

CADMO

REVISTA DE HISTÓRIA ANTIGA
JOURNAL FOR ANCIENT HISTORY

27



CENTRO DE HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE DE LISBOA
2018



CADMO
REVISTA DE HISTÓRIA ANTIGA
JOURNAL FOR ANCIENT HISTORY

Editor Principal | Editor-in-chief
Nuno Simões Rodrigues

Editores Adjuntos | Co-editors

Agnès García-Ventura (Universitat de Barcelona), Amílcar Guerra (Universidade de Lisboa), Breno Batistin Sebastiani (Universidade de São Paulo), Luís Manuel de Araújo (University of Lisboa)

Assistentes de Edição | Editorial Assistants

Ana Catarina Almeida, André Campos Silva, Catarina Pinto Fernandes, Martim Aires Horta, Violeta D'Aguiar

Revisão Editorial | Copy-Editing

Martim Aires Horta, Violeta D'Aguiar

Revisão Ortográfica | Proofreading

Catarina Pinto Fernandes, Martim Aires Horta, Violeta D'Aguiar

Redacção | Redactional Committee

Agnès García-Ventura (Universitat de Barcelona), Amílcar Guerra (Universidade de Lisboa), Ana Catarina Almeida (Universidade de Lisboa), Ana Travassos Valdez (Universidade de Lisboa), António Ramos dos Santos (Universidade de Lisboa), Armando Norte (Universidade de Coimbra), Breno Batistin Sebastiani (Universidade de São Paulo), Cláudia Teixeira (Universidade de Évora), Elisa de Sousa (Universidade de Lisboa), Francisco Borrego Gallardo (Universidad Autónoma de Madrid), Francisco Gomes (Universidade de Lisboa), José das Candeias Sales (Universidade Aberta), Loïc Borgies (Université Libre de Bruxelles), Luís Manuel de Araújo (Universidade de Lisboa), Nuno Simões Rodrigues (Universidade de Lisboa), Rogério Sousa (Universidade de Lisboa), Soana Svárd (University of Helsinki), Susan Deacy (University of Roehampton), Suzana Chwartz (Universidade de São Paulo), Telo Ferreira Canhão (Universidade de Lisboa)

Comissão Científica | Editorial and Scientific Board

Antonio Loprieno (Universität Basel), Delfim Leão (Universidade de Coimbra), Eva Cantarella (Università degli Studi di Milano), Giulia Sissa (University of California, Los Angeles), John J. Collins (Yale University), Johan Konings (Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia de Belo Horizonte), José Augusto Ramos (Universidade de Lisboa), José Manuel Roldán Hervás (Universidad Complutense de Madrid), José Ribeiro Ferreira (Universidade de Coimbra), Josep Padró (Universitat de Barcelona), Juan Pablo Vita (Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Madrid), Judith P. Hallett (University of Maryland), Julio Trebolle (Universidad Complutense de Madrid), Ken Dowden (University of Birmingham), Lloyd Llewellyn-Jones (Cardiff University), Maria Cristina de Sousa Pimentel (Universidade de Lisboa), Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra), Marta González González (Universidad de Málaga), Monica Silveira Cyrino (University of New Mexico)

Conselho de Arbitragem para o presente número | Peer reviewers for the current issue

Alejandro Valverde Garcia (IES Santísima Trinidad), Andrew Miller (East Carolina University), Aurélio Pérez Jimenez (Universidad de Málaga), David Soria Molina (Universidad de Murcia), Francisco Salvador Ventura (Universidad de Granada), José Virgílio García Trabazo (Universidad de Santiago de Compostela), Glória Braga Onelley (Universidade Federal Fluminense), Gustavo Vivas García (Universidad de La Laguna), Juan Luis López Cruces (Universidad de Almería), Luísa de Nazaré Ferreira (Universidade de Coimbra), Marta Várzea (Universidade de Coimbra), Matteo Vigo (Akademie der Wissenschaften und Literatur Mainz), Nadine Guilhou (Université Paul Valéry), Paulo Simões Rodrigues (Universidade de Évora), Rafael Cejudo Gale (Universidad de Cádiz), Rogério de Sousa (Universidade de Lisboa), Rui Morais (Universidade do Porto), Victoria Emma Pagán (University of Florida)

Editora | Publisher

Centro de História da Universidade de Lisboa | 2018

Concepção Gráfica | Graphic Design

Bruno Fernandes

Periodicidade: Anual

ISSN: 0871-9527

eISSN: 2183-7937

Depósito Legal: 54539/92

Tiragem: 150 exemplares

P.V.P.: €15,00

Cadmo – Revista de História Antiga | Journal for Ancient History

Centro de História da Universidade de Lisboa | Centre for History of the University of Lisbon
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa | School of Arts and Humanities of the University of Lisbon
Cidade Universitária - Alameda da Universidade, 1600 - 214 LISBOA / PORTUGAL
Tel.: (+351) 21 792 00 00 (Extension: 11610) | Fax: (+351) 21 796 00 63
cadmo.journal@letras.uilisboa.pt | www.centrodehistoria-flul.com/cadmo



This work is funded by national funds through FCT – Foundation for Science and Technology under project UID/HIS/04311/2013 and UID/HIS/04311/2019.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

SUMÁRIO

TABLE OF CONTENTS

09 AUTORES CONVIDADOS

GUEST ESSAYS

- 11 "SEÑOR DE LOS ANIMALES" Y NÚMENES HÍBRIDOS INDOEUROPEOS:
Algunos apuntes para su reconstrucción

"LORD OF THE ANIMALS" AND INDO-EUROPEAN HYBRID NUMINA:

Some notes for their reconstruction

José Virgilio García Trabazo

- 29 RETOS Y AMENAZAS DE LA ADMINISTRACIÓN MUNICIPAL EN EL
OCCIDENTE ROMANO DURANTE EL ALTO IMPERIO:
El caso hispano

*CHALLENGES AND THREATS FACED BY MUNICIPAL ADMINISTRATION IN THE
ROMAN WEST DURING THE HIGH EMPIRE:*

The Hispanic case

Javier Andreu Pintado

47 ESTUDOS

ARTICLES

- 49 EROTISMO DIVINO E CRIMINALIDADE SEXUAL NO HATTI
DIVINE EROTICISM AND SEXUAL CRIMINALITY IN THE LAND OF HATTI

João Paulo Galhano

- 77 ESTADO DA ARTE E CONTRIBUTOS DA TEORIA LITERÁRIA PARA O
ESTUDO DOS VASOS GREGOS DE FIGURAS
(sécs. VI - IV a.C.)

*STATE OF ART AND CONTRIBUTIONS FROM LITERARY THEORY TO THE RESEARCH
OF GREEK FIGURED POTTERY*

(6th - 4th cent. BCE)

Ana Rita Figueira

- 101 O INSUCESSO DA PRIMEIRA FILÍPICA DE DEMÓSTENES
THE FAILURE OF DEMOSTHENES' FIRST PHILIPPIC

Elisabete Caçõo

- 115 AS FINANÇAS PÚBLICAS DE ROMA APÓS A 2ª GUERRA PÚNICA
Algumas considerações sobre As obras De Tenney Frank e Phillip kay
THE ROMAN STATE FINANCE AFTER THE 2ND PUNIC WAR
Some remarks on The Works of Tenney Frank and Phillip Kay
Filipe Carmo
- 133 POMPEI, CASA DI SIRICO. PROPOSTE DI LETTURA DEGLI AFFRESCHI
MITOLOGICI DEL TRICLINIO 8 E DELL'AMBIENTE 34:
Due episodi dell'Eneide come espressione di evasione e amore
POMPEII, SIRICUS'S HOUSE. INTERPRETATIONS OF THE MYTHOLOGICAL FRESCOES
IN THE TRICLINIUM 8 AND THE ROOM 34:
Two Aeneid's episodes as an expression of relaxation and love
Paolo Quaranta
- 171 COMETAS, HOMERO E A VANGLÓRIA DE CRISTO.
Texto e contextos de AP 15.40
COMETAS, HOMER, AND THE VAINGLORY OF CHRIST.
Text and contexts of AP 15.40
Carlos Martins de Jesus
- 199 LA RECEPCIÓN CINEMATOGRAFICA DE ULISES
THE CINEMATOGRAPHIC RECEPTION OF ULYSSES
Óscar Lapeña Marchena

213 NOTAS E COMENTÁRIOS

COMMENTS AND ESSAYS

- 215 O JUDAÍSMO PORTUGUÊS NA LINHA DAS RELIGIOSIDADES IBÉRICAS
PORTUGUESE JUDAISM WITHIN IBERIAN RELIGIOSITIES

José Augusto Ramos

223 RECENSÕES

REVIEWS

289 POLÍTICAS EDITORIAIS E NORMAS DE SUBMISSÃO

JOURNAL POLICIES AND STYLE GUIDELINES

**POMPEI, CASA DI SIRICO. PROPOSTE DI
LETTURA DEGLI AFFRESCHI MITOLOGICI
DEL TRICLINIO 8 E DELL'AMBIENTE 34:**

due episodi dell'Eneide come
espressione di evasione e amore

***POMPEI, SIRICUS'S HOUSE. INTERPRETATIONS OF THE
MYTHOLOGICAL FRESCOES IN THE TRICLINIUM 8
AND THE ROOM 34:***

*two Aeneid's episodes as an
expression of relaxation and love*

Paolo Quaranta

Ruprecht Karls Universität Heidelberg

40paolo@virgilio.it |  <https://orcid.org/0000-0001-8649-0183>

proposta: 31/12/2017 | submission | aceitação: 25/06/2018
acceptance

Sommario

Lo studio propone un esercizio di lettura complessiva degli affreschi mitologici del triclinio 8 e dell'ambiente 34 della casa di Sirico a Pompei, caratterizzati da almeno due episodi del mito di Enea: l'eroe troiano ferito e soccorso da Venere e le nozze con Didone. In sintonia con il tipo di committenza domestica le due scene contribuiscono all'ideale di distensione dalle ipotetiche occupazioni sociali e politiche dei proprietari della *domus*. Sebbene ulteriori

single e complessive interpretazioni siano rintracciabili, questa possibilità è confermata dalla loro lettura in associazione con gli altri affreschi delle rispettive stanze: l'*otium* e l'amore sono le tematiche di fondo che governano idealmente la realizzazione di tali «quadriche» mitologiche. Eppure un osservatore poteva scorgervi ulteriori riferimenti a seconda della propria disposizione, intellettuale e spirituale, e *status* sociale.

Parole chiave

Enea | Pompei | Sirico | Didone | affreschi

Abstract

The study focuses on the global analysis of the mythological frescoes in the triclinium 8 and in the room 34 of Siricus's *domus* in Pompeii, characterized at least by two episodes of Aeneas's legend: the Trojan hero injured and aided by Venus, and the wedding with Dido. According to the type of the domestic commission both scenes contribute to the ideal relaxation from eventual social and political activities of the house's owners. Although we can find other single and total interpretations, this possibility is confirmed from their analysis in association with the other frescoes of the respective rooms. The *otium* and love are the essential themes which inspired ideally the creation of this mythological gallery. Nevertheless a viewer could see in these representations other references according to his intellectual attitude, mood and social *status*.

Keywords

Aeneas | Pompeii | Siricus | Dido | Frescoes

La casa di Sirico a Pompei (VII 1, 25.47) è probabilmente un caso eccezionale nella documentazione delle raffigurazioni mitologiche di Enea¹ nell'ambito domestico grazie ad almeno due affreschi riferibili alla sua leggenda: l'eroe ferito e soccorso dal medico troiano Iapige e la dea Venere,² un tempo sulla parete nord del triclinio 8 (fig. 1); e, probabilmente, le nozze con Didone nella grotta sulla parete sud dell'ambiente 34 (fig. 2).³

1 Canciani 1981, 381-396; Simon 2009, 34-38.

2 Con ampi riferimenti alla principale bibliografia precedente Quaranta (2016, 622-623, 631-635).

3 Provenzale 2004, 166-167, fig. 3; Strocka 2006, 279-280, fig. 8; Provenzale 2008, 20, 186-188, 210-211, figg. 4, 22.

Altresì nei passati studi sulla pittura pompeiana è stato ipotizzato che altre due vicende di Enea siano state illustrate in altrettante scene, perdute ma riprodotte su lucidi ottocenteschi. Infatti secondo G. Fiorelli campeggiava un quadro con Lavinia turbata per le espressioni funeste della madre Amata e del suo pretendente Turno contro il profugo troiano sulla parete sud del triclinio (fig. 3).⁴ E per V. M. Strocka lo svelamento di Enea a Didone era raffigurato a sud dell'ambiente 34 (fig. 4).⁵ Tuttavia entrambe le interpretazioni presentano notevoli problematicità iconografiche.⁶ In ogni caso la casa di Sirico sembra mostrare una particolare attenzione dei suoi proprietari per Enea e il suo mito nell'abbellimento di due ambienti in età flavia e rimanda a due sezioni ben precise della leggenda secondo l'*Eneide* di Virgilio: il soggiorno a Cartagine (vano 34, libri I e IV) e la guerra in Italia (triclinio 8, in particolare libro XII).

Sebbene questi due temi possano far pensare anche a motivazioni di stampo politico dietro la loro commissione, i due episodi del mito di Enea, assieme a un terza immagine come la toilette di Achille-Pirra a Sciro⁷ (fig. 5) e le nozze di Selene ed Endimione (fig. 6),⁸ conferiscono ai loro relativi spazi un'atmosfera in sintonia con i gusti e gli stili di vita domestica vagheggiati dalla società del tempo. Infatti, all'interno di un probabile programma decorativo, sembrano risaltare il tema dell'eros, con tutte le sue sfumature di gioia e di dolore, e l'invito al disimpegno dai doveri quotidiani, entrambi consueti negli affreschi delle case pompeiane.

Partendo da tali premesse, si offre in questo lavoro una lettura globale dei quadri di Enea e degli altri afferenti agli ambienti 8 e 34 della *domus* di Sirico a Pompei per indagare tali significati e propositi artistici in relazione al committente e all'osservatore.

4 Fiorelli 1862, 19, tav. IX.

5 Strocka 2006, 292-295, fig. 20. In modo analogo all'interpretazione di A. Mau relativa al quadro della Casa del Ristorante (IX 5, 14-16). Mau 1879, 254-255. Tuttavia secondo G. Minervini è il riconoscimento di Oreste, accompagnato da Pilade, e Ifigenia in Tauride. Minervini 1852, 89-91. Così anche in Provenzale (2008, 53-54).

6 Ricostruzione del dibattito e analisi relativi a queste immagini in Quaranta (2016, 256-280, 624-631).

7 Bragantini 1996, 251, fig. 47; Grassigli 2005, 99-109.

8 Bragantini 1996, 353, fig. 226.

In visita alla Casa di Sirico (VII 1, 25.47) (fig. 7)⁹

Giunto alla *domus* appartenuta forse a *P. Vedius Siricus*, candidato al duumvirato quinquennale nel 75 d.C.,¹⁰ e sita nell'*insula* 1 della *regio* VII vicina al foro cittadino, il visitatore di quell'epoca poteva accedere al suo interno dall'ingresso 47, quello principale aperto sul vico del Lupanare, oppure dal 25, sulla via di Stabia a nord.¹¹ Era ammesso in una residenza che, sorta dal collegamento di due nuclei abitativi di età tardorepubblicana e sottoposta in età flavia a profonde modifiche, mostra una planimetria irregolare e numerosi restauri pittorici in IV stile, in taluni vani ancora in corso al momento della distruzione della città.¹²

Dopo aver attraversato l'elegante atrio tuscanico 3, l'ospite poteva dirigersi a nord-ovest per soggiornare nell'edicola 10 e nel triclinio 8. Ridecorati secondo un raffinato programma artistico coerente con soluzioni policrome e sofisticate, entrambi esibivano quadri mitologici al centro delle pareti. Prima nel vano 10 ammirava subito l'ebbrezza di Ercole al cospetto di Onfale sulla parete di fondo (nord), poi a sinistra Poseidone e Apollo che assistono alla costruzione delle mura di Troia (ovest), mentre a destra Efesto che mostra a Teti lo scudo di Achille appena forgiato (est).¹³

Di seguito, separato dall'andito 9, era il triclinio 8. Era spartito da una lunga lesena sulle pareti laterali in un'anticamera, abbellita da raffinate architetture animate da motivi naturalistici, quadretti venatori, animali e menadi in volo, e nel vero e proprio triclinio. Al centro di ogni parete di quest'ultimo spazio era un'ampia edicola con una nicchia centrale, dotata di volta a valva di conchiglia, mentre ai lati pannelli con menadi in volo su una fascia con ulteriori motivi naturalistici.

Già dalla soglia il visitatore poteva apprezzare sulla parete di fondo (nord) il quadro con Enea ferito. Inglobato entro una nicchia con volta a valva di conchiglia color verde, l'eroe, che tiene stretto a sé Ascanio in lacrime, era curato dal medico

9 Per la descrizione della casa e del suo apparato pittorico Bragantini (1996, 228-353); Grassigli 2005, 95-99.

10 Castrén 1975, 234.

11 Un'ulteriore entrata era la 46 afferente al quartiere dei servizi domestici.

12 Tra questi lo stesso ingresso, caratterizzato dalla soglia con motivo a meandro e l'iscrizione *Salve lucru*, l'elegante atrio tuscanico 3 con impluvio in travertino e marmo, e il tablinio 6, aperto direttamente sull'anticamera.

13 Bragantini 1996, 266, 279, 294, figg. 71, 95, 117. Sui problemi interpretativi del quadro di Ercole ebro Grassigli (2007, 97-98).

troiano Iapige, intento a estrarli una freccia dalla coscia, mentre Venere vola verso di lui recando un'erba salvifica dall'Ida cretese. Dopo, alle sue spalle, l'osservatore si soffermava su un affresco con un giovane che si allontana da una figura femminile dall'aspetto maturo, con il capo velato e ornato da una corona, identificabile forse in una regina o in una dea, e da un giovane nudo con mantello, spada e lancia, verosimilmente un eroe (sud). Infine, a sinistra, la toilette di Achille nel gineceo a Sciro. Le figlie di Licomede vestono e imbellettano Pirra, che ammira la sua bellezza in uno specchio portogli da una giovane, mentre forse Deidamia, seduta di fronte a lui, tiene accanto a sé la sua grande lira (ovest).¹⁴

Se l'ospite aveva il permesso di proseguire nella seconda parte della residenza, andava per il peristilio 31 attraverso il corridoio 7, comunicante con il 18, lasciando alle sue spalle l'altro colonnato, il 19 con un fregi di panoplie. Sulle pareti lungo il cammino porticato 31, la cui copertura era ornata da gocciolatoi fittili a protome leonina, scorgeva un'Amazzonomachia ma anche le effigie di divinità e l'immagine forse di un poeta (o un filosofo), vestito di pallio rosso e recante una corona sul capo e un rametto d'alloro nella mano destra.¹⁵

Successivamente, se volgeva il passo verso sud-ovest, entrava innanzitutto proprio nel vano 34.¹⁶ Al suo interno il visitatore scopriva una quadreria mitologica a soggetto amoroso sulle pareti, adornate da festoni aperti, piante popolate da uccelli, animali fantastici e ampie prospettive architettoniche. A destra una regina, o una dea, su trono dà udienza a due eroi, dei quali uno visibile di spalle (nord); a sinistra le nozze di due amanti in una grotta, verosimilmente Enea e Didone nella spelonca dell'Atlante (sud) ; infine di fronte all'ingresso Selene in volo verso Endimione, sorpreso nel suo riposo nell'antro del Latmos (ovest).¹⁷

Il percorso ideale di un visitatore della casa tracciato fino all'ultimo ambiente di nostro interesse fa immaginare che coloro lo compivano fossero invitati di riguardo, importanti per gli affetti, gli affari politici ed economici e il loro ruolo sociale. Tuttavia anche chi entrava dalla via di Stabia vantava probabilmente grande

14 Bragantini 1996, 245, 248-249, 251, figg. 35, 39, 41; Grassigli 2007, 99-104.

15 Bragantini 1996, 324-337.

16 Tuttavia, in base alla sua posizione, il vano 34 si trova al termine di altri tre possibili percorsi. Quaranta 2016, 320-321.

17 Nel vano apparivano anche medaglioni con ritratti di altri eroi, tra i quali forse quello di Paride. Bragantini 1996, 346-353, figg. 218, 222, 226.

familiarità con gli abitanti della *domus*. Allora, in generale, si può ammettere che la quadreria dell'ambiente 34, a differenza di quella del triclinio 8 affacciato sul settore pubblico della casa, fosse riservata a un uso più privato e destinata alla fruizione di ospiti selezionati. Appunto, valutato anche il possibile tragitto principale, i suoi visitatori erano forse in così stretta intimità con i padroni da poter superare il filtro del corridoio 7, tra l'atrio 3 e il quartiere abitativo retrostante.

Seppure limitate a poche tracce che non danno certezze, tali considerazioni sembrano confermate poi dalla qualità del programma decorativo articolato lungo le pareti dei due nuclei abitativi. Infatti quello imperniato sull'ingresso principale 47 mostra una decorazione pittorica di maggiore valore e impegno artistico, mentre l'altro sull'entrata secondaria 25 una più contenuta e semplice con pochi affreschi di rilievo. Pertanto le due distinte commissioni possono spiegarsi con la differente destinazione d'uso: al quartiere domestico affacciato sul vicolo del Lupanare, rivolto verso il foro, era stata assegnata la funzione di rappresentanza della casa, mentre a quella posteriore, rivolto sulla via di Stabia, un carattere più riservato.¹⁸

Il triclinio 8: sotto il segno di Venere. Le imprese, le donne e i lussi

Una volta entrato nel triclinio 8 l'ospite si trovava di fronte a una quadreria apparentemente eterogenea per temi e soggetti: forse una scena allusiva a un amore avversato o funesto (sud); un'altra alla protezione materna e divina sulla vita umana (nord) e l'ultima al lusso e alla sensualità (ovest). In ogni caso in tutte e tre scorgeva una sorta di sospensione dall'azione epica principale evocata dagli affreschi: forse il colloquio sulle mosse future per la conquista della giovane riluttante, le cure necessarie durante la battaglia per tornare a combattere e, infine, l'asilo protettivo dalla guerra fatale.¹⁹

Fin dalla soglia l'osservatore era indotto a fissare lo sguardo sul centro focale della stanza con il quadro mitologico di maggiore rilevanza e impatto emotivo:

18 Così anche Grassigli (2005, 96).

19 Zanker 2002, 114-115, 128-129.

Enea ferito soccorso da Venere, la patrona di Pompei. Il soggetto altresì mostra un'organizzazione quasi piramidale: al suo vertice è la dea in volo verso il figlio che la guarda vivamente.²⁰ Questi, in piedi, abbraccia Ascanio a destra e riceve le cure di Iapige, inginocchiato a sinistra. In più nella scena il pittore ha tracciato con consapevolezza un'ideale «linea genealogica», nascosta dietro l'alto intervento divino nella guarigione dell'eroe: la dea Venere, patrona di Pompei, madre di Enea, padre di Iulo, antenato degli *Iulii* e dei Romani.

Al contrario lo schema interno degli altri due quadri fa spaziare la visione sulla scena nel suo complesso attraverso le posture e la disposizione distanziata delle figure. Si osservano principalmente due binomi/gruppi in piedi o con una figura seduta e sopraelevata attorniata da altre secondo diverse posizioni (donna-eroe ed Achille-figlie di Licomede) in una parte prevalente del pannello (sul lato destro o soprattutto verso sinistra) cui corrispondono la giovane in fuga e altre due fanciulle (in piedi e seduta) nella seconda metà (a sinistra o a destra).

Altresì, se la pinacoteca proponeva davvero il turbamento di Lavinia causato dalle espressioni funeste della madre e del pretendente rinnegato, la stanza allora era valorizzata pure dal *pendant* di due quadri con gli episodi di Enea in Italia, in ossequio alla versione virgiliana della sua storia.

Comunque a riguardo dell'Enea ferito J. Hodske ha osservato che nella vasta casistica delle scene mitologiche di IV stile, prevalentemente di origine greca, è una rara e sicura rappresentazione del mito nazionale nelle case pompeiane.²¹ Per questo potrebbe parere una commemorazione dei natali troiani di Roma, vista pure l'ubicazione della sala da pranzo affacciata sul quartiere pubblico della casa. Tale considerazione inoltre avrebbe maggiore consistenza in relazione all'isolata notizia di K. Bulas secondo cui un analogo affresco decorava il soffitto nella *Domus Transitoria* sul colle Palatino.²² Se così fu, allora il committente sarebbe stato spinto ad abbellire uno dei vani più importanti della sua abitazione con un simile tema da motivi politici e sociali: emulare il fasto della più antica dimora di Nerone. Così

20 Il loro rapporto così descritto e la presenza della stessa dea in volo (simile a Selene nel vano 34) sarebbero una soluzione artistica per la descrizione della loro unione e la soddisfazione della committenza. Bejor 2012, 448.

21 Ancora più emblematico del nostro è l'affresco delle «Origini di Roma» dal triclinio (τ) della Casa delle Origini di Roma (V 4, 12.13). Hodske 2007, 72.

22 Bulas 1950, 115-116.

avrebbe testimoniato la sua partecipazione alle mode del suo tempo, magari perché affascinato dalla poesia virgiliana e perfino fedele al potere imperiale.

Secondo G. Bejor il quadro mette assieme soluzioni artistiche di limpida lettura per l'osservatore capace di cogliere i riferimenti mitologici di un celebre episodio dell'*epos* romano. Infatti, in assenza di un modello iconografico, il pittore ha risposto alla commissione di Sirico con la sua perizia tecnica nella chiara descrizione dei personaggi, gli strumenti figurati di un comune repertorio di bottega e l'impiego dell'*Eneide*²³ come guida per la sua arte. Il risultato finale allora è una raffigurazione senza confronti, originale e al contempo rispettosa della tradizione mitologica.²⁴

Qualora poi si accogliesse l'ipotesi di Fiorelli riguardante l'affresco meridionale, non si potrebbe sostenere altrettanto a causa della mancanza non solo di una tradizione iconografica, ma soprattutto di attributi essenziali e chiari per il riconoscimento degli eroi e della scena stessa, riconducibili alla versione virgiliana,²⁵ l'unica a tramandare l'episodio per esteso. Esattamente non sono sufficienti i soli tratti casti e pudici (o riluttanti?) della giovane di sinistra per riconoscere Lavinia.²⁶ E ugualmente l'aspetto regale e fiero della donna con il capo velato e ornato da corona di alloro (o di altro materiale) e dell'eroe con mantello, spada e lancia a destra sono piuttosto generici per l'identificazione di Amata²⁷ e Turno.²⁸ Infine lo sfondo scenico (con le figure di ridotte dimensioni attorno a un carro, su un colle e un orcio) complica ulteriormente la comprensione complessiva.²⁹

Infine, pur essendo attestato ampiamente il suo tema nell'arte romana imperiale, anche l'affresco con Achille nel gineceo a Sciro secondo G. L. Grassigli è un *unicum* grazie al suo schema e i suoi elementi iconografici. L'immagine mostra con cura la provvisoria e ambigua condizione femminile del Pelide, in perfetta sintonia con il gusto dei Pompeiani e lo spirito della decorazione domestica.³⁰ Come ha evidenziato F. Ghedini, sebbene anche nel mondo romano fosse il più valoroso eroe di ogni epoca, a partire dell'età tardo repubblicana Achille è compreso nella sua

23 Verg. *A.* 12.319-323, 384-440.

24 Bejor 2012, 446-447. Analogo parere in Horsfall (1984, 55).

25 Verg. *A.* 12.1-81.

26 Stat. *Silv.* 1.2.244-245. Lacey 1987, 147-149; Gury 1992, 229, n° 4.

27 Voisin 1981, 383; La Penna 1984, 125-128.

28 Traina 1990, 324-336; Small 1997, 111-112.

29 Il parapetto del carro in secondo piano sarebbe ornato da figure, tra le quali una Vittoria. Von Mercklin 1933, 133.

30 Grassigli 2005, 104-109.

dimensione più spirituale, cioè lontano dall'agone e in qualità di citaredo. Ed eccolo allora, con ancora gli abiti femminili ma con le armi già in pugno, nel momento cruciale di lasciare gli agi e la sicurezza della corte di Licomede per partecipare alla guerra che gli procurerà fama e immortalità in un affresco della *Domus aurea*.³¹

Forse anche in questo caso Sirico, informato dell'esistenza di un simile esemplare nelle reggia imperiale a Roma, avrebbe commissionato alle botteghe locali uno analogo ma con soluzioni iconografiche e tematiche uniche. Infatti, in sintonia con il clima domestico del triclinio, l'artista, guidato dal gusto del suo cliente, ha raffigurato non il momento culminante dello svelamento di Ulisse o della fatale decisione dell'eroe, ma piuttosto la partecipazione di Achille, lontano dai pericoli della guerra, ai diletti e alle attività delle giovani abitanti del gineceo.

Se ammessa l'interpretazione ottocentesca del quadro sud, il filo conduttore o lo sfondo mitologico è offerto dunque dal mito troiano-romano. In ogni caso, nel suo complesso, la decorazione del triclinio 8 doveva essere animata dagli stessi intenti di tanti altri spazi simili abbelliti secondo il III-IV stile.³² Sembra emergere l'invito all'osservatore a tralasciare le incombenze quotidiane per dedicarsi all'amore e ai piaceri.

Tuttavia è evidente che la scena figurata del triclinio è dominata dalla madre Venere in soccorso del figlio Enea che, ferito, abbraccia il giovane Ascanio in lacrime. Il loro legame amoroso, descritto dai loro sguardi e gesti, richiama la protezione materna della patrona della colonia, ma al contempo la gloria di Roma e della dinastia giulio-claudia, fondatrice dell'Impero, promotrice del benessere universale di cui godono il committente e i suoi ospiti nella sala da pranzo ancora sotto i Flavi. Nondimeno pure in tal modo non si tralasciano gli affetti e le relazioni più minute, umane e quotidiane, proprie dell'esistenza di ogni individuo di ogni tempo e luogo.

Allora nel triclinio aperto sul quartiere di rappresentanza della sua dimora Sirico forse desiderava suggellare la sua vicinanza politica con il *princeps* grazie all'esibizione di almeno un eccezionale brano virgiliano, cui in via ipotetica aveva fatto abbinare un altrettanto straordinario quadro con Lavinia, Amata e Turno, e di

31 Ghedini 1994, 306-307, 311.

32 Hodske 2007, 72-74.

un altro evocante un'opera della *domus* imperiale. In questo modo, e mediante un tale connubio figurato, dimostrava la propria appartenenza sociale, politica e culturale. E poi, forse, invitava i suoi ospiti al gioco delle associazioni, dell'immedesimazione e del vagare con la mente attraverso l'osservazione dei protagonisti e delle singole vicende racchiuse nella sezione italica dell'*Eneide*, secondo quel principio e desiderio di distacco, tanto aspirato, dalle attività quotidiane.³³

Di fronte al *pius* Enea, trafitto a tradimento da una freccia scagliata da una mano misteriosa, Turno è l'eroe offeso nell'orgoglio e accecato dalla rabbia per le mancate nozze con la sposa promessa. Amata è la madre che, ottenebrata da Alletto, presta le sue attenzioni al pretendente della figlia, pudica in fuga e al contempo sgomenta per i terribili avvenimenti. Infatti spinge il principe rutulo, ardimentoso e pieno di passione per la giovane, al duello mortale per l'onore suo e delle sorti italiche, ma così disattende la lealtà verso il marito Latino, che aveva riconosciuto in Enea il degno sposo per la loro figlia grazie ai segni divini.³⁴

Al contrario Venere genitrice, patrona di Pompei, scende dall'alto del cielo verso il figlio ferito portando un medicamento erbaceo per la sua guarigione. Guarda con amorevole apprensione il figlio, mentre l'esperto Iapige esegue la delicata estrazione del dardo. Alla sua premura per Enea, che le ricambia lo sguardo, si aggiungono le lacrime di Ascanio e, ancora, l'affetto del padre per lui. L'eroe gli cinge le spalle non tanto per averne il sostegno, ma piuttosto per rinfrancarlo e rassicurarlo della sua forza e del loro legame.

In pratica nel presunto *pendant* virgiliano uno spettatore poteva fare attenzione ai vincoli personali degli eroi principali e ai loro sentimenti, eventuale confronto per la condotta oppure i rapporti familiari. Di certo ritrovava i suoi valori, sentimenti e legami più personali, intimi e sociali.

Infine la scena di Achille nel gineceo di Sciro si riallaccia alle tematiche della vita familiare e ben si adatta al clima di un ideale triclinio domestico.³⁵ Infatti Pirra, pienamente partecipe delle pratiche di quel *mundus muliebris*, è rilassato tra le sue compagne, pronte a vestirlo e ornarlo di preziosi, e non coglie nello specchio di

33 Zanker 2002, 118.

34 Verg. *A.* 7.59-105. 259-273.

35 Stročka 2006, 300.

fronte la sua vera identità di eroe, visibile soltanto nel riflesso dello scudo che gli sarà donato da Ulisse, o il suo destino mortale. In più accanto alla giovane di fronte c'è la lira, che suona durante la sua permanenza a Sciro tra le attività consoni di una giovane, come la tessitura e la filatura. È un ulteriore elemento descrittivo per Achille che suggerisce all'eroe stesso, come allo spettatore, il distacco dalla realtà esterna, ovvero dal suo dovere.

Allora sulla parete ovest del triclinio il Pelide, sotto fattezze femminili circondato dalle figlie di Licomede che lo imbellettano e vestono lussuosamente, è in relazione con una giovane che fugge dal suo antico pretendente, sconosciuto dal padre ma sostenuto ancora dalla madre. Al contempo è vicino a Enea, il nemico dal destino diverso rispetto a tutti i combattenti di Troia:³⁶ Infatti l'Anchisiade scappa alla distruzione della patria e diventa profugo per la fondazione del suo regno sotto la protezione di Venere *genetrix* in un altro luogo e così conseguire la gloria eterna, per cui Achille invece muore in battaglia sotto le mura di Ilio.

In pratica nel clima del piacere conviviale, oltre che sviluppare eventuali giochi letterari e mitologici attraverso l'osservazione più o meno impegnata dei quadri, lo spettatore trovava quasi un riflesso figurato della sua condizione umana. In qualità di donna forse poteva immedesimarsi nella supposta Lavinia o in Achille-Pirra; oppure di un uomo confrontarsi con i valorosi eroi, primo fra tutti il *pius* Enea.

Ambiente 34: l'amore e il sonno

A differenza del triclinio la scelta del tema e dei soggetti raffigurati nell'ambiente 34 risulta decisamente più omogenea e coerente. Innanzitutto due quadri mostrano le nozze di due coppie entro una grotta, o meglio dire l'attimo antecedente al divampare della loro passione e, in secondo luogo, è accostato un terzo dalla discussa interpretazione. Forse è il primo incontro tra due eroi, preannuncio del loro futuro e imminente innamoramento per volere divino, oppure il sorprendente riconoscimento di due fratelli grazie a un amico.

36 Hom. *Il.* 20.300-308.

Così l'ospite di questo ambiente ammirava le nozze di Endimione e Selene fin dall'ingresso, poi, volgendo lo sguardo a sinistra, l'unione di Enea e Didone e infine, a destra, l'incontro dei due eroi futuri amanti oppure il riconoscimento di Oreste, accompagnato da Pilade, da parte di Ifigenia in Tauride.

Allora il filo conduttore della pinacoteca mitologica di questo spazio appartato della *domus* di Sirico è offerto dalla passione erotica o dall'amore, declinato forse anche in senso fraterno e amicale:³⁷ lo svelamento inaspettato e la (ri)conoscenza reciproca (nord), l'innamoramento (ovest) e l'appagamento del desiderio amoroso (sud).

Dal punto di vista formale i quadri a sud (Enea e Didone) e a ovest (Semele ed Endimione) sono incentrati sulla raffigurazione di una coppia di amanti in grotta, cui si aggiunge l'ulteriore coppia erote in volo e cane, animale simbolo della caccia (cioè l'antefatto della scena). Al contrario nel terzo a nord sussiste uno schema articolato intorno a un ulteriore terzo eroe (Ilioneo/Pilade) che funge da *trait-union* della coppia principale (Enea/Oreste e Didone/Ifigenia), cioè favorisce la loro conoscenza.³⁸

Secondo V. Provenzale la diversa e opposta disposizione dei protagonisti (seduti, in volo o in piedi) rispecchia inoltre la volontà di conferire movimento alle scene e alla complessiva decorazione pittorica e di convogliare verso la parete di fondo l'attenzione dell'osservatore.³⁹ A tal scopo partecipa in modo decisivo lo schema triangolare dell'affresco sulla parete di fondo con Endimione e Selene. Appunto grazie all'alternanza figura seduta/figura in volo sembra dettare anche l'organizzazione degli altri due accanto e tracciare le linee prospettiche laterali.

Pertanto la quadreria del vano 34 è scandita secondo uno schema triangolare per far risaltare i suoi miti, personaggi o sentimenti a essa sottesi. Nei due quadri posti ai lati dell'ingresso la protagonista femminile è stata rappresentata a sinistra, come il protagonista maschile in quello della parete di fondo. A questi corrispondono le altre figure, ritratte con diversa postura, in piedi o in volo. In pratica, con la disposizione seduta delle figure a sinistra del vano (Didone, Enea ed Endimione) e con quella alzata delle tre di destra (Didone/Ifigenia, Enea/Oreste e Ilioneo/Pilade), le cui teste sono quasi allineate nonostante la donna sia assisa, si possono tracciare i

37 Provenzale 2008, 53-54.

38 Provenzale 2008, 53-54.

39 Provenzale 2008, 54.

lati di questo triangolo immaginario che si congiungono nella cuspidale simboleggiata da Selene in volo verso Endimione.⁴⁰ Così, attraverso la sua pinacoteca, la stanza sarebbe stata permeata di un particolare e suggestivo significato a livello artistico, riferibile forse alla sua destinazione d'uso: l'amore e il riposo.

Infatti nell'affresco della parete di fondo (ovest) il visitatore innanzitutto era colto dallo stupore di Endimione, oggetto dell'amore di Selene in una grotta del Latmos⁴¹. Il giovane, un pastore e di rango reale al pari di Enea, era stato impegnato in una battuta di caccia fino a dover cercare riposo in un antro, come la coppia del principe troiano e di Didone al riparo da un temporale nel quadro sud. Tuttavia, a differenza di questi ultimi, l'innamoramento della Luna per Endimione è un avvenimento improvviso e inaspettato. Appunto la dea è attratta dalla sua bellezza in modo accidentale e se n'immamora cosicché il giovane, inconsapevole di quel sentimento, è fatto addormentare per sempre, perché conservi la sua avvenente giovinezza e Selene possa amarlo in eterno.

Secondo I. Colpo si tratta di una creazione originale finalizzata all'esaltazione dell'eroe e del suo mito. In particolare l'adozione della posizione seduta per Endimione era stata dettata soprattutto dalla volontà di comprenderlo nella schiera di altri giovani (Narciso, Ganimede, Ciparisso o Adone) oggetto di amore da parte di alcune divinità a causa della loro avvenenza, innamoratisi di sé o, infine, diventati immortali grazie a una metamorfosi o un catasterismo. Così Endimione è stato ritratto nel «momento chiave» della sua leggenda, cioè l'innamoramento da parte di Selene. È seduto pressoché nudo e inconsapevole del suo destino, come sospeso in quell'istante tra la vita e l'immortalità.⁴²

Al contrario a nord e a sud l'ospite forse vedeva prima l'incontro e poi le nozze di Enea e Didone concentrati in pochi gesti e tratti, echeggianti anche l'*Eneide*. Innanzitutto la regina cartaginese appare simile a Diana durante l'udienza ai Troiani naufragati in Africa.⁴³ Enea, la cui immagine con mantello, spada e bastone ricorre nella pittura pompeiana,⁴⁴ è libero della nuvola protettiva di Venere e manifesta il

40 Provenzale 2008, 54. La base del triangolo inoltre sarebbe ottenuta dalla linea congiungente le due immagini laterali, se relative allo stesso mito.

41 Paus. 5.8.1; Apollod. 1.7.5; Theoc. 20.37-39; A.R. 4.54-61.

42 Colpo 2007, 80-81. Alla dimensione ultramondana rimanda l'ambientazione scenica. Sichtermann 1984, 59 e 65.

43 Verg. *A.* 1.495-520.

44 Stročka 2006, 284, 292-293

suo stupore e la sua gratitudine per la magnanimità di Didone nei confronti suoi e dei compagni.⁴⁵ Accanto a lui Ilioneo lo introduce al cospetto della regina.⁴⁶

È una scena carica di gravosi significati, mitici e ideologici, che difficilmente lo spettatore avrebbe potuto eludere. L'ospitalità di Didone a Enea naufrago in Libia, sfociata in una relazione amorosa,⁴⁷ è una minaccia per la missione dell'eroe tant'è, quando questi sarà richiamato dagli dei a riprendere il mare,⁴⁸ la brusca rottura della loro unione sarà la causa delle guerre puniche.⁴⁹ In pratica i due quadri possono proporre quell'antinomia "tra pietas e amor, tra salvezza della collettività e soddisfazione del desiderio individuale, tra ragione e passione".⁵⁰

E questo contrasto di valori e aspirazioni personali è rappresentato proprio dall'eroe troiano. Incarnazione ideale dell'uomo romano morigerato e religioso del tempo d'Augusto, Enea si contraddistingue per un'espressione mista d'incertezza sul da farsi e stupore per la bellezza della sua ospite. Così, a suo confronto, Didone ricopre il ruolo della donna fatale, che mette in dubbio e talvolta rischia di sconvolgere il destino scritto dagli dei per l'eroe.⁵¹ La sua regalità, bellezza e prontezza d'animo seducono il profugo troiano e quando lei stessa, pervasa dall'amore per lui e quasi dimentica delle sue responsabilità di regina, muta la sua natura. Da vedova, casta e devota al ricordo del marito defunto⁵² e simile a quella di Diana,⁵³ dea *virago* della caccia, diventa un'amante appassionata che vive liberamente e senza freni i suoi sentimenti per il nuovo amato così da spingersi fino al suicidio al momento della loro separazione inaspettata, per punirsi della violazione della castità promessa alla morte del marito⁵⁴ e per purificarsi dell'umiliazione subita.⁵⁵

Per tanto la leggenda romana di Enea e Didone da un lato si configurava quasi come una metafora morale e sociale con l'antitesi dei valori e le aspirazioni individuali, in riferimento anche al ruolo dell'uomo rispetto alla donna. Tuttavia dall'altro poteva

45 Verg. *A.* 1.585-610.

46 Verg. *A.* 1.519-560. 611-613.

47 Verg. *A.* 4.124-128.

48 Verg. *A.* 4.265-278.

49 Verg. *A.* 4.610-629.

50 Bono, Tessitore 1998, 26.

51 Bono, Tessitore 1998, 26.

52 Verg. *A.* 1.343-356. 720-722. 4.20-23.

53 Verg. *A.* 1.498-504. 4.136-139.

54 Verg. *A.* 4.550-552.

55 Verg. *A.* 4.474-521. 641-671.

connotarsi di venature politiche e nazionalistiche dietro cui si celava, a sua volta, la secolare antinomia tra i vetusti *mores* romani e la *luxuria asiatica*⁵⁶.

Comunque non sembra il caso del nostro quadro. Enea non si sottrae all'ammaliante bellezza di Didone sotto la protezione di un erote entro la grotta dell'Atlante. Nudi tralasciano ora nell'intimo di quell'antro riservato le loro responsabilità e appaiono in pace l'uno accanto all'altra, ignari o dimentichi di quanto il destino ha riservato a loro e ai loro discendenti. Nel loro connubio, che somiglia a quello di Marte e Venere più diffuso nella coeva pittura pompeiana⁵⁷ e che si può colorare di foschi richiami anche in relazione al talamo funebre di Didone e al paragone del sonno alla morte indotto dal limitrofo affresco con Endimione e Selene, prevale il senso di concordia, forse senza connotazioni politiche nel chiuso di quella camera.⁵⁸

Tuttavia se a nord campeggiava l'agnizione reciproca di Oreste e Ifigenia con l'intercessione di Pilade, frutto di un'elaborazione iconografica sostenuta dall'*Ifigenia in Tauride* di Euripide,⁵⁹ lo spettatore coglieva il sentimento di fondo dell'amore declinato in quello fraterno e amicale, ma pure ancora una volta la meraviglia per il risultato inaspettato della vicenda dei protagonisti.

Anch'essi, come gli altri eroi, sono strumenti nelle mani degli dei. Oreste e Pilade eseguono ciecamente le indicazioni di Apollo fino in *Tauride*, ai confini del mondo conosciuto. E sul loro stesso piano è Ifigenia in relazione con Artemide, di cui è sacerdotessa. Non sa rifiutarsi di adempierne i doveri liturgici, grata e devota alla dea sua salvatrice dal sacrificio del padre in Aulide. Così non è in grado di riconoscere il fratello, nonostante le analogie dei loro natali e il racconto della loro disgrazia familiare.

Inoltre Ifigenia e Oreste sono destinati a una missione culturale da Atena dopo il trafugamento del simulacro di Artemide, voluto da Apollo. Mentre Oreste dovrà istituire il culto ateniese di Artemide *Tauropolos* a Brauron, cui si voteranno le donne in gravidanza, Ifigenia dovrà risiedere ed essere sepolta presso il nuovo santuario, affinché la sua tomba sia ornata dai pepli delle donne decedute durante il

56 Così Didone rimanda anche a Cleopatra e a significati politici filoaugustei. La Penna 1985, 53-54.

57 Provenzale 2008, 182-186.

58 Provenzale 2008, 187.

59 Si veda Quaranta (2016, 269-273).

parto.⁶⁰ A tal proposito, secondo le credenze diffuse nel I sec. a.C. a Roma, alla fine delle sue peregrinazioni, Oreste aveva fondato pure il tempio di Diana ad Ariccia,⁶¹ associato da alcuni decenni al culto di Artemide *Tauropolos*. Infatti nel Lazio aveva portato l'idolo della dea cacciatrice dopo un viaggio che l'aveva fatto approdare anche a Milazzo, altro centro consacrato alla dea.⁶²

Questo cenno poteva innestare da parte dell'osservatore ulteriori rimandi con il quadro di Selene. Il suo culto, di antica origine greco-campana, fu istituito a Roma al tempo delle guerre puniche del III sec. a.C. sull'Aventino, dove aveva sede anche quello di Diana, modellato a sua volta su quello più antico praticato presso il bosco sacro ad Ariccia, vicino al lago di Nemi. In quest'ultimo fu incluso di conseguenza la dea Luna-Selene, intesa come luminosa dai Latini dei Colli alban, dov'era venerato Giove laziale.⁶³ Tale associazione generale fu rafforzata probabilmente dalla contemporanea e successiva diffusione di culti riguardanti analoghe divinità femminili dell'Asia minore, come dimostrato dalle feste notturne dell'*Oreibasia* in onore di Artemide nella sua valenza lunare. Oppure dall'introduzione ufficiale della dea Mâ, imparentata con Cibele e già affiancata alla Grande Madre di Pessinunte, a Roma da parte di Silla dopo la vittoria su Mitridate.⁶⁴ Senza scordare poi il valore politico assunto dalla dea Diana assieme ad Apollo per Ottaviano dopo la battaglia di Nauloco.⁶⁵

In tal modo, nel mondo greco e romano, le due dee, assimilate anche attraverso la parentela di Diana con Apollo, interpretato come divinità del Sole e suo opposto,⁶⁶ avevano assunto pure un aspetto somigliante nell'arte così da confondersi e condividere alcuni attributi iconografici, primo fra tutti la falce lunare.⁶⁷ Ed entrambe erano accomunate dall'identica prerogativa di protezione sulle donne. Infatti, se Artemide a Brauron era protettrice delle donne gravide, la Diana dell'Aventino, sotto l'influenza del culto ariccino imbevuto di credenze

60 E. *IT* 1446-1465. Lohmann 1997, 762-764. Sul contesto culturale e rituale Calame (2009, 83-92).

61 Secondo Ovidio il culto ariccino fu introdotto da Oreste (*Ov. Met.* 15.489) e la Diana locale si chiamava *scitica* (*Ov. Met.* 14.331).

62 Str. 5.3.12. Pasqualini 2009, 1101-1102, 1107.

63 Gury 2000, 583-588.

64 Si consideri la numismatica romana di epoca sillana, ma soprattutto i coni di M. Emilio Scauro (44 a.C.) con l'incontro di Selene ed Endimione, su cui una Vittoria vola recante un ramo o una palma. Gury 2000, 569-570.

65 Zanker 2009, 58-60.

66 Angeli Bertinelli 1999, 506.

67 Aigapou 2005, 22-23.

greco-orientali mediate dai Focesi di Marsiglia, era caricata di quella stessa funzione tutelare, oltre che a conferire la supremazia secondo l'antica tradizione laziale,⁶⁸ e poteva comprendere quelle della Luna che regolava i processi biologici femminili e il ciclo mestruale, secondo le credenze popolari⁶⁹.

Allora nella religione romana Diana aveva ereditato tali competenze e caratteristiche proprie dell'Artemide greca ed era invocata con gli epiteti, pertinenti alle sue prerogative e risalenti però a tre distinte divinità: *Lucina*, da Giunone protettrice del parto; *Trivia*, da Ecate, guardiana dei crocicchi e degli spiriti notturni; e *Luna*, dalla dea del chiarore notturno.⁷⁰ E tali riferimenti alla dea sono echeggiati poi dalla tragica figura di Didone dell'*Eneide*: casta vedova, ardente cacciatrice, tenebrosa amante delusa e donna rinnovata nelle sue speranze d'amore grazie all'antico sposo.⁷¹

Dunque nei tre affreschi del vano 34 sono diverse le possibili sfumature e interpretazioni. Eppure prevale sempre il tema dell'amore, erotico o fraterno, con tutte le sue conseguenti gioie o difficoltà a seconda dei disegni e dei capricci dei numi celesti, e il rimando alla funzione della stanza, luogo destinato al riposo e alle relazioni affettive. Così ogni quadro mitologico poteva entrare in relazione con l'intimo dell'osservatore. Questi, immedesimandosi nelle situazioni e nei sentimenti di fondo della scena, poteva scorgervi ulteriori significati, dettati magari da ricordi e citazioni oppure a seconda del proprio vissuto e della propria sensibilità o in relazione ai valori sociali e al momento.

Tra l'altro è probabile che alcuni fossero consci dell'antica portata politica del mito di Oreste nell'età tardorepubblicana. Infatti l'allusione iconografica a Oreste era servita a Ottaviano, ai suoi esordi, a dipingersi come il legittimo erede e vendicatore di Cesare⁷². In particolare l'interesse del giovane leader per l'eroe verteva intorno al suo percorso di purificazione per il ritorno nella società civile.

Dopo l'omicidio di Clitemnestra e Egisto Oreste era stato inviato in Tauride da Apollo per sottrarre la statua votiva del santuario di Artemide e, dopodiché,

68 Gury 2000, 585-586.

69 Gordon 2001, 353-354; King 1999, 1263-1265.

70 Catul. 34.13-16. Morisi 2001, 283-287.

71 Duclos 1969, 33-41.

72 Hölscher 1990, 164-168.

istituire un nuovo culto della dea. In tal modo si sarebbe purificato dal sangue materno versato per compiere giustizia della morte del padre Agamennone.⁷³ Allo stesso modo Ottaviano: dopo le guerre fratricide contro gli assassini del suo padre adottivo, avevo promosso, oltre che la costruzione del tempio di Apollo sul Palatino,⁷⁴ la nuova fondazione del culto di Diana ariccina⁷⁵ per potersi ripresentare a Roma come “il degno garante dell’ordine politico e sociale”.⁷⁶

Dunque in quest’assimilazione di situazioni e comportamenti, con le parole di A. Pasqualini a riguardo di Oreste, la figura del giovane capo-fazione alla fine delle guerre civili si configura come

il giovane guerriero, primizia e prototipo della gioventù guerriera latina, che alla conclusione dei conflitti, delle *στάσεις*, depone il furor accumulato nella marginalità del bosco per non contagiare la purezza della *civitas*.⁷⁷

E anche il mito di Selene ed Endimione era stato investito di portata politica da parte di Caligola. Secondo F. Gury l’imperatore, promotore tra l’altro della sua assimilazione al Sole, cioè anche al Giove laziale dei Colli alban, aveva imperniato la sua ideologia dinastica proprio attorno al culto della Luna, recepita come Diana di Nemi o dell’Aventino. Infatti la dea luminosa, da cui discendeva il potere secondo la vetusta tradizione latina, garantiva la fondazione di una monarchia universale sull’Oriente e sull’Occidente, allusa dalle sue nozze con il giovane cacciatore, dotato di *virtus* e reso immortale per concessione di Zeus.⁷⁸

Tali considerazioni sulle raffigurazioni mitologiche impiegate nell’ambito delle lotte per il potere e del suo consolidamento a Roma possono cambiare l’approccio con cui il committente e l’osservatore si avvicinavano alle immagini, viste singolarmente o collegate con altre, e di conseguenza partecipare all’ipotetica definizione del loro significato, anche in relazione con il loro contesto domestico di pertinenza.

73 Troso 2006, 317-320.

74 Zanker 2009, 58-60.

75 Allusione alla guerra civile tra Ottaviano e Antonio anche dai legami del mito di fondazione del culto ariccino con la contrapposizione di Agamennone e Achille per Criseide, la schiava del santuario di Apollo a Sminthe. Troso 2006, 321. Sulla diffusione del mito di Oreste e il suo approdo nel Lazio Pasqualini (2009, 1091-1113.).

76 Durante il Principato i resti di Oreste sepolti ad Ariccina furono trasportati a Roma per essere venerati con il Palladio e gli *ancilia* vicino al tempio di Saturno nel foro. Pasqualini 2009, 1106-1107. Inoltre altri due presupposti di carattere politico e personale fecero volgere l’attenzione del *princeps* su quei luoghi: vicino al lago di Nemi era una villa di Cesare (Suet. *Iul.* 46; Cic. *Att.* 6.25) e sua madre, Azia, era nativa di Ariccina (Suet. *Aug.* 4). Troso 2006, 323.

77 Pasqualini 2009, 1101.

78 Gury 2000, 564-595.

Certo è che con l'individuazione di Enea e Oreste, eroi che incarnavano emblematicamente i valori augustei, o delle nozze di Selene ed Endimione, allusione mitologica alle pretese monarchiche di Caligola, nell'apparato decorativo di uno stesso ambiente risulta forte la tentazione di riconoscervi un generale messaggio politico e sociale sotteso allusivamente da Sirico che, all'inizio della sua carriera politica municipale, forse si identificava idealmente in questi eroi.

Tuttavia, alla luce della scelta di scene differenti dalle iconografie ufficiali e dei decenni trascorsi dall'uso propagandistico di quei miti, si è convinti a sfumare la possibilità di un impegno politico del committente. In considerazione dei significati più generali dei singoli affreschi e nel loro complesso, oltre che alla posizione piuttosto riservata del vano 34, sembra più conveniente limitarsi all'osservazione di un generale invito all'amore e alla concordia coniugale mediato dal mito.

Conclusioni

Nella caleidoscopica visione dei quadri mitologici del triclinio 8 e dell'ambiente 34 nella Casa di Sirico a Pompei emergono variegata possibilità di spunti e interpretazioni, se considerate le scene singolarmente o assieme e in relazione agli spazi domestici. A ciò contribuiscono attivamente i due affreschi con Enea ferito e le sue nozze con Didone dando sfumature diverse ai loro contesti di appartenenza, probabilmente in relazione con la funzione originaria di quegli ambienti, una sala da pranzo afferente al settore più pubblico e un cubicolo nella parte più appartata della *domus*.

In tal senso sembra poi che le nostre immagini appartengano a un coerente programma pittorico o tematico comprensibile attraverso la visione delle altre due scene mitologiche dei rispettivi vani.⁷⁹ Nel triclinio forse si invitava alla sospensione dagli affari principali, quelli propri del mondo esterno alla casa: Enea attende senza

⁷⁹ Tale coerenza programmatica appare anche dal tema di fondo dei quadri mitologici dell'edera 10, aperta sul lato sinistro dell'atrio 3. Sono uniti dalla guerra di Troia: Apollo e Poseidone e la costruzione delle mura della rocca; Ercole, ritratto ora ebro, fu il primo a scalare la cortina e a prendere la città; e infine lo scudo di Achille, cioè dell'eroe destinato a trovare gloria imperitura durante la guerra più celebre. E così questo sfondo mitologico comune prosegue e si dilata almeno con un brano del troiano Enea in Italia e con un'altra citazione di Achille nel nostro triclinio 8.

patemi che il medico Iapige concluda l'intervento alla sua coscia, lesa vilmente, e ne approfitta per rincuorare il giovane Ascanio, visibilmente spaventato. È sicuro grazie all'intervento di Venere che, materna, lo soccorre e gli infonde serenità. E alle sue spalle altri combattenti si avvicinano all'eroe per accertarsi delle sue condizioni e pure per prendere una pausa dagli scontri. Nell'ambiente 34 invece si sollecitava all'amore e alla concordia: l'eroe troiano celebra le sue nozze con Didone. Dopo il naufragio la sosta a Cartagine è una tappa necessaria perché Enea ritempri le sue forze. Tuttavia con le nozze con Didone si trasforma in trascuratezza dei suoi doveri di capopopolo. Ed ecco, allora, nell'affresco Enea e Didone che, all'oscuro della tragica fine della loro unione, appagano il loro amore in un antro riservato ed esotico.

Certo è che l'eventuale accostamento di due ulteriori affreschi riferibili al mito troiano-romano, relativi in pratica alla stessa sezione dell'*Eneide*, rafforza ancor di più l'idea di una decisione ponderata del committente, desideroso forse di dimostrare la sua appartenenza all'*élite* locale, mediante una supposta erudizione artistica e letteraria.⁸⁰ Altresì tale possibilità indurrebbe ad ammettere pure un larvato intento politico di Sirico, che troverebbe forza poi nel riconoscimento di affreschi ispirati ad altri analoghi nelle residenze imperiali sul Palatino a Roma, come lo stesso Enea ferito e Achille nel gineceo a Sciro. Infatti lo scenario del quartiere pubblico, o più aperto verso l'ingresso principale, della residenza con gli ampi vani del lato nord dell'atrio 3 sembra il più appropriato per lo sviluppo di una simile operazione intellettuale e promozionale.⁸¹

Eppure, a volte, neanche la disamina più accurata di una galleria domestica a Pompei permette il riconoscimento di un preciso e chiaro intento politico negli affreschi, anche desunti o collegati alle iconografie o motivi figurati di Stato.⁸² Dunque sembrano rari i programmi pittorici di tale portata⁸³. L'abitazione romana

80 Zanker 2002, 115-116.

81 Grassigli 1999, 41-54.

82 Zanker 2002, 79-91. Eppure secondo P. Zanker di fronte a determinate immagini l'osservatore non poteva non pensare alla politica e alle riforme religiose del *princeps*. Ne sarebbe un esempio emblematico un bassorilievo destinato alla decorazione domestica (ca. 30 a.C.): entro un recinto sacro dominato dal tempio di Apollo sul Palatino e dal tripode e dalla statua del dio ai lati, la Vittoria officia un sacrificio al cospetto della stessa divinità delfica in compagnia di Latona e Diana, ritratti secondo lo stile arcaizzante e ieraticizzante di epoca augustea. Zanker 2009, 70-72, fig. 50.

83 Per esempio la quadreria del vano 20 della Casa del Citarista (I, 4, 5.25). Casagrande 2000, 13-19. Oppure il quadro delle Origini di Roma dalla Casa di Marco Fabio Secondo (V, 4, 13). Cappelli 2000, 167-176. Forse ulteriori esempi, risalenti alla fine I sec. a.C. (II stile), sono gli affreschi del tablino domestico (6) della Casa VI 17 *Inx. Ovx.* 41 e la decorazione pittorica e musiva del settore 'pubblico' della Casa del Marinaio

del I sec. d.C. si delinea per lo più come uno spazio al di là della lotta politica e degli affari quotidiani dei suoi proprietari. Tale sua particolare configurazione risulta di solito proprio dal ricco ed eterogeneo apparato pittorico delle sue pareti.⁸⁴

Infatti, a causa della capillare diffusione e della conseguente familiarità delle iconografie mitologiche più impegnate a livello politico, i riferimenti al *princeps* e al potere dovevano essere andati diluiti nell'immaginario collettivo della società imperiale di età flavia. Talvolta a tale fenomeno forse non hanno potuto sottrarsi neppure le raffigurazioni del mito nazionale romano.

Se così fu, allora le iconografie mitologiche costituivano un pregiato codice figurato per l'espressione degli ideali, delle speranze e delle paure inconscie, al di là di eventuali programmi decorativi domestici. La casa romana si delineava come uno spazio in cui si coniugano le attività e i ritmi quotidiani con l'esternazione di emozioni, pensieri e aspirazioni più semplici e comuni dei suoi abitanti mediante le immagini.⁸⁵

Sotto questa lente Enea, ritratto in almeno due episodi tra i più celebri della sua saga secondo iconografie originali, offriva dunque lo spunto non solo per la citazione dei brani letterari più belli, primi fra tutti quelli dell'*Eneide*, ma anche di seguito per il confronto con lui e gli altri personaggi e le loro condotte per parlare di sé e del proprio mondo interiore e sociale. In tal modo si dipanava pertanto un gioco di allusioni e rimandi suggerito dal committente attraverso la scelta di temi del mito nazionale e colto dai suoi ospiti ispirati dai suoi stessi ideali.

Si può pensare quasi che, nella compenetrazione osservatore-immagine, quella figura di spalle nel quadro settentrionale dell'ambiente 34 non sia altro che l'osservatore stesso. Ritratto così, questi entra nel mito, partecipa alla scena in qualità di mediatore tra altri due personaggi e s'identifica in un eroe di quel preciso episodio. Allora in questo affresco domestico l'artista ha realizzato in pieno quella sensazione che un Pompeiano poteva provare nei quotidiani passaggi e soggiorni tra il foro e il tempio, il teatro e le terme, la via e il sepolcro: vivere nel mondo del mito, degli dei e degli eroi.

(VII 15, *Ins. Occ.*, 2) e della Casa VI 17, *Ins. Occ.*, 10. Secondo F. Coarelli e D. Esposito i proprietari di queste abitazioni erano probabilmente veterani della guerra contro Sesto Pompeo e sostenitori di Ottaviano. Esposito (2008), 70-73; Coarelli (2010), 444-448.

84 Zanker 2002, 82, 90, 118.

85 Zanker 2002, 118.



Fig. 1:

Enea ferito curato da Iapige e soccorso da Venere. Affresco, IV stile. Età flavia. Da Pompei, Casa di Sirico (VII 1, 25.47), triclinio 8: parete nord. Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 9009. (Bragantini 1996, 245, fig. 35).



Fig. 2:

Enea ferit Disegno di G. Abbate di un affresco perduto. Le nozze di Enea e Didone nella grotta. IV stile. Età flavia. Da Pompei, Casa di Sirico (VII 1, 25.47), ambiente 34: parete sud. (Bragantini 1996, 349, fig. 222).



Fig. 3:

Disegno di G. Abbate di un affresco perduto. Giovane in allontanamento da un eroe e da una regina o dea: Lavinia, Turno e Amata? IV stile. Età flavia. Da Pompei, Casa di Sirico (VII 1, 25.47), triclinio 8: parete sud. (Bragantini 1996, 248, fig. 39).



Fig. 4:

Disegno di G. Abbate di un affresco perduto. Giovane assisa in trono a colloqui con due eroi: Didone, Ilione ed Enea? IV stile. Età flavia. Da Pompei, Casa di Sirico (VII 1, 25.47), ambiente 34: parete nord. (Bragantini 1996, 346, fig. 218).



Fig. 5:

Disegno di G. Abbate di un affresco perduto. Achille nel gineceo a Sciro. IV stile. Età flavia. Da Pompei, Casa di Sirico (VII 1, 25.47), triclinio 8: parete ovest. (Bragantini 1996, 251, fig. 47).



Fig. 6:

Disegno di G. Abbate di un affresco. Le nozze di Selene ed Endimione nella grotta del Latmos. IV stile. Età flavia. Da Pompei, Casa di Sirico (VII 1, 25.47), ambiente 34: parete ovest. (Bragantini 1996, 353, fig. 226).



Fig. 7:

Pompei, Casa di Sirico (VII 1, 25.47). (Bragantini 1996, 228).

BIBLIOGRAFIA

- Agaipou, Natalia. 2005. *Endymion au Carrefour. La fortune littéraire et artistique du mythe d'Endymion à l'aube de l'ère moderne*. Berlin: Mann.
- Angeli Bertinelli, Maria G. 1999. "Luna." In *NPW* 7:506-508.
- Bejor, Giorgio. 2012. "Fu ferito a una gamba: tra epos e pittura". In *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico. Atti del convegno Padova, 15-17 settembre 2011*, eds. Isabella Colpo et Francesca Ghedini, 453-459. Padova: Padova University Press.
- Paola, Bono, et Vittoria M. Tessitore. 1998. *Il mito di Didone. Avventure di una regina tra secoli e culture*. Milano: B. Mondadori.
- Bragantini, Irene. 1996. "VII 1, 25.47. Casa di Sirico." In *Pompei. Pitture e mosaici* 6:228-345. Roma: Treccani.
- Bulas, Kazimierz. 1950. "New Illustrations tot the Iliad." *AJA* 54 (2):112-118.
- Canciani, Fulvio. 1981. "Aineias." In *LJMC* 1 (1):381-396.
- Calame, Claude. 2009. "Iphigénie à Brauron: Etimologie poétique et paysage artemisien." In *La religion des femmes en Grèce ancienne. Mythes, cultes et société*, eds. Lydie Bodiou et Véronique Mehl, 83-92. Rennes: Presses Univ. de Rennes.
- Cappelli, Rosanna. 2000. "L'affresco pompeiano di Marco Fabio Secondo." In *Roma. Romolo, Remo e la fondazione della città. Roma, Museo Nazionale Romano, Terme di Diocleziano, 28 giugno-29 ottobre 2000*, eds. Andrea Carandini et Rosanna Cappelli, 167-179. Milano: Electa.
- Casagrande, Massimo. 2000. "Leda e il cigno in due rappresentazioni figurate di Pompei." *Antenor* 2:11-25.
- Castrén, Paavo. 1975. *Ordo populisque Pompeianus. Policy and Society in Roman Pompeii*. Roma: Bardi.
- Coarelli, Filippo. 2000. "Navalia pompeiana", in *"Dall'immagine alla Storia". Studi per ricordare Stefania Adamo Muscettola*, eds. Carlo Gasparri, Giovanna Greco, Raffaella Pierobon Benoit, 437-450, Napoli: Naus Editoria.
- Colpo, Isabella. 2007. "Circolazione di schemi nella formazione del repertorio mitologico di IV stile a Pompei: l'immagine di Endimione seduto." In *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Acti del IX Congreso Internacional de la AIPMA (Calatayud-Zaragoza 2004)*, ed. Carmen Guiral Pelegrín, 77-83. Calatayud: Gobierno de Aragon.
- Duclos, Gloria S. 1969. "Dido as triformis Diana." *Vergilius* 15:33-41.
- Esposito, Domenico. 2008. "Filosseno, il Ciclope e Sesto Pompeo. Programmi figurativi e propaganda politica nelle domus dell'aristocrazia pompeiana nella tarda età repubblicana". *JDAI* 123, 51-98.
- Fiorelli, Giuseppe. 1862. *Giornale degli scavi di Pompei*, Napoli: Stamperia della R. Università.
- Ghedini Francesca. 1994. "La fortuna del mito di Achille nella propaganda tardo repubblicana e imperiale". *Latomus* 53 (2): 297-316.
- Gordon, Richard L. 2001. "Selene." In *NPW* 11:353-354.
- Grassigli, Gian Luca. 1999. *La scena domestica e il suo immaginario. I temi figurati nei mosaici della Cisalpina*. Perugia: Edizioni Scientifiche Italiane.
- . 2005. "Una toeletta particolare. Attorno a un quadro dalla casa di Sirico." *Eidola* 2:95-111.

- Gury, François 1992. "Lavinia." In *LIMC* 6 (1):229-230.
- . 2000. "L'idéologique impériale et la lune: Caligula." *Latomus* 59 (3):564-595.
- Hodske, Jürgen. 2007. *Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis. Die Bedeutung der zentralen Mythenbilder für die Bewohner Pompejis*. Ruhpolding: Rutzen.
- Horsfall, Nicholas M. 1984. "Aspects of Virgilian influence in Roman Life". In *Atti del Convegno Mondiale Scientifico di Studi di Virgilio (Mantova, Roma, Napoli 19-24 settembre 1981)*, Ed. Marco Beck, Vol. 2, 47-63. Milano: A. Mondadori.
- Hölscher, Tonio. 1990. "Augustus und Orestes. Travaux du Centre d'archéologie méditerranéenne de l'Académie Polonaise des sciences." *Études et Travaux* 15:164-168.
- King, Helen. 1999. "Menstruation." In *NPW* 7:1263-1266.
- Lacey, Walter K. 1987. "Lavinia." In *Enciclopedia virgiliana*, vol. 3, 147-149. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- La Penna, Antonio. 1984. "Amata." In *Enciclopedia virgiliana*, vol. 1, 125-128. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Lohmann, Hans. 1997. "Brauron." In *NPW* 2:762-764.
- Mau, Augustus. 1879. "Scavi di Pompei". *Bullettino di Corrispondenza dell'Istituto di Archeologia*. Bulletin per l'anno 1879:252-256, 258-268.
- Minervini, Giulio. 1852. "Notizie dei più recenti scavi di Pompei: continuazione del numero 10." *Bullettino Archeologico Napolitano*, n.s. 1 (12):89-91.
- Morisi, Luca. 2001. "Diana alla luce della Luna (Catull. 34, 15 s. e le insidie dell'etimologia)." *Lexis* 19:283-287.
- Pasqualini, Anna. 2009. "Oreste nel Lazio: percorso della leggenda e funzioni del mito." In *Ού πόν ἐθύμερον. Scritti in onore di Roberto Pretagostini*, vol. 2, eds. Cecilia Braidotti et al., 1091-1113. Roma: Quasar.
- Provenzale, Veronica. 2004. "Coppie sedute di amanti: Enea e Didone a Pompei". In *Ad Limina II. Incontro di studio tra i dottorandi e i giovani studiosi di Roma*, ed. R. Burri, 163-180. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- . 2008. *Echi di propaganda imperiale in scene di coppia a Pompei. Enea e Didone, Marte e Venere, Perseo e Andromeda*. Padova: Quasar.
- Quaranta, Paolo. 2016. *Da Troia a Lavinio: il mito di Enea nell'arte privata romana di età imperiale. Schemi, modelli e significati*. Heidelberg: doi:10.11588/heidok.00021861.
- Sichtermann, Hellmut. 1984. "Mythology and Landscape." In *Essays in Memory of Karl Kerényi*, ed. Edgar C. Polomé, 49-65. Washington D.C.: Institute for the Study of Man.
- Simon, Erika. 1997. "Dido." In *LIMC* 8 (1):559-562.
- . 2009a. "Aeneias." In *LIMC. Supplementum* 2009 (1):34-38
- Small, Jocelyn-Penny. 1997. "Turnus." In *LIMC* 8 (1):111-112.
- Strocka, Volker M. 2006. "Aeneas, nicht Alexander. Zur Ikonographie des römischen Helden in der pompejischen Wandmalerei. Mit zwei Anhängen zur Aeneas-Ikonographie außerhalb der Wandmalerei." *JDAI* 121:269-314.
- Traina, Alfonso. 1990. "Turno." In *Enciclopedia virgiliana*, vol. 5, 324-336. Istituto della Enciclopedia Italiana
- Troso, Cristina. 2006. "Ottaviano e Oreste tra vendetta e purificazione: le «migrazioni di un mito»". *NAC* 35: 317-335.
- Voisin, Jean-Louis. 1981. "Amata." *LIMC* 1 (1):385.

Von Mercklin, Eugen. 1933. "Wagenschmuck aus der Römischen Kaiserzeit." *JDAI* 48:84-175.

Zanker, Paul. 2002. *Un'arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*. Milano: Electa.

———. 2009. *Augustus und die Macht der Bilder*. München: C.H. Beck.