica violacea e mantello azzurro, gioca un ruolo fondamentale nella lettura della scena *in praesentia*. Il suo gesto, che definiremo 'di cerniera', si carica di significato nella misura in cui è capace di rimandare al legame erotico che lega i personaggi. La sua posizione e la sua posa (il volto diretto alla nereide e il braccio allungato verso Polifemo) le permettono di fungere da tramite amoroso e di personificare la *liaison* che

² Napoli, MANN, inv. 8983; BRAGANTINI, SAMPAOLO 2009, p. 201, n.71; HELBIG 1868, n. 1050; RUESCH 1908, n. 1416; REINACH 1922, p. 172, 2; PETERS 1963, p. 141; *Catalogo MANN I*, 1, pp. 146-147, n. 166; D'ALCONZO 2002, p. 94, fig. 44.

li unisce. Il fatto che ella appaia, alla stregua della protagonista Galatea, abbigliata in modo elegante, sdoppia la componente femminile del quadro ed ingentilisce, bilanciandola, la presenza maschile sulla destra, anche da un punto di vista dimensionale: il Ciclope viene infatti rappresentato in proporzioni ingigantite rispetto alla coppia di donne che sommate, una in primo l'altra in secondo piano, equilibrano i volumi della scena. L'ancella può essere debitamente accostata al monocromo, essendo entrambi degli strumenti complementari alla comprensione del dipinto e alla piena rappresentazione del personaggio protagonista; si ravvisa nettamente, in altre parole, un'essenziale struttura meta-iconografica, di tipo scopertamente concettuale, posta a servizio della buona riuscita del quadro.

2.2 *Marte e Venere – Pompei V 4, Casa di M. Lucretius Fronto, tablinum (7)*³

Nel bellissimo quadro dalla parete nord del tablino della Casa di M. Lucrezio Frontone, con gli amori di Marte e Venere (fig. 2), le figure 'complementari' sono numerose ed essenziali alla riuscita della rappresentazione, sia come guida alla lettura dello spettatore, sia con riguardo alla costruzione espressiva delle parti della scena e della loro messa in relazione. In primo piano Venere, seduta di tre quarti sul cuscino giallo e azzurro del trono, le punte dei piedi su un suppedaneo, respinge la mano di Marte che, alle sue spalle, tenta di denudarle il seno. Il dio è in armi e la donna indossa chitone e mantello. Sul lato destro, la composizione è equilibrata da due figure femminili sedute che fungono in primo luogo da

³ PPM III, 1991, pp. 1016, 1018, nn. 91, 94; LIMC II, p. 549, n.389a; LIMC V, p. 604, n. 136; SCHEFOLD 1957, p. 85; MAIURI 1953, p. 78; HERBIG 1962, p. 180, Taf. 62.2; VON BLANCKENHAGEN, GREEN 1975, p. 87, pl. 2; SIMON 1990, p. 245, Taf. 46; LING 1991, pp. 122-123, pl. XIA; PETERS, MOORMANN 1993, pp. 182 ss., 213 ss., figg. 160-161; STROCKA 1997, pp. 130-131, con bibl. prec.; BALDASSARRE, PONTRANDOLFO, ROUVERET, SALVADORI 2002, pp. 192, 198-199.

contrappeso formale rispetto alla coppia protagonista sul lato opposto. In secondo piano, tre ulteriori figure entrano da una porta al centro del dipinto: due donne accanto ad un uomo dalla fronte alata. Fulcro della scena è Amore, ritratto in basso come un fanciullo, pronto a scoccare la freccia dall'arco. Venere fissa lo sguardo all'esterno del dipinto stabilendo una relazione diretta con l'osservatore, gesto che la colloca in una dimensione intermedia tra l'interno e l'esterno della scena. Lo stesso fanno le figure sulla sinistra, ad incremento del peso visivo dello sguardo vigile della dea, le quali paiono altresì due sentinelle che invitano la partecipazione l'osservatore, pur rimanendo saldamente ancorate alla situazione contingente, come sottolinea il fatto che una sia ritratta frontalmente, mentre l'altra sia di spalle, semivoltata. Ad equilibrare la somma dei tre sguardi femminili, che fanno contrappunto, sul piano concettuale, all'atto erotico e invadente di Marte, intervengono le figure in alto⁴, di nuovo una di spalle, a chiudere il gruppo formato dai tre, rimarcandone l'intimità. *Hypnos* si tocca pensoso il volto, portando l'indice alla bocca, e le due donne attorno aumentano il senso di velata e silenziosa immissione dall'alto, che permetterà di addormentare la coppia in vista dell'arrivo di Efesto. In questo modo la scena è bipartita tra la solerte sorveglianza delle donne in basso, che invitano lo spettatore alla partecipazione visiva guardando all'esterno, e la presenza *ex machina*, tutta interna alla scena e dal valore essenzialmente prodromico, delle figure in alto che seguono, con rapita attenzione, il rude corteggiamento, guardando all'interno. L'insieme numeroso di sguardi appare così ordinatamente

⁴ STROCKA 1997, p. 131: «vier Horen oder drei Grazien und Peitho».

spartito tra l'interno e l'esterno del quadro, secondo uno studiato bilanciamento formale.

2.3 *Arianna abbandonata* – Pompei VI, 9, 2.13 *Casa di Meleagro*, peristilium (16)⁵

Il quadro con Arianna abbandonata dalla Casa di Meleagro (fig. 3) fa parte di una numerosa serie di pitture che ripropongono pressappoco lo stesso schema iconografico. Arianna, abbandonata sulla riva mentre la nave di Teseo si allontana, è spesso assistita da figure ausiliarie che possono manifestare il dolore della perdita, in particolare l'erote, o anche indicare l'imbarcazione in allontanamento⁶. Spesso la fanciulla porta la mano alla bocca, interdetta o stupita, in questo caso piange. Nel quadro una figura femminile alata (alla maniera di *Hypnos* nelle scene d'incontro con Dioniso) si pone alle spalle di Arianna semidistesa a destra, coperta da un manto giallo solo nella parte inferiore del corpo, di cui solleva una piega portando la mano agli occhi. La figura dietro di lei, presente in ben otto dipinti sullo stesso soggetto, è stata variamente interpretata: tra le identificazioni postulate dall'800⁷ compaiono le dee Atena, Artemide, Afrodite, e ancora Vittoria, Pensiero di Arianna, Pesitea, la dea del sonno, fino ad Helbig⁸ che vi individuò Nemese. A fronte di questa pluralità di ipotesi e di studiosi che

⁵ Napoli, MANN, inv. 9051; PPM IV, p. 719, fig. 116; LIMC III, p. 1059, n. 80; HELBIG 1868, n. 1227; REINACH 1922, p. 112, n. 4; RIZZO 1929, pl. 109, 1; GALLO 1988, pp. 59, 63, figg. 1-2; PARISE BADONI 1990, p. 83, fig. 13; COLPO 2011, p. 69, fig. 1.

⁶ La pittura è perfettamente sovrapponibile a quella da Pompei IX 2,5 (LIMC III, p. 1059, n. 86; PPM IX, pp. 1056-1057, n. 6), dove compare la stessa figura alata, o a quella da Pompei V 1, 18, Casa degli epigrammi, *exedra* (o) (LIMC III, pp. 1058-1059, n. 76; PPM III, p. 558, n. 39).

⁷ Cfr. GALLO 1988, pp. 75-76.

⁸ HELBIG 1868, nn. 1227-1228, 1231.

hanno rinunciato ad attribuire un'identità alla figura, come Böttiger⁹, è forse più conveniente studiarne la funzione nell'economia della scena. La figura è vestita di un chitone verde e tiene una mano sulla spalla di Arianna, come a consolarla, slanciandosi ad indicare con il braccio la nave di Teseo che veleggia ormai lontana, mentre un amorino doppia il gesto della protagonista e piange sulla sinistra. Le due figure assolvono la funzione di espressor emotivi, insistendo il *pathos* già esplicito nella postura di Arianna: esse raccolgono, infatti, i sentimenti della protagonista, da un lato il cordoglio e dall'altro lo stupore misto alla costernazione, in modo da scindere in tre figure quella dell'unica protagonista, marcandone fortemente la condizione di abbandonata. Il gesto di indicare la nave, quasi a richiamare indietro il personaggio di Teseo ormai lontano, lo presentifica indicandone la responsabilità: questo rende ancora più penosa la condizione dell'abbandono da un lato, dall'altro esaspera il sentimento di rivalsa contro l'ingiustizia che si consuma ai danni di Arianna. Il ruolo delle figure ausiliarie è in questo caso funzionale, quindi, a suggerire la profondità psicologica e il dramma della scena, echeggiando l'intensità drammatica dei versi dell'epistola X delle *Heroides* di Ovidio o del carme 64 di Catullo¹⁰, nei quali Arianna compare però, come del resto è ovvio, completamente sola. Si tratta di una di quelle occasioni utili a riflettere, una volta di più, sulla diversità dei codici espressivi: l'iconografia pittorica predilige una via 'prolissa', che sfrutta il coinvolgimento di personaggi ausiliari, per il raggiungimento dello stesso effetto patetico.

⁹ BÖTTIGER 1801, p. 17 ss.

¹⁰ Cfr. JOYCE 2016, p. 51ss.

2.4 Dedalo e Icaro – Pompei I 9, 5 Casa dei Cubicoli floreali, triclinium (11)¹¹

Dalla parete est del vano tricliniare della Casa dei Cubicoli floreali proviene un pannello dedicato al mito di Dedalo e Icaro, deteriorato e illeggibile nella parte superiore (fig. 4). La lacuna può essere facilmente ricostruita sulla base della stabilità dello schema pittorico: dovevano esservi ritratti Dedalo e Icaro in volo, quest'ultimo forse già nell'atto di precipitare rovinosamente e possibilmente la quadriga di Helios nella parte sommitale del dipinto. Si conserva sufficientemente bene la porzione inferiore del quadro, capitale in ordine al nostro interesse per le figure 'complementari' o 'secondarie', in quanto popolata da numerosi personaggi. Nell'ordine, partendo da sinistra, si riconoscono una figura femminile seduta alla maniera di un'*Akta* ai piedi di un'alta colonna e dinnanzi ad un sacello; procedendo verso destra un uomo ritratto di spalle; una donna, anch'essa di spalle, semidistesa vicino ad un basso altare circolare, ancora più a destra una donna in piedi, ritratta da dietro e poggiata a una colonna, e infine, all'estrema destra, la statua di Poseidone seduto di profilo su una roccia.

Una così fitta presenza di personaggi non inclusi nella trama drammatica, né legati l'uno all'altro per fisionomia e funzione, è certamente un *unicum* tra le attestazioni pompeiane. Alla pluralità di soggetti va peraltro aggiunta la barca con i pescatori ritratta sulla distesa marina, sebbene questa sia da considerarsi un elemento di repertorio. Il paesaggio si presenta effettivamente più arioso che negli altri testimoni, specie per quello che riguarda la distesa marina e la vista in primo piano che appaiono più espanse del consueto. Se la presenza delle figure è probabilmente legata

¹¹ PPM I, p. 48, n. 70 e pp. 88-92, nn. 112-116; LIMC III, pp. 318-319, n. 40; PETERS 1963, p. 85; SCHEFOLD 1962, pp. 140-141, 155, 196, 199; VON BLANCKENHAGEN 1968, pp. 112, n. 8, p. 128, Taff. 37-38.

all'investimento pittorico sul paesaggio, di carattere sacro-idillico (specie per la presenza del distilo e della colonna), essa resta a servizio dello svolgimento del dramma che occupa tutta la metà superiore del pannello, fermo restando che la rappresentazione della storia potrebbe risolversi nella presenza di due soli personaggi. Ancora più forza debbono dunque avere le motivazioni dell'inclusione delle tre donne, dell'uomo e della statua (che nella resa appare a tutti gli effetti come un personaggio), specie perché la loro disposizione ubbidisce a un gusto coreografico: la donna di sinistra è in rispondenza simmetrica a Poseidone sulla destra, al centro si collocano tutti i personaggi ritratti di spalle allo spettatore. Al di là dell'identificazione puntuale dei personaggi, per cui si hanno tre *Aktae* (una seduta sul podio, una semidistesa sulla spiaggia e un'altra vicino ad una bassa colonna) e un viandante, va notata la differenza tra questi soggetti e l'equipaggio in mare che non mostra interesse per la scena che si consuma in alto. Al contrario i nostri personaggi costituiscono nell'insieme un pubblico eterogeneo, sapientemente collocato sul proscenio, in modo da apparire come a tutti gli effetti incluso nel paesaggio. Le figure laterali paiono come sentinelle, quelle al centro assorbite dalla vicenda in atto. La presenza di questi personaggi è dunque sì complementare al fulcro iconografico, ma in alcun modo sovrabbondante, né accessoria, come affermato da von Blanckenhagen, il quale però giustamente nota come «they have lost much of their narrative value», essendo chiaro, persino funzionale, l'allentamento della tensione narrativa nella parte bassa del quadro, quella appunto pertinente allo spettatore.

2.5 Endimione e Selene – Pompei VI 9, 6-7, Casa dei Dioscuri, triclinum (38)¹²

Il quadro con Selene ed Endimione dalla Casa dei Dioscuri (fig. 5) presenta uno schema ripetuto in almeno altre due pitture¹³: il momento rappresentato è quello centrale dell'epifania di Selene. La dea appare dall'alto a destra, rappresentata seminuda e in volo con il manto fluttuante, gonfio di vento dietro le spalle. A sinistra Endimione, comodamente seduto¹⁴ e rivolto all'apparizione, tiene le gambe piegate indietro e il gomito sinistro anch'esso flesso sul sedile di roccia; poggiate all'altro avambraccio sono due lunghe lance puntate a terra che ne allungano la figura seminuda, parzialmente coperta dal manto rosso legato al collo che ricade dietro le spalle e da una veste che gli fascia le cosce. La costruzione grafica è piana, tranne che per la presenza di due figure femminili non identificabili che si posizionano esattamente tra il giovane e la dea. Le due sono abbracciate e lo sguardo di entrambe tradisce uno stupore esplicito che tende allo spavento. Una guarda Endimione l'altra, a bocca aperta, la dea che si manifesta; esse sono fondamentali alla riuscita del dipinto in termini di comunicazione emotiva: costituiscono un *trait d'union* tra i due protagonisti, sostituendo l'erote che è attestato in uno schema consimile¹⁵ e si caricano

¹² Napoli, MANN, inv. 9240; PPM IV, p. 904-906, n. 83; LIMC III, p. 729, n. 14; BRAGANTINI, SAMPALO 2009, p. 315, n. 141; ROMIZZI 2006, pp. 117-118, fig. 25a; COLPO 2007a, p. 53; COLPO 2007b.

¹³ Le considerazioni valgono dunque anche per le pitture dai seguenti contesti: Pompei VI 16, 15.17, Casa dell'Ara massima (PPM V, p. 876, n. 37; LIMC III, p. 730, n. 16; STEMMER 1994, p. 876, fig. 37), sebbene la pittura differisca da questa per la posizione dei visi dei protagonisti, che in questo caso sono frontali: si registra così l'automatico effetto di allentamento della tensione narrativa a favore di una scena atta più a rappresentare che a raccontare, con un più diretto richiamo d'attenzione allo spettatore verso il quale sono rivolti i due sguardi; Pompei, VIII 4, 4.49 Casa dei Postumii (PPM, Disegnatori: p. 172, n. 39; LIMC III, p. 729, n. 15;), vd. COLPO 2007b, p. 79, figg. 3-4.

¹⁴ Cfr. COLPO 2002 e GHEDINI, COLPO 2007.

¹⁵ Napoli, MANN, inv. 9245 (LIMC III, p. 730, n. 19).

della meraviglia da cui Endimione è esente, rappresentato nella posa composta, ma passiva, del bel giovane seduto, comune, tra gli altri, a Ciparisso, Narciso e Ganimede. La loro funzione è altresì quella di esprimere la potenza dell'apparizione divina, l'eccezionalità dell'evento e il timore dinnanzi alla visione di una dea. Le figure restituiscono al dipinto la potenza del *drama*, ricollocando l'epifania di Selene nello spirito della narrazione partecipata e sottraendola alla resa puramente iconica, ossia legata alla bellezza delle forme maschile e femminile combinate insieme, quindi allo sguardo predatorio (quello dell'amante) e all'oggetto passivo del desiderio.

2.6 Ciparisso - Pompei VI 15, 1 Casa dei Vettii, oecus(e)¹⁶

Il più noto tra i dipinti con Ciparisso, dalla parete nord dell'*oecus* (e) della Casa dei Vettii a Pompei (fig. 6), venuto alla luce negli ultimi anni dell'800, non costituisce di per sé, effettivamente, un modello originale: la posa del giovane, la sua posizione allineata con la diagonale del quadro ed enfatizzata dalla lancia, è riconducibile ad un archetipo diffuso a Pompei tra il I sec. a.C. ed il I d.C. che vale per tutti i giovani seduti. Accovacciato accanto al giovane si trova il cervo, involontariamente ferito a morte dal protagonista e un tripode che ricorda Apollo che ha armato il giovane, il quale si trasformerà, per il troppo soffrire, nell'omonima pianta. Il dipinto è completato, in alto a sinistra, da una ninfa¹⁷, ombreggiata in giallo tenue,

¹⁶ PPM V, p. 487, n. 29; PPP II, pp. 306-307; LIMC VI, p. 165, n. 4; cfr. SOGLIANO 1898, pp. 254-255, fig. 8; REINACH 1922, p. 182, n. 4; SCHEFOLD 1957, p. 142; MINOTTI 2007, p. 85, fig. 6; COLPO 2007A, p. 60, fig. 6.

¹⁷ COLPO 2006, p. 63: «Ninfa coronata di giunchi»; COLPO 2007A, p. 67 avanza l'ipotesi che possa trattarsi della personificazione del paesaggio o di una spettatrice che aumenti il senso 'd'attesa' all'interno della composizione. Del resto, la studiosa legge nella posa di

sospesa su di un nimbo, la quale, in posa di osservatrice interna al quadro e pur partecipe alla scena¹⁸, trasforma la coppia sottostante in uno spettacolo da guardare.

La figura sostiene un lungo ramo di cipresso, leggero e flessuoso, come a ricordare, alle spalle della scena principale, l'ultimo destino del protagonista. Nonostante il richiamo simbolico espresso dal particolare arboreo, il dramma della trasformazione rimane solo latamente evocato e sostanzialmente non svolto, a vantaggio dell'*ensemble* in primo piano, estremamente coreografico ed espressivo, in cui la simmetria raffinata delle forme corporee supera di gran lunga la necessità di trasmettere il messaggio metamorfico, solo alluso da tutti gli elementi che gli sono funzionali e in particolare dall'osservatrice.

2.7 *Narciso – Pompei VI 9, 6.7, Casa dei Dioscuri, triclinium (49)*¹⁹

Il quadro con Narciso dalla parete sud del triclinio (49) della Casa dei Dioscuri (fig. 7) è una scena a quattro personaggi situata in un contesto naturale lussureggiante che rimanda all'ambiente della fonte. Se l'azione principale è indubbiamente l'atto dello specchiamento del giovane cacciatore nel bacile ove l'erote versa l'acqua, due figure femminili occupano lo spazio restante: una in piedi a destra, che potrebbe essere la personificazione della fonte o alternativamente la madre di Narciso,

Cipariso, in quanto derivata da quella di Endimione e Narciso, la «sospensione dell'azione in previsione di un cambiamento di stato» (p. 65). SOGLIANO 1898, p. 254, la definisce σκοπιά.

¹⁸ Cfr. MICHEL 1982.

¹⁹ PPM IV, pp. 952-953, n. 179; PPP II, pp. 219-22; LIMC VI, p. 707, n. 46; LIMC III, p. 682, n. 11; HELBIG 1868, n. 1366; REINACH 1922, n. 197, 2; SCHEFOLD 1957, p. 119; GRASSIGLI 2008-2009, p. 207; COLPO 2006, p. 67, fig. 8, n.22; MINOTTI 2007, p. 97, fig. 8; SCIARAMENTI 2016, p. 9, fig. 1; SCIARAMENTI 2021, p. 129, fig. 1.

Liriope, l'altra nell'atto di osservare, sporta in alto da un masso aggettante sulla sinistra: che si tratti di Eco è poco probabile, essendo il destino della ninfa segnato dal suo dissolvimento in suono, successivo al ritiro dalla vista. Le due figure funzionano in senso oppositivo: l'una fissa lo sguardo, quasi frontale, al di fuori del dipinto, invitando lo spettatore a guardare, l'altra, dall'interno, somma il suo a quello di Narciso, e portando la mano al mento, con un gesto certamente codificato, risulta interdetta o quanto meno turbata, in senso certamente prodromico rispetto alla metamorfosi che deve ancora compiersi. La somma dei personaggi femminili è, in primo luogo, una guida alla lettura del dipinto; in secondo luogo, offre la combinazione di due tipi di sguardo, uno etero diretto, l'altro auto-riflessivo, rimandando al cortocircuito visivo di Narciso che rinuncia alla reciprocità amorosa guardando se stesso. La loro presenza immette altresì la componente femminile nel dipinto, essenziale sia per ambientare l'effeminatezza di Narciso nell'atto omoerotico dello specchiamento, sia per ricordare il fallimento della reciprocità amorosa eterosessuale, accaduto ai danni della ninfa Eco.

3. CONCLUSIONI

La breve rassegna di quadri, piccolo saggio della ben più numerosa occorrenza di scene mitologiche con 'personaggi secondari' da Pompei, mostra il ventaglio di possibilità semantiche attribuibili a codeste presenze, tutt'altro che trascurabili nell'economia della rappresentazione visiva. In particolare, le molte funzioni che abbiamo individuato in sede incipitaria, occorrono frammiste all'interno delle scene.

In tutti i casi la disposizione dei personaggi secondari all'interno del quadro tende ad ubbidire ad un ordine di simmetria nella disposizione di

figure e volumi sulla scena, quindi a bilanciarla rispetto al fulcro costituito dalla figura del protagonista/i. Ciò è evidente specie quando la ripartizione in gruppi tende a spartire la composizione in registri, come nel caso degli amori di Marte e Venere dalla Casa di M. *Lucretius Fronto*, dove la loro giustapposizione permette di combinare il fatto erotico e il suo successivo scioglimento o del quadro con la caduta di Icaro dalla Casa dei Cubicoli floreali, dove la sistemazione del pubblico interno allineato in basso scinde lo spazio dello spettacolo da quello della sua fruizione (interna).

È evidente, già in questi due casi, come alla questione formale della disposizione significativa dei personaggi complementari, si associno delle funzioni comunicative ben precise: nel primo caso la possibilità di alludere ad una dimensione di conclusione futura (amori di Marte e Venere), che infonde alla resa monoscenica il dinamismo della narrazione corrente, nel secondo caso quella di stabilire un rapporto con il pubblico esterno in termini di ricezione visiva della scena (fuga degli sguardi nel dipinto di Marte e Venere e pubblico interno nella scena con Dedalo ed Icaro).

La stessa ambivalenza sostiene le ragioni della presenza della figura alata alle spalle di Arianna, nel dipinto della Casa di Meleagro: se in primo luogo ella deve dirigere lo sguardo dello spettatore verso Teseo in fuga, in secondo luogo ha la funzione di 'movimentare' la scena statica di Arianna indicandone a ritroso la causa (e alludendo al successivo arrivo del visitatore divino). Si aggiunge, in questo caso, una funzione espressiva di tipo emotivo assente nei precedenti due casi: questo personaggio femminile assiste Arianna nel suo dolore, la sua presenza rimarca per contrasto la solitudine della fanciulla e ne incrementa il senso di ingiusta perdita.

Allo stesso valore squisitamente emotivo si riconduce la presenza delle due figure femminili atterrite tra Selene e Endimione nel dipinto dalla Casa dei Dioscuri, alle quali si riconsegna tutto l'apporto patetico necessario a rendere la rappresentazione drammatica. La funzione di supporto espressivo delle figure è in questo caso lampante: il loro venir meno ribalterebbe il tono della rappresentazione, sottraendole ogni implicazione emotiva.

Nel caso del dipinto con Ciparisso dalla Casa dei *Vettii*, la figura recante il ramo e sospesa su un nimbo incarna bene quella di testimone silenzioso, che trasforma la scena sottostante in uno spettacolo estetico offerto in modo concomitante allo spettatore esterno. In questo caso, però, la sua occorrenza si arricchisce di una funzione altamente simbolica: al ramo è legata la possibilità di alludere indirettamente alla metamorfosi del giovane protagonista, altrimenti taciuta.

Un più alto grado di intensità semantica determina, infine, la disposizione delle figure femminili nella scena con Narciso. In questo caso il consueto piano visivo che le mette in rapporto con lo spettatore (esse ne 'dirigono' lo sguardo su Narciso), si affianca al piano del visivo come tema portante del mito in oggetto e qualità intrinseca del personaggio protagonista ('colui che guarda se stesso') che finisce per coinvolgere anche lo spettatore, in quanto soggetto vedente, nella dinamica degli sguardi possibili, in un suggestivo gioco di specchi.

In conclusione, la nostra disamina, in attesa della messa a punto di uno studio più esteso e sistematico, si offre come primo tentativo di esemplificare la pluralità di funzioni giocate dai 'personaggi complementari' nelle pitture mitologiche pompeiane: in primo luogo, lo

ripetiamo, rispetto all'economia della costruzione scenica, in secondo luogo rispetto al loro rapporto visivo con la scena cui assistono ed al legame che li vincola allo spettatore esterno (in termini sia di invito che si guida alla lettura), infine come soggetti abili ad anticipare gli esiti ultimi del narrato mitologico o ad oggettivarne i significati interni e profondi.

BIBLIOGRAFIA:

BALDASSARRE, PONTRANDOLFO, ROUVERET, SALVADORI 2002: I. Baldassarre, A. Pontrandolfo, A. Rouveret, M. Salvadori, *Pittura romana, Dall'ellenismo al tardo-antico*, Milano 2002.

BEHEN 1995: M. Behen, *Who Watches the Watchman? The Spectator's Role in Roman Painting*, in «AJA» 99, 1995, p. 346.

VON BLANCKENHAGEN, GREEN 1975: P.H. von Blanckenhagen, B. Green, *The Aldobrandini wedding reconsidered*, in «RM» 82, 1975, pp. 83-98.

VON BLANCKENHAGEN 1968: P.H. von Blanckenhagen, *Daedalus and Icarus on Pompeian Walls*, in «RM» 75, 1968, pp. 106-143.

BÖTTIGER 1801: K.A. Böttiger, *Archäologisches Museum zur Erläuterung der Abbildungen aus dem classischen Alterthume für Studirende und Kunstfreund*, Waimar 1801.

BRAGANTINI, SAMPAOLO 2009: I. Bragantini, V. Sampaolo, *La pittura pompeiana*, Milano 2009.

Catalogo MANN I: Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli, vo. 1 (I mosaici, le pitture, gli oggetti di uso quotidiano, gli argenti, le terrecotte invetriate, i vetri, i cristalli, gli avori), Roma 1989.

CLARKE 1995: J. Clarke, *Viewer and Voyeur in Neronian Painting*, in «AJA» 99, 1995, pp. 332-333.

COLPO 2011: I. Colpo, *Tutte le Arianne di Ovidio*, in «Eidola» 8, 2011, pp. 65-77.

COLPO 2007A: I. Colpo, *Ciparisso nel repertorio vesuviano*, in F. Ghedini, I. Colpo, *Schema e schema iconografico. Il caso di Ciparisso nel repertorio pompeiano*, in «Eidola» 4, 2007, pp. 59-71.

COLPO 2007B: I. Colpo, *Circolazione di schemi nella formazione del repertorio mitologico di IV stile a Pompei: l'immagine di Endimione seduto*, in C. Guiral Pelegrín (a cura di), *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua : actas del 9. Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA) (Zaragoza-Calatayud, 21-25 septiembre 2004)*, Zaragoza -Calatayud 2007, pp. 77-82.

COLPO 2006: I. Colpo, *Quod non alter et alter eras. Dinamiche figurative nel repertorio di Narciso in area vesuviana*, in «Antenor» 5, 2006, pp. 51-85.

COLPO 2002: I. Colpo, *La formazione del repertorio. Lo schema del giovane eroe seduto nella pittura pompeiana*, tesi di dottorato, Università di Padova.

D'ALCONZO 2002: P. D'Alconzo, *Picturae excisae : conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi e pompeiani tra il XVIII e XIX secolo*, Roma 2002.

GALLO 1988: A. Gallo, *Le pitture rappresentanti Arianna abbandonata in ambiente pompeiano*, in «Rivista di Studi Pompeiani» 2, 1988, pp. 57-80.

GHEDINI, COLPO 2007: F. Ghedini, I. Colpo, *Schema e schema iconografico. Il caso di Ciparisso nel repertorio pompeiano*, in «Eidola» 4, 2007, pp. 49-71.

GRASSIGLI 2008-2009: G. L. Grassigli, *La voce e il corpo. Cercando Eco*, in «Annali di Archeologia e Storia antica», 15-16, 2008-2009, pp. 207-216.

HELBIG 1868: W. Helbig, *Die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, Leipzig 1868.

HERBIG 1962: R. Herbig, *“Scön wie von der hand der Gratien”. Der III. Stil in der pompejanischen Wandmalerei*, in «RM» 69, 1962, pp. 172-187.

JOYCE 2016: L.B.Joyce, *Ariadne Transformed in Pompeii's House of Fabius Rufus*, in M. K. Heyn & A. I. Steinsapir (a cura di), *Icon, Cult, and Context: Sacred Spaces and Objects in the Classical World*, Los Angeles 2016, pp. 47-64.

LING 1991: R. Ling, *Roman Painting*, 1991.

LORENZ 2007: K. Lorenz, *The Ear of the Beholder: Spectator Figures and Narrative Structure in Pompeian Painting*, in «Art History» 30.5, 2007, pp. 665-796.

MAIURI 1953: A. Maiuri, *La peinture romaine*, Cambridge 1953.

MICHEL 1982: D. Michel, *Zuschauerfiguren in der pompejanischen Wandmalerei*, in *La regione sotterrata dal Vesuvio: Studi e Prospettive. Atti del Convegno Internazionale, 11-15 Novembre 1979*, Napoli 1982, pp. 537-573.

MINOTTI 2007: F. Minotti, *Narciso senza narcisismo. Il mito di Narciso a Pompei*, in I. Colpo, F. Minotti, G.L. Grassigli, *Le ragioni di una scelta. Discutendo attorno alle immagini di Narciso a Pompei*, in «Eidola» 4, 2007, pp. 79-99.

MOLACEK 2010: E.M. Molacek, *Roman Wall Painting and the Art of Vision*, Phd Dissertation, McIntire Department of Art, University of Virginia, May 2014.

PARISE BADONI 1990: F. Parise Badoni, *Arianna a Nasso, la rielaborazione di un mito in ambiente romano*, in «Dialoghi di Archeologia» s.III, 8.1, 1990, pp. 73-89.

PETERS, MOORMANN 1993: W.J.T. Peters, E.M. Moormann, *La casa di Marcus Lucretius Fronto a Pompei e le sue pitture*, Amsterdam 1993.

PETERS 1963: W.J.T. Peters, *Landscape in romano-campanian mural painting*, Assen 1963.

REINACH 1922: S. Reinach, *Répertoire des peintures grecques et romaines*, Paris 1922.

RIZZO 1929: G. E. Rizzo, *La pittura ellenistico romana*, Milano 1929.

SCHEFOLD 1962: K. Schefold, *Vergessenes Pompeji: Unveröffentlichte Bilder, römischer Wanddekorationen in geschichtlicher Folge*, Bern-München 1962.

SCHEFOLD 1957: K. Schefold, *Die Wände Pompejis*, Berlin 1957.

ROMIZZI 2006: L. Romizzi, *La Casa dei Dioscuri di Pompei (VI.9.6-7): Una nuova lettura* In F. Marcattili, L. Romizzi (a cura di), *Contributi di Archeologia Vesuviana II*, 2006, pp. 77-160.

RUESCH 1908: A. Ruesch (a cura di), *Guida al Museo Nazionale di Napoli*, Napoli 1908.

SCIARAMENTI 2021: B. Sciaramenti, *Imago vocis, imago formae. Métaphore et métamorphose entre Écho et Narcisse*, in F. Buè, A. Vannini, *Sonus in metaphora La rhétorique sonore et musicale dans l'Antiquité*, Besançon 2021, pp. 129-149.

SCIARAMENTI 2016: B. Sciaramenti. *Voce ritratta. Per un'iconografia di Eco*, in «Otium» 1, 2016.

SIMON 1990: E. Simon, *Mythologische Darstellungen in der pompejanischen Wandmalerei*, in M.G. Cerulli Irelli (a cura di), *Pompejanische Wandmalerei*, 1990, pp. 239-248.

SOGLIANO 1898: A. Sogliano, *La Casa dei Vettii in Pompei*, in «Mon. Ant.» 8, 1898.

STEMMER 1994: K. Stemmer, *Casa dell'Ara Massima (VI 16, 15-17)*, (HiP, 6), München 1994.

STROCKA 1997: V. M. Strocka, *Mars und Venus in Bildprogrammen pompejanischer häuser*, in D. Scagliarini Corlàita (a cura di), *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C.-IV sec. d.C.). Atti del VI Convegno internazionale sulla pittura parietale antica (Bologna, 20-23 settembre 1995)*, Bologna 1997, pp. 129-134.



Fig. 1. Polifemo e Galatea, Napoli, MANN, inv. 8983 (da BRAGANTINI, SAMPAOLO 2009, p. 201, n.71).



Fig. 2. Arianna abbandonata, Napoli, *MANN*, inv. 9051 (foto dell'Autore).



Fig. 3. Marte e Venere da Pompei V 4, Casa di M. Lucrezio Frontone, *tablinum* (7) (da BALDASSARRE, PONTRANDOLFO, ROUVERET, SALVADORI 2002, p. 199).

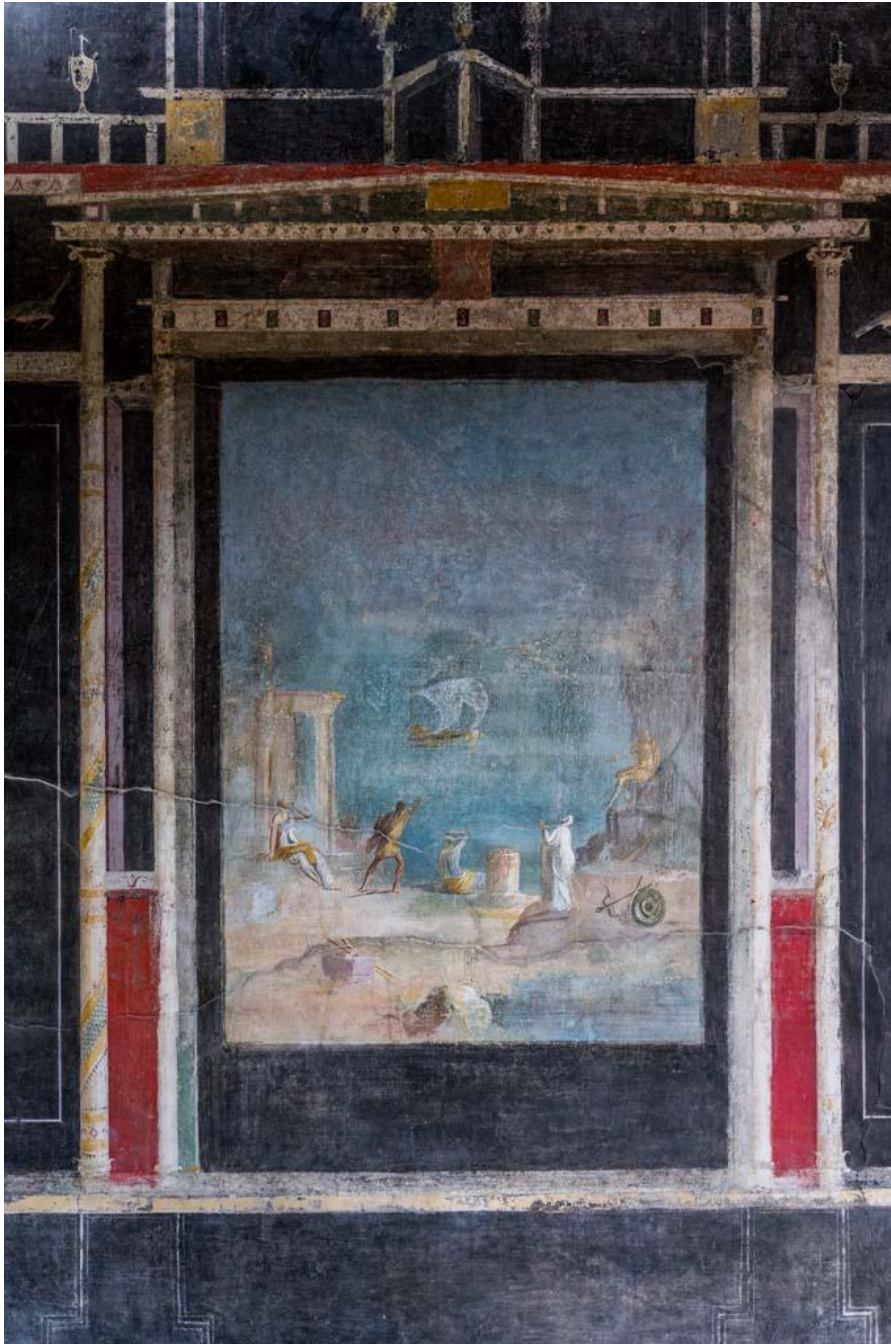


Fig. 4. Caduta di Icaro da Pompei I 9, 5, Casa dei Cubicoli floreali *triclinium* (11) (foto di J. Eber).

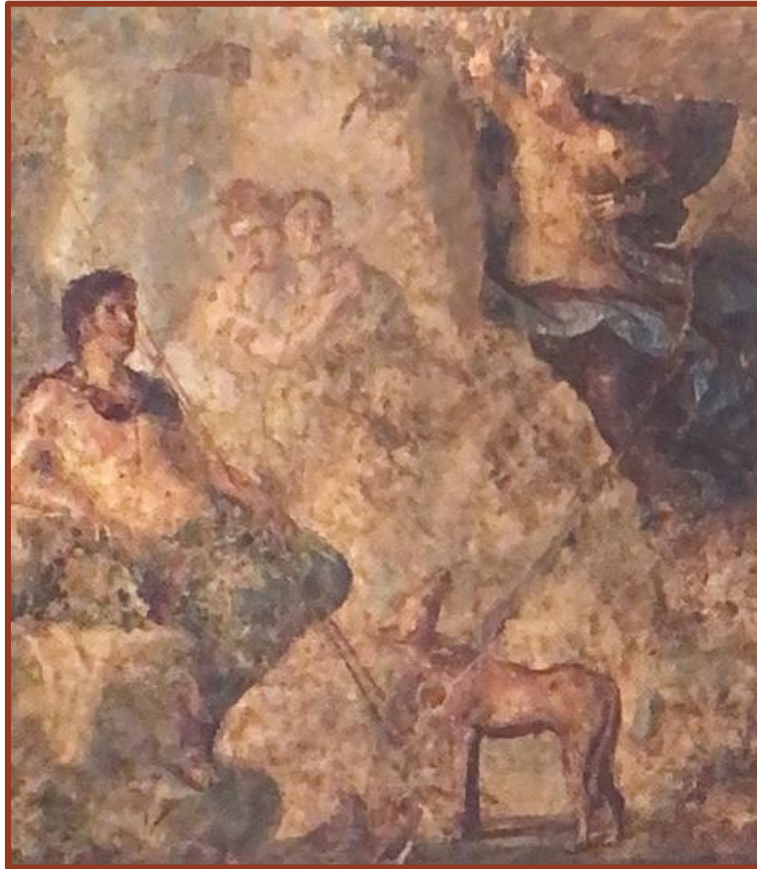


Fig. 5. Epifania di Selene da Pompei VI 9, 6-7, Casa dei Dioscuri, *triclinium* (38) (da BRAGANTNI, SAMPAOLO, p. 315, n.141).



Fig. 6. Ciparisso e il cervo da Pompei VI 15, 1, Casa dei Vettii, ambiente di ricevimento (e) (da *PPM V*, p. 487, n. 29).

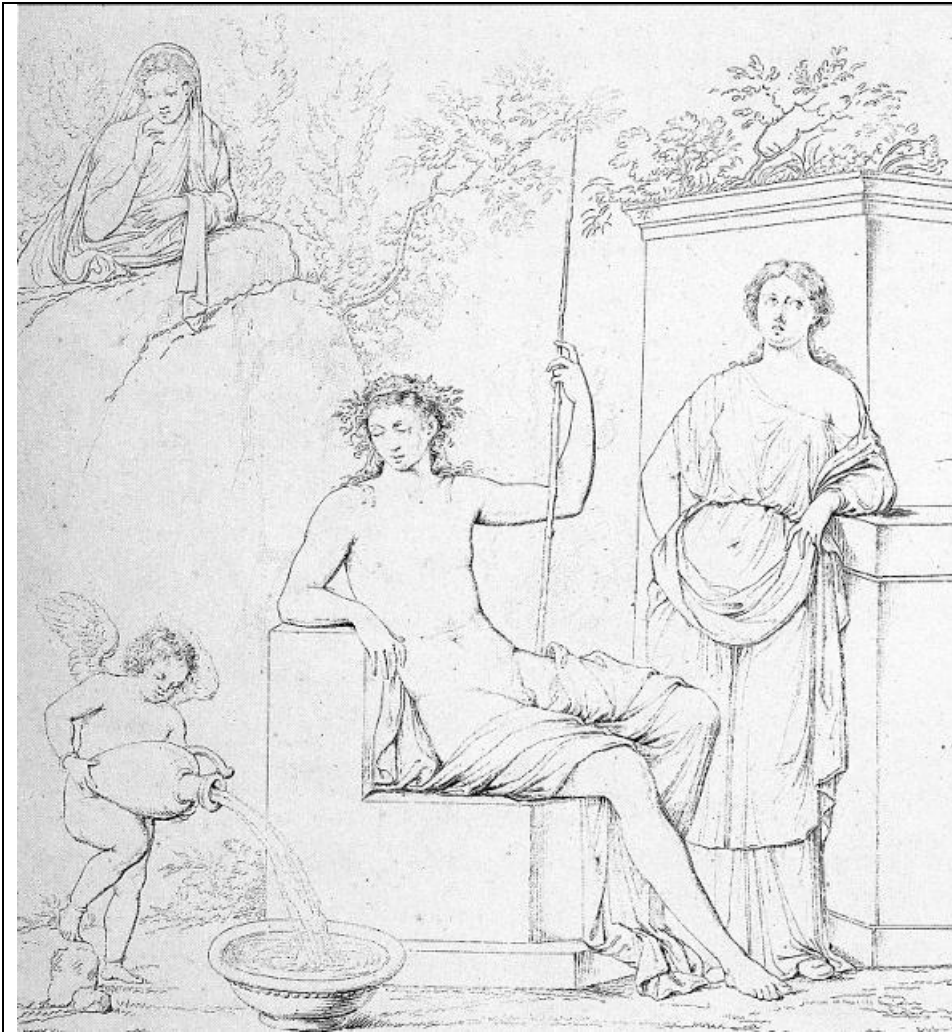


Fig. 7. Narciso alla fonte da Pompei VI 9, 6.7, Casa dei Dioscuri, *triclinium* (49) (da SCIARAMENTI 2021, p. 140, fig. 1).