

Giuseppina Pisani Sartorio

Pittura antica e teatro antico.

A proposito della mostra Rosso Pompeiano

Abstract

Review of the exhibition-catalogue *Rosso Pompeiano. La decorazione pittorica nelle collezioni del Museo di Napoli e a Pompei* (December 2007-June 2008, Rome, Museo Nazionale Romano. Palazzo Massimo alle Terme). With a particular attention to the frescos of Pompeii in exhibition as reproductions of the Greek and Romans tragedies and comedies, and as real 'production' of the ancient plays.

Nel recensire il catalogo della mostra: *Rosso Pompeiano. La decorazione pittorica nelle collezioni del Museo di Napoli e a Pompei* (dic. 2007-giu. 2008 Roma, Museo Nazionale Romano. Palazzo Massimo alle Terme), si è colta l'occasione per esaminare gli affreschi pompeiani in mostra non solo come riproduzioni dei soggetti delle tragedie e delle commedie classiche greche e romane, ma per leggerli come vere e proprie 'messinscene' dei drammi antichi.

Molte sono le forme di ricerca attraverso le quali sono possibili tentativi di ricostruzione delle modalità della messa in scena dei drammi antichi: una di queste è la valutazione di quanto di quel mondo teatrale è possibile individuare nelle testimonianze della pittura antica, greca per quel poco che è rimasto o è stato trasposto nella ceramografia, romana negli affreschi delle case e degli edifici pubblici, soprattutto in Pompei, Ercolano e Stabia e nella circostante zona vesuviana per le straordinarie condizioni di conservazione di tali testimonianze.

Una eccezionale occasione di studio in tal senso è stata offerta a Roma dalla mostra *Rosso Pompeiano. La decorazione pittorica nelle collezioni del Museo di Napoli e a Pompei*¹. Nelle sale del Museo Nazionale Romano, sezione di Palazzo Massimo alle Terme, intorno al grande cortile centrale è stata infatti allestita una pregevole mostra di pitture su intonaco provenienti dalle pareti affrescate delle case di Pompei, di Ercolano e delle ville nei dintorni di queste due città romane dell'agro campano distrutte dall'eruzione del Vesuvio del 79 d.C., nonché un raffinato frammento di pittura proveniente dalla casa di Livia sul Palatino, parte di un nucleo di 45 pannelli staccati durante gli scavi del 1721 eseguiti da Francesco Bianchini per conto di Francesco I Farnese e trasferiti prima a Parma, poi a Napoli nel Museo di Capodimonte e quindi nel

¹ NAVA – PARIS – FRIGGERI (2007).

Museo Borbonico, l'attuale Museo Archeologico Nazionale di Napoli, dove solo di recente ne sono stati rintracciati 34².

La mostra, promossa dalla Soprintendenza Archeologica di Roma e da quella per i Beni Archeologici delle Province di Napoli e Caserta, rispettivamente coordinate dai Soprintendenti dott. Angelo Bottini e dott.ssa Maria Luisa Nava, con la collaborazione del Soprintendente di Pompei, dott. Pietro Giovanni Guzzo e sotto la direzione della dott. Rita Paris, direttrice del Museo Nazionale Romano in Palazzo Massimo, ha avuto un grandissimo successo, sia per la piacevolezza degli affreschi in esposizione, alcuni poco noti e per la prima volta esposti al pubblico a seguito di un accurato restauro, sia per il suggestivo allestimento³.

Dal momento che ai piani superiori dello stesso Museo sono esposti altri eccezionali capolavori della pittura antica rinvenuti in Roma e nei dintorni (gli affreschi della Casa della Farnesina, della villa di Livia a Prima Porta, della villa romana di Castel di Guido, per i quali rimandiamo alla lettura dell'intervento in catalogo di Rita Paris e Rosanna Friggeri)⁴, il pubblico ha potuto godere di una galleria di opere «[...] testimonianze di una parte assai significativa di quanto è sopravvissuto della pittura romana, di confrontare stili e preferenze, di valutare il rapporto fra botteghe operanti al centro e in un'area particolare quale quella delle coste campane [...]»⁵.

L'esposizione era composta da un centinaio di 'quadri' e 'quadretti', restaurati di recente, scelti tra i quattromilacinquecento conservati nei magazzini del Museo Archeologico Nazionale di Napoli e 'strappati', a partire dalla scoperta casuale del sito di Ercolano nel 1711, dalla loro sede originaria e trasformati appunto in quadri: «si taglieranno, e se ne farà tanti bei Quadri per la Galleria del Re» (Ridolfino Venuti, 1739)⁶.

Nel catalogo della mostra Maria Luisa Nava ricostruisce le vicende del distacco e del recupero degli affreschi di Ercolano, Pompei e *Stabiae*, le tecniche di Carlo Weber, ingegnere svizzero che sovrintendeva agli scavi vesuviani dalle idee rivoluzionarie e pionieristiche in merito alla tutela e documentazione delle pitture, la *querelle* tra Camillo Paderni, custode-direttore del Museo Ercolanese e l'Alcubierre sovrintendente agli scavi, la ricca documentazione grafica, anche a colori (acquerelli, disegni a

² NAVA (2007).

³ L'esposizione è stata realizzata in collaborazione con Electa e con un percorso sonoro elaborato dalla Fondazione Isabella Scelsi di Roma. La mostra, inaugurata il 20 dicembre 2007, è rimasta aperta fino all'8 giugno 2008.

⁴ PARIS – FRIGGERI (2007).

⁵ BOTTINI (2007a).

⁶ NAVA – PARIS – FRIGGERI (2007, 75).

tempera, a matita, poi trasposti ad inchiostro per le tavole a incisione)⁷, che riproduceva le pareti appena scoperte e destinate, con il tempo, a deteriorarsi e a crollare⁸.

Sono stati inoltre ricostruiti, nel percorso della mostra, uno ‘studiolo’ con le sue quattro pareti dalla Casa del Bracciale d’Oro a Pompei, scoperto nel 1958 e successivamente restaurato⁹ e le pareti dipinte dei triclini B e C da un edificio detto appunto ‘dei Triclini’ scoperto a Moregine, presso Pompei, in un’ansa del fiume Sarno nel 1959 e nel 2000 nel corso dei lavori per la costruzione della terza corsia dell’autostrada Napoli-Pompei¹⁰.

In sostanza, possiamo dire che a Palazzo Massimo è andata ‘in scena’ la pittura romana, in particolare la pittura delle case di Pompei trasformata con i metodi dell’archeologia sette-ottocentesca in quadretti e miniature con i lacerti degli affreschi strappati dalle pareti e trasformati appunto in quadri più o meno grandi¹¹, proprio come dovevano essere in antico sulle pareti della case pompeiane, dove le scene, preferibilmente mitologiche o di vita quotidiana, erano dipinte al centro delle pareti su fondi monocromi rossi, neri, bianchi o gialli, in modo tale da sembrare dei quadri appesi, inseriti spesso in una struttura pseudo-architettonica ‘à trompe l’œil’¹². Le pareti sono il supporto per realizzare una scenografia all’interno della quale gli abitanti della casa si muovono, tra gli dei e gli eroi, in ambienti decorati da statue, maschere teatrali e arredi di lusso. Le architetture dipinte creano ‘una scena’ nella quale ciascuno può essere protagonista di una vita ideale tra le pareti domestiche¹³.

Un saggio di Eric M. Mormann¹⁴ introduce il discorso della pittura romana con raffronti tra le testimonianze di Roma e quelle di Ercolano e Pompei: la pittura parietale ‘romana’ ha origini ellenistiche e solo intorno al 200 a.C. compare in ambito romano e, successivamente, nelle città campane; il Mormann rivisita la tradizionale suddivisione dello sviluppo della pittura ‘romana’ di August Mau¹⁵ in quattro fasi (I, II, III, IV stile pompeiano) valide per Roma, l’area campana, ma anche per tutte le testimonianze pittoriche rinvenute nell’impero romano. La caratteristica peculiare della decorazione dipinta sulle pareti in prevalenza delle case, ma anche degli edifici pubblici, dapprima strutturate con alcune parti a stucco e poi solo affrescate, è quella di rappresentare elementi architettonici e figurativi in prospettiva, tali da ‘sfondare la parete’ con

⁷ BRAGANTINI – SAMPAOLO (1995).

⁸ NAVA (2007).

⁹ DE CAROLIS (2007, 50-59).

¹⁰ MASTROROBERTO (2003a), (2007).

¹¹ NAVA (2007).

¹² IOPPI – PONTISSO – TREGLIA (2007, 78).

¹³ ROGHI (2007, 88-89).

¹⁴ MORMANN (2007, 10-25).

¹⁵ MAU (1882).

strutture in parte realistiche e in parte decisamente illusionistiche, introducendo spesso anche sfondi di rigogliosi giardini pieni di piante, fiori, uccelli.

Il Mormann scrive: «In effetti, se elementi quali colonne, capitelli, porte, trabeazioni e oggetti possono essere paragonati ai loro corrispondenti nel mondo tridimensionale, l'architettura nel suo insieme manca invece di tali rapporti precisi. Anche il collegamento con il mondo del teatro, cioè con le scene e le loro quinte, risulta veritiero solo limitatamente: la pittura delle decorazioni da teatro parrebbe dunque aver ispirato i pittori delle case, ma essi non hanno preso alla lettera queste fonti. Ne scaturisce più l'evocazione del mondo teatrale e letterario che permeava l'ambiente elevato della gente che viveva tra queste pareti»¹⁶. La presenza, al centro delle pareti, di grandi quadri con soggetti mitologici o di genere pone il problema della relazione tra questi soggetti pittorici e le volontà autocelebrative dei committenti.

Al di là di questo filone di indagine, ci interessano in modo particolare, per lo studio del teatro antico, da un lato le 'scenografie' affrescate sulle pareti quale possibile riproduzione di *frontes scaenae* teatrali, dall'altro i soggetti dei 'finti' quadri appesi al centro delle pareti spesso assimilabili ai temi delle tragedie 'classiche'.

Ci si domanda quale relazione si possa instaurare tra l'immagine e il soggetto dei drammi noti dai testi conservati, ma più spesso 'non noti', o solo conosciuti per un titolo tramandato e niente più. Ma, forse, è possibile andare un po' più oltre e domandarsi fino a che punto possiamo utilizzare questa documentazione per ricostruire il 'teatro rappresentato' con le sue scenografie allestite nei teatri delle città romane, i dettagli delle modalità della regia, gli atteggiamenti degli attori che recitavano quel teatro appunto, di cui abbiamo notizia, ma soprattutto quello che non ci è pervenuto, di cui magari abbiamo soltanto un titolo o un frammento di verso?¹⁷

In effetti, soprattutto nelle pareti affrescate, esposte in mostra, delle *deversoriae tabernae* neroniane di Moregine¹⁸, in aggiunta all'innegabile programma iconografico-divulgativo-propagandistico in relazione alla visita di Nerone a Napoli e Pompei nel 64 d.C., vi si legge un preciso e ricercato effetto 'teatrale' o 'teatraleggiante'. Nel triclinio A (pareti ovest, nord, est) la 'statua-ritratto' di Nerone-Apollo citaredo (**Fig. 1**), rappresentato non come imperatore, ma come attore e musicista¹⁹, è paratatticamente

¹⁶ MORMANN (2007, 12).

¹⁷ Si potrebbe instaurare una specie di equivalenza, in tal caso, con il teatro attico in Sicilia e nella Magna Grecia e le testimonianze di soggetti teatrali presenti nella decorazione pittorica della ceramica italiota, equivalenza che confermerebbe la presenza di un teatro tragico, ma soprattutto comico, di tradizione attica nella Magna Grecia, ma fortemente influenzato da apporti originali autoctoni? Mi riferisco all'articolo denso di spunti e di riferimenti tra testi e immagini di IMPERIO (2005). Vd. anche BOTTINI (2007b, 36-38).

¹⁸ Una specie di albergo a cinque stelle costruito forse per la visita dell'imperatore Nerone a Pompei nel 64 d.C. MASTROBERTO (2003b, con bibl. precedente).

¹⁹ Celebri furono le esibizioni teatrali e musicali di Nerone, sia in pubblico che in privato: Dio Cass. *Hist. Rom.* LXII 20.

affiancata dalle statue delle Muse su piedistalli, tra le quali Calliope-Agrippina e Talia-Poppea al centro delle due pareti laterali con l'aggiunta di un sontuoso decorativismo, proprio della pittura parietale di II e IV stile, che non esclude il riferimento ad analoghe scenografie nei teatri completate da panoplie e festoni²⁰. Anche l'accento nella parte alta della parete ad un soffitto a cassettoni lignei sembrerebbe alludere alla tettoia lignea che sappiamo presente nelle *scaenae frontes*; le maschere tragiche che occhieggiano tra le prospettive architettoniche rimandano all'ambiente teatrale²¹. A conferma di quanto detto, altre scenette, presenti nella zona superiore della parete, alludono a drammi come l'*Alceste* e le *Baccanti* di Euripide e l'*Anfitrione* di Plauto.



Fig. 1: Moregine (Pompei), triclinio A, affresco della parete nord: particolare di Nerone come Apollo citaredo (da NAVA – PARIS – FRIGGERI [2007, fig. a p. 61]).

Sulle pareti ovest, est e nord del triclinio B sul fondo nero si staglia una vera e propria scenografia: se colleghiamo in un'unica sequenza le tre scene otteniamo una scenografia, dove i Dioscuri entrano di tre quarti dalle due *valvae hospitales* convergendo verso il centro focale della scena accompagnati dai loro destrieri, statue e attori al tempo stesso, mentre Venere entra in scena dalla porta centrale, la *regia* (Fig. 2)²².

²⁰ Sempre a Pompei, nel quadro centrale della parete est dell'edera 35 della Casa del Citarista, quadro distaccato dopo lo scavo ed ora al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 9111), che riassume vari episodi della tragedia *Ifigenia in Tauride* di Euripide, nel gruppo a sinistra di Oreste e Pilade, la testa di Oreste di profilo colpisce per la somiglianza con Nerone, che interpretò la parte del matricida sulla scena, come narra Svetonio (*Ner.* 21, 4): BALDASSARRE (1990, Ins. 4, 5.25, 134-35, figg. 31-32, M. De Vos).

²¹ MASTROBERTO (2003b, 495).

²² L'arte mimica, più che il testo letterario, può essere considerata in alcuni casi come diretta ispiratrice dello sfondo paesaggistico di alcune pitture: cf. LEACH WINSOR (1997, 81ss.). Un punto di vista un po' diverso in: CLARK (1997, 43-45).

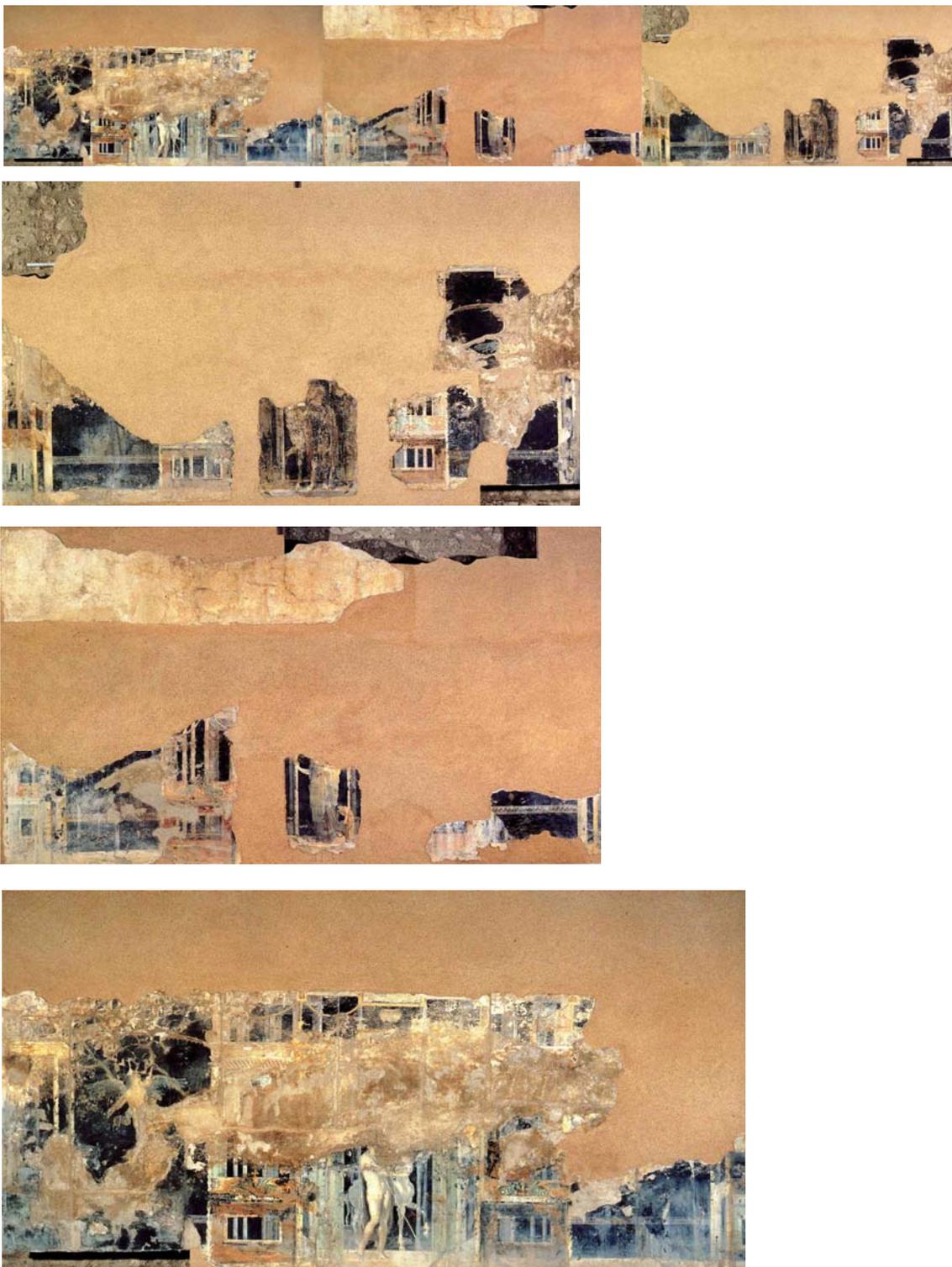


Fig. 2: Moregine (Pompei), triclinio B, affreschi delle pareti est, nord e ovest (da NAVA – PARIS – FRIGGERI [2007, montaggio delle figg. alle pp. 62 e 64]): le due statue dei Dioscuri ai lati della figura di Venere, al centro.

In questo caso come non ricordare le *scaenae frontes* dei teatri romani decorati con statue di personaggi della famiglia imperiale e di opere classiche? Si può citare, ad esempio, l'apparato decorativo del frontescena del teatro di Lecce, dove ai lati di una statua imperiale loricata (Augusto?) si disponevano su vari piani e si alternavano statue della famiglia imperiale e statue-copie di soggetti della statuaria classica, come le Amazzoni, il Doriforo di Policleto, Atena, Artemide, Ares, Eracle (**Fig. 3**); spesso sono presenti anche Apollo con le Muse (nel teatro di Pompeo a Roma, in quelli di Ferento, Otricoli, Hierapolis, Side, Salamina di Cipro), Atena, Afrodite, Igea, Asclepio, Dioniso, Arpocrate (a Trieste), Ermes, Dioniso e Venere-Marica (a Minturno), Bacco, Ercole e Venere (a Ercolano), statue ritratti, Matidia-Aura, e busti della famiglia imperiale e divinità (a Sessa Aurunca)²³.

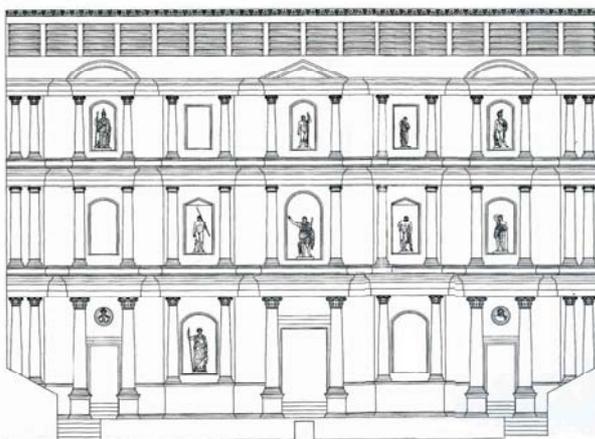


Fig. 3: Lecce, teatro: ricostruzione della frontescena e del suo apparato decorativo (da D'ANDRIA [1999, fig. 26]).

I 'quadri' e i 'quadretti' con soggetti vari sono disposti nel percorso della mostra secondo grandi temi: teatro, architettura e illusione, il mito, una realtà ideale, il rito, fantasia, nature morte.

Al di là di quanto detto a proposito delle scenografie, per le tematiche trattate in questa rivista, cioè il 'teatro antico' in tutte le sue espressioni, interessa particolarmente la prima sezione, cioè le raffigurazioni di motivi teatrali, soprattutto le maschere, soggetto ispirato al teatro, certamente, ma che sappiamo essere diventato un motivo decorativo e allusivo che ritroviamo, oltre che sugli affreschi, su oggetti di uso quotidiano, quali lucerne, ceramiche da tavola, suppellettili in bronzo, argento e oro, gioielli, oscilla, sarcofagi, etc.

Due belle maschere dionisiache si trovano sulla parete d'ingresso, ripetute sulla parete di fronte, dell'ambiente 32 della casa del Bracciale d'Oro a Pompei d'epoca giulio-claudia (**Fig. 4**) a conferma di quanto scritto da Vitruvio: «nei luoghi aperti, come le esedre [gli antichi] raffigurarono, grazie all'ampiezza delle pareti, scene di ispirazione tragica o satirica o comica»²⁴.

²³ Per i singoli teatri, cf. le schede in CIANCIO ROSSETTO – PISANI SARTORIO (2006, con bibliografia).

²⁴ Arch. VII 5, 2. IOPPI – PONTISSO – TREGLIA (2007), nella sezione intitolata appunto *Il teatro*.



Fig. 4: Due maschere dionisiache, dalla parete d'ingresso dello studiolo della Casa del Bracciale d'oro a Pompei (da NAVA – PARIS – FRIGGERI [2007, 57]).

È un peccato che non siano stati scelti per l'esposizione alcuni frammenti di pittura d'ispirazione teatrale, come quello con due attori: il giovane delicato che solleva la maschera bianca e una donna coronata d'edera che suona una cetra a dieci corde, di un'eleganza leziosa, quasi settecentesca (Fig. 5 e 5a)²⁵.

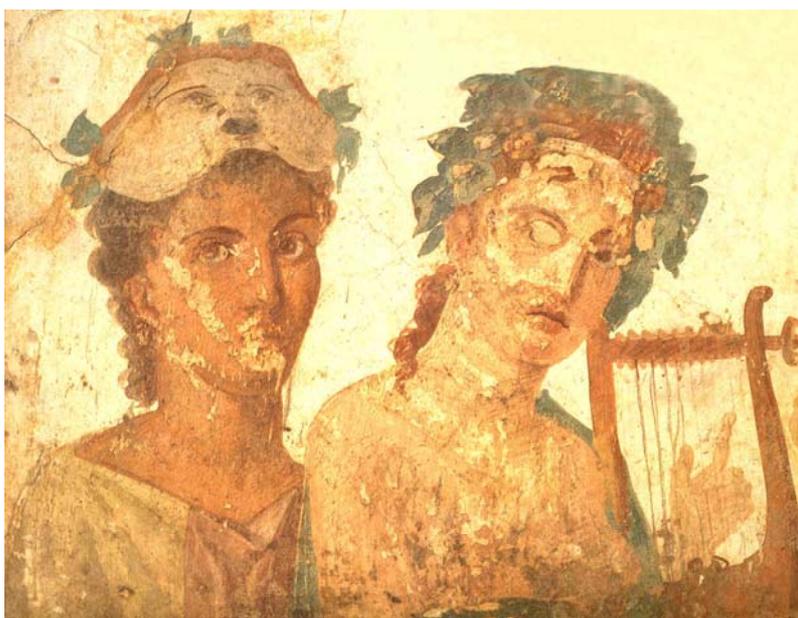


Fig. 5: Due attori con maschere, affresco da Ercolano (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, non in mostra).

²⁵ Napoli, Museo Archeologico Nazionale; cf. anche *Le antichità di Ercolano*, Banco di Napoli 1988, 182, tav. 84 [vol. IV, tav. XXXV, p. 167] V. Sampaolo).

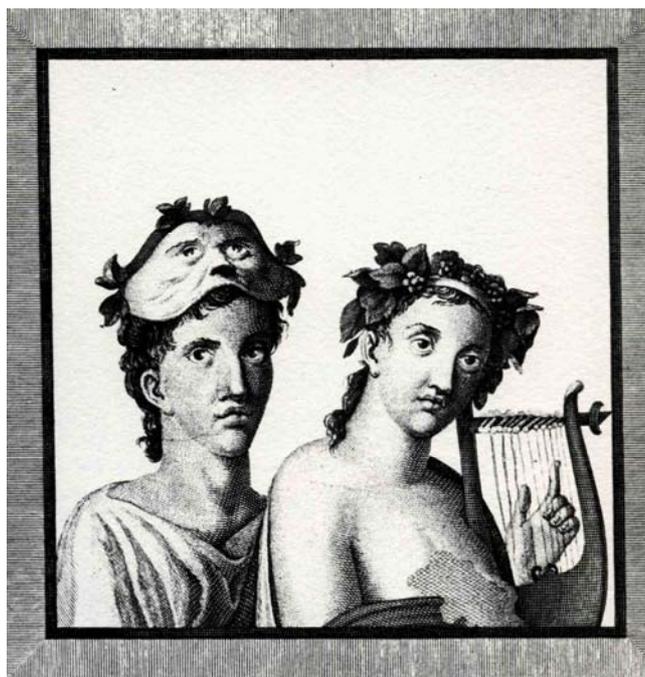


Fig. 5a: Due attori (vd. Fig. 5); affresco: «fu trovato nelle escavazioni di Portici» il 7 luglio 1739 in un'abitazione tra la basilica e il teatro), da *Le antichità di Ercolano*, Banco di Napoli 1988, 182, tav. 84, vol. IV, tav. XXXV 167, V. Sampaolo.

In compenso abbiamo le mascherine su fondo azzurro da Ercolano (Casa dei Cervi): si tratta di quattro quadretti con maschere poggiate su gradini. La prima (**Fig. 6**)²⁶ è una maschera tragica femminile posta su un podio inserito in un'edicola ornata di ghirlande di foglie, frutti, una siringa, una cista e due *rhytà*; la maschera è quella definita nel catalogo di Polluce come *katakomos ochrà*, la pallida con grandi chiome nere coperte da un velo; ha aspetto patetico, che è accentuato dalle sopracciglia convergenti, la bocca aperta, occhi tondi sbarrati; le chiome, divise in due bande, sono raccolte al centro in un alto *onkos*; sul lato destro, accanto ai gradini, un serpente marino permette di identificare la maschera come quella di Andromeda, alla quale doveva corrispondere quella di Perseo, ancora *in situ*: si tratta evidentemente, come per le altre tre, di un soggetto teatrale utilizzato al solo scopo decorativo.

La seconda (**Fig.7**)²⁷ è la maschera, del tutto simile alla precedente, dell'anziano della Commedia Nuova con lunga barba, di profilo verso destra su di un podio inserito in un'edicola; i lunghi capelli bianchi, raccolti a spirale, formano una corona e insieme

²⁶ NAVA – PARIS – FRIGGERI (2007, 80, C. Murro): IV stile, Ercolano, Casa dei Cervi, IV, 21, *tablinum*, parete ovest, lato destro; distaccato nel 1769. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 9850.

²⁷ NAVA – PARIS – FRIGGERI (2007, 85, C. Murro): IV stile, Ercolano, Casa dei Cervi, IV, 21, *tablinum*, ambulacro occidentale, parete ovest, lato destro. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 9838.

alla barba bianca indicano il ruolo del vecchio padre. Era simmetrica ad altra maschera con *volumina* e *pedum*²⁸.



Fig. 6: Maschera tragica femminile, Andromeda, affresco da Ercolano, Casa dei Cervi (Napoli, Museo Archeologico Nazionale), da NAVA – PARIS – FRIGGERI (2007, fig. a p. 80).

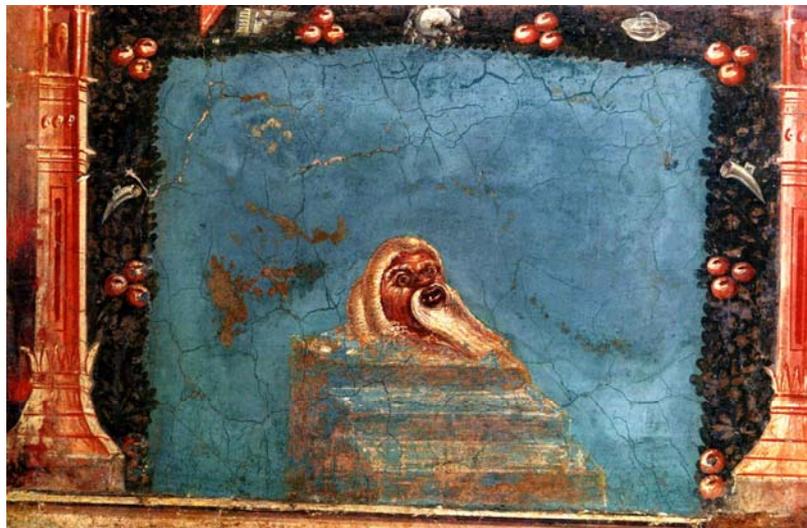


Fig. 7: Maschera dell'anziano della Commedia Nuova, affresco da Ercolano, Casa dei Cervi (Napoli, Museo Archeologico Nazionale), da NAVA – PARIS – FRIGGERI (2007, fig. a p. 85).

²⁸ Ercolano, Casa dei Cervi, IV, 21, *tablinum*, parete est, lato sinistro. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 9804 (non in mostra).

La terza e la quarta (**Figg. 8a-b**) sono due maschere tragiche femminili sempre dal *tablinum* della Casa dei Cervi a Ercolano²⁹: ambedue sono racchiuse in un'edicola adorna di ghirlande di foglie verdi con frutti rossi e margherite bianche e poggiano su un vero *pulpitum* ligneo di un teatro, al quale si accede con una scaletta di tre gradini, sempre lignei.



Figg. 8a-b: Maschere tragiche, affresco da Ercolano, Casa dei Cervi (Napoli, Museo Archeologico Nazionale), da NAVA – PARIS – FRIGGERI (2007, fig. a p. 82).

La grande maschera tragica femminile (**Fig. 9**), che apre la sezione ‘teatro’, proviene da Pompei: ha alta capigliatura ad *onkos* che scende fluente ai lati del viso, naso diritto, sopracciglia aggrottate, che le danno grande espressività accentuata dai colori³⁰.

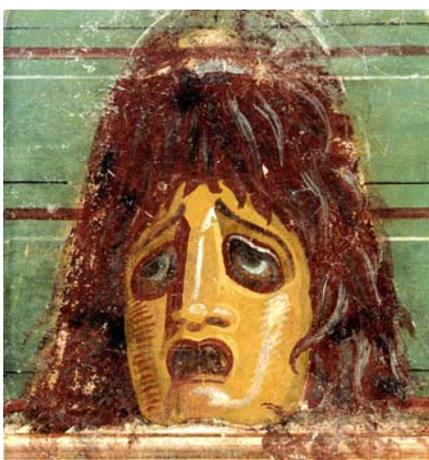


Fig. 9: Maschera tragica femminile, affresco da Pompei (Napoli, Museo Archeologico Nazionale), da NAVA – PARIS – FRIGGERI (2007, fig. a p. 79).

Per la copertina del catalogo è stato scelto l'affresco de “L’attore-re” (**Fig. 10**) distaccato da una parete della palestra di Ercolano: una delle più belle e famose rappresentazioni di un attore «seduto sul tipico sgabello greco privo di spalliera (*diphros*) nelle vesti di un re con scettro nella destra e spada

²⁹ NAVA – PARIS – FRIGGERI (2007, 82, C. Murro): IV stile, Ercolano, Casa dei Cervi, IV, 21, *tablinum*, parete nord, lato sinistro e lato destro; distaccate nel 1749. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 9806 - 9805.

³⁰ NAVA – PARIS – FRIGGERI (2007, 79; C. Murro): IV stile, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 9808.

[...] potrebbe proporsi una localizzazione in un edificio scenico di un teatro, sul cui *pulpitum*, ovvero *logheion*, l'Attore-re avrebbe appena concluso una recita che gli sarebbe valsa la vittoria in un agone teatrale: in tal modo avrebbe logica spiegazione l'attenzione sulla dedica del quadretto votivo raffigurante, non a caso, una maschera tragica»³¹. In effetti della scena sono state date altre interpretazioni: l'attore sarebbe in attesa di entrare in scena accanto alla sua maschera poggiata su un tavolo, concentrato in se stesso e sulla parte da interpretare, assistito da una donna e da un uomo; lo sguardo dell'attore è diretto infatti alla maschera.



Fig. 10: L'attore-re, affresco dalla palestra di Ercolano (copertina del catalogo della mostra *Rosso Pompeiano*, NAVA – PARIS – FRIGGERI [2007, fig. a p. 87]) (Napoli, Museo Archeologico Nazionale).

Nel quadretto con “Oreste matricida” (altrimenti interpretato come “Achille e Deianira” o “Alcmeone e Erifile”) la scena è ambientata in un interno: «con drammaticità, invero teatrale, è rappresentato nel quadro pompeiano il matricidio commesso da Oreste per vendicare l'onore e la morte violenta del padre Agamennone [...]. Il giovane Oreste in nudità eroica nella mano destra solleva la spada sguainata e con la destra respinge la madre Clitennestra inginocchiata con il braccio destro disteso e la mano aperta a chiedere pietà; sullo sfondo le mura della città e persone che atterrite assistono al tragico evento; nella loro staticità in movimento, le due figure, proprio perché rese con una certa rigidità, sembrano recitare un copione»³² (Fig. 11).

³¹ Così la scheda in catalogo: III stile: età giulio-claudia. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 9019. NAVA – PARIS – FRIGGERI (2007, 87 con bibl. F. Sirano).

³² NAVA – PARIS – FRIGGERI (2007, 83; F. Miele): IV stile, Pompei, Casa di Sirico, 45-79 d.C. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 8994.



Fig. 11: Oreste matricida, affresco da Pompei, Casa di Sirico (Napoli, Museo Archeologico Nazionale), da NAVA – PARIS – FRIGGERI (2007, fig. a p. 83).

Ma scene di teatro possono riconoscersi anche nella sezione della mostra dedicata a ‘Il Mito’ nei quadri con soggetti trattati nelle tragedie classiche.

Nel “Giudizio di Paride” il gruppo delle tre dee sulla sinistra, Giunone con scettro, Venere al centro nuda e Minerva con elmo e scudo si contrappone, in posa statica, a Paride seduto su una roccia in atteggiamento pensoso con Hermes dietro di lui, assistente al giudizio e ricorda la descrizione del pantomimo dello stesso soggetto narrato da Apuleio nelle *Metamorfosi*³³ (**Fig. 12**). Un rilievo con il “Giudizio di Paride” decorava il podio del più tardo teatro di Sabratha³⁴.

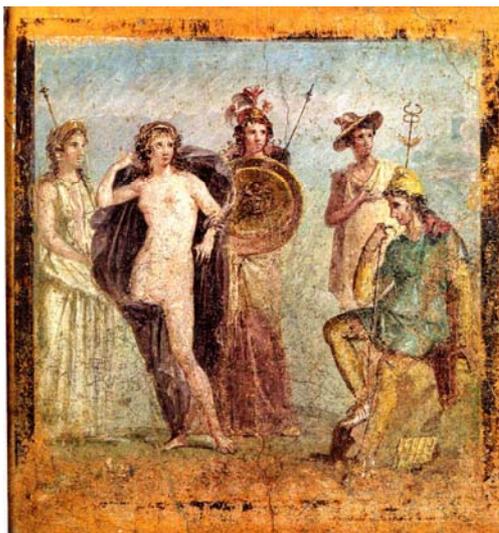


Fig. 12: Il giudizio di Paride, affresco da Pompei, Ins. V. 2.15, triclinio I, parete ovest (Napoli, Museo Archeologico Nazionale), da NAVA – PARIS – FRIGGERI (2007, fig. a p. 102).

Nella scena della partenza di Elena sospinta da un Paride piuttosto ‘infantile’ (e non Criseide accompagnata dai due figli avuti da Agamennone) in un affresco da una bottega di Pompei, pur nella esecuzione piuttosto ingenua, si percepisce l’impianto scenico con l’accenno della scaletta per salire sulla nave, di cui si intravede solo l’aplustre³⁵ (**Fig. 13**).

Nell’affresco raffigurante “Alcesti e Admeto” è rappresentato il momento culminante della tragedia di Euripide (**Fig. 14**): sulla sinistra, il re di Fere in Tessaglia,

³³ NAVA – PARIS – FRIGGERI (2007, 102; F. Miele): IV stile, 45-79 d.C. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 119691. *Apul. Met.* X 29, 4-42; 34, 1-2.

³⁴ Cf. s.v. Sabratha, in CIANCIO ROSSETTO – PISANI SARTORIO (2006, con bibliografia).

³⁵ NAVA – PARIS – FRIGGERI (2007, 103; F. Miele): IV stile, 45-79 d.C. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 119690.

Admeto seduto con la testa appoggiata alla mano sinistra appare sconvolto dalla lettura dell'oracolo d'Apollo, la cui figura divina campeggia in alto sullo sfondo e con il gesto della mano destra sembra confermare il drammatico imperativo divino, mentre un amico del re volge le spalle al pubblico: in mezzo ai due personaggi sta la moglie Alcesti, che «avrà il coraggio di offrire la sua vita per salvare il marito, divenendo simbolo dell'amore maritale che sconfinava nel sacrificio»³⁶. La gestualità, soprattutto le diverse posizioni delle mani (cheironomia), connota l'atteggiamento teatrale delle singole figure³⁷.

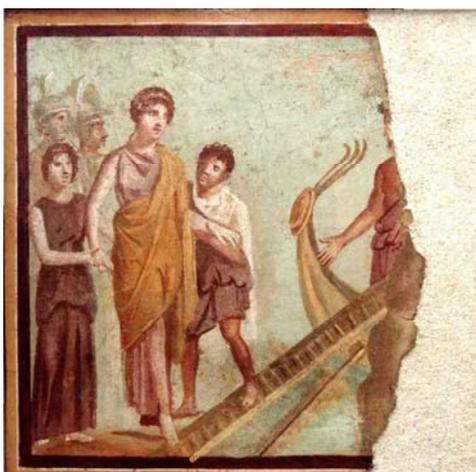


Fig. 13: La partenza di Elena (o Criseide), affresco da Pompei (Napoli, Museo Archeologico Nazionale), da NAVA – PARIS – FRIGGERI (2007, fig. a p. 103).

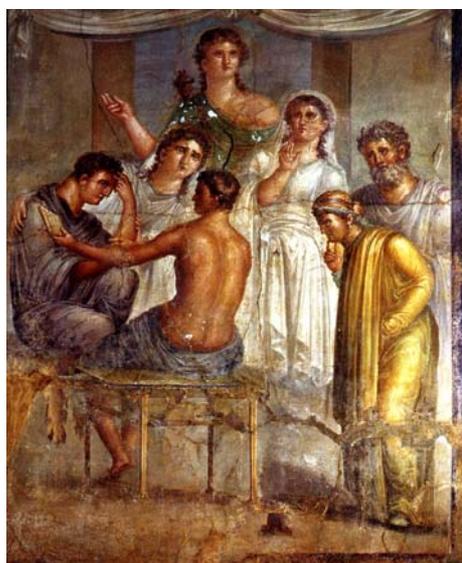


Fig. 14: Alcesti e Admeto, affresco da Pompei, Casa del Poeta Tragico (Napoli, Museo Archeologico Nazionale), da NAVA – PARIS – FRIGGERI (2007, fig. a p. 131).

Nella scena con l'incontro amoroso tra "Enea e Didone" nella grotta dell'Atlante in compagnia di Ascanio³⁸ (oppure "Venere con Anchise", o Adone o Marte) (**Fig. 15**), l'ambientazione e la posa delle due figure abbracciate hanno un sapore evidente di scenografia, forse di un qualche pantomimo ispirato al testo di Virgilio (Verg. *Aen.* IV 248s.), come leggiamo in Macrobio³⁹.

³⁶ NAVA – PARIS – FRIGGERI (2007, 131; F. Miele): IV stile, Pompei, Casa del Poeta Tragico, 45-79 d.C. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 9027.

³⁷ MASTROROBERTO (1997, 116s.).

³⁸ NAVA – PARIS – FRIGGERI (2007, 132; M.L. Nava): III stile, 10 a.C.-45 d.C. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 112282. BALDASSARRE (1990, Ins. 4, 5.25, 151-54, fig. 61). Nella figura di Enea è stato riconosciuto il profilo di Ottaviano.



Fig. 15: Enea e Didone, affresco da Pompei, Casa del Citarista (Napoli, Museo Archeologico Nazionale), da NAVA – PARIS – FRIGGERI (2007, fig. a p. 132).

A Pompei si possono trovare molti altri esempi di questo genere, cioè di quadri che si ispirano più o meno in modo esplicito ai temi della mitologia greca attraverso però la visione scenografica che ne fornivano le rappresentazioni contestuali delle tragedie e, meno frequentemente, delle commedie del teatro greco classico; per questi soggetti affrescati sulle pareti delle case dobbiamo forse immaginare la circolazione di ‘cartoni’ per album di pittori, ma anche dei ‘cartoni’ per la realizzazione di scenografie teatrali⁴⁰.

Questa ipotesi si può facilmente verificare esaminando due scenette – in questo caso da commedie – riprodotte su due affreschi, uno dalla Casa dei Dioscuri a Pompei, l’altro da Ercolano, esposti in un’altra mostra recentemente svoltasi negli spazi del Colosseo dal titolo suggestivo *In scaena*, alla quale *Rosso Pompeiano* si collega idealmente, proprio per le tematiche teatrali.

Nel primo è raffigurata una scena o meglio una ‘scenografia’ teatrale comica⁴¹: è il confronto tra un vecchio che si allontana verso sinistra gesticolando accompagnato da uno schiavo e una donna davanti alla porta di una casa, forse da una commedia di Menandro, *L’arbitrato* (*Epitrepontes*: il vecchio Smicrine cerca di convincere la figlia Panfile ad abbandonare la casa del marito Carisio) o la *Collana* (*Plokion*: forse la scena dello scontro tra Moschione e sua moglie Crobila) o, ancora più probabilmente, si tratta della scena di una commedia perduta (**Fig. 16**).

³⁹ Macr. *Sat.* V 28, 3.

⁴⁰ O, come vengono chiamati oggi, ‘bozzetti di scena’. Cf. per un parallelo con le scenografie moderne, NORCIA (2005). Non si è preteso di esaminare tutti gli esempi di quadri di soggetto ‘drammatico’ presenti nelle pitture di Pompei, ma solo dare alcuni spunti di ricerca.

⁴¹ SAVARESE (2007, 85). Affresco da Pompei, Casa dei Dioscuri (Bonn, Akademisches Kunstmuseum).



Fig. 16: Scena teatrale comica forse da una commedia di Menandro, affresco da Pompei, Casa dei Dioscuri (Bonn, Akademisches Kunstmuseum), da SAVARESE (2007, fig. a p. 84).

Anche nel secondo ‘quadretto’ si tratta di una scena teatrale comica⁴² (Fig. 17): l’interpretazione non è concorde; uno schiavo porta a due innamorati cattive notizie e il giovane abbraccia l’amata, oppure si tratta di una scena sempre dagli *Epitrepontes*, nella quale un vecchio schiavo, forse Onesimos (il *Pàppos*, n. 21 del catalogo di Polluce) è guardato con perplessità da un’etera (*lampàdion*, n. 42 del catalogo di Polluce) e da un giovane (*panchrèstos neàniskos*, n. 10 del catalogo di Polluce). Lo schiavo ha una maschera dai capelli grigi, un vistoso ventre posticcio e con la mano sinistra fa il gesto delle ‘corni’, che ancora oggi ha significato scaramantico. È qui evidente l’uso di segni convenzionali che permettevano all’attore di comunicare con il pubblico anche attraverso una gestualità che seguiva norme precise. Un quadretto del tutto identico, ancora *in situ* nell’atrio della Casa dei Quadretti teatrali a Pompei, ripete esattamente la stessa scena e confermerebbe l’ipotesi di un ‘cartone’ per una scenografia di commedia⁴³ (Fig. 18).



Fig. 17: Scena teatrale comica, affresco da Ercolano (Napoli, Museo Archeologico Nazionale), da SAVARESE (2007, fig. a p. 86).

⁴² SAVARESE (2007, 87). Affresco da Ercolano (erroneamente indicato in catalogo da Pompei, Casa dei Quadretti teatrali, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 9037).

⁴³ BALDASSARRE (1990, Casa dei Quadretti teatrali, Ins. 6,11.33, 380, fig. 33, M. De Vos).



Fig. 18: Scena teatrale comica. Pompei, Regio I, Ins. 6, 11: Casa dei Quadretti Teatrali (affresco in situ), da BALDASSARRE (1990, Casa dei Quadretti teatrali, Ins. 6,11, 380, fig. 33).

Mi sembra intuibile che queste scene di commedie traggono la loro ispirazione esclusivamente dal repertorio teatrale, mentre per le scene di miti tragici c'è sempre la possibilità che il repertorio si sia ispirato a quello pittorico ellenistico piuttosto che a quello drammatico.

Come abbiamo scritto all'inizio, un'attenta riconsiderazione delle scene

dipinte potrebbe riserbare ancora qualche sorpresa e qualche scoperta se analizzate nell'ottica di una rilettura dei soggetti in chiave teatrale: i quadri potrebbero essere non solo soggetti legati ai temi dei drammi greci, tragedie e commedie, ma anche vere e proprie 'messinscene' teatrali⁴⁴. Quando è il mito ad ispirare la composizione pittorica, la disposizione delle figure sembra ripetere schemi teatrali, anche se i soggetti non sono riconducibili a tragedie o commedie note dalla letteratura, così come le architetture 'à trompe l'œil' dipinte sulle pareti delle case romane possono essere la riproposizione delle *frontes scaenae* dei teatri romani.

⁴⁴ D'altra parte, come riferisce Plinio (*Nat.Hist.* XXXV 19), lo stesso poeta e tragediografo Pacuvio (prima metà del II sec. a.C.) fu pittore del tempio di Ercole al Foro Boario in Roma, ma anche uno dei primi scenografi conosciuti del mondo antico; una delle sue 'messe in scena', largamente apprezzata all'epoca, fu una 'Ifigenia in Tauride'; proprio a Pompei la scena del riconoscimento di Oreste e Pilade da parte di Ifigenia davanti il tempio di Artemide è presente in più di un contesto (casa di Pinarius Cerealis, III 4, 4; casa del Citaredo, I 4, 5), dove la costruzione dell'impianto architettonico e la posizione dei personaggi/attori risulta essere perfettamente 'scenografica' (CIOBANU [2007, 289]).

riferimenti bibliografici

BALDASSARRE 1990

I. Baldassarre (a cura di), *Pompei. Pitture e Mosaici. I. Regio I, Parte Prima*, Roma.

BRAGANTINI – SAMPAOLO 1995

I. Bragantini – V. Sampaolo, *Le pitture di Pompei nei disegni dell'Archivio della Soprintendenza Archeologica di Napoli*, in I. Baldassarre (a cura di), *La documentazione nell'opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX*, in *Pompei. Pitture e Mosaici*, Roma, 17-24.

BOTTINI 2007a

A. Bottini, *Presentazione*, in M.L. NAVA – R. PARIS – R. FRIGGERI (2007, 6).

BOTTINI 2007b

A. Bottini, *Ceramografia e teatri*, N. SAVARESE (2007, 36-38).

CIANCIO ROSSETTO – PISANI SARTORIO 2006

P. Ciancio Rossetto – G. Pisani Sartorio (a cura di), *Teatri antichi greci e romani*, e-book, Roma.

CIOBANU 2007

R. Ciobanu, *Théâtre et peinture: Iphigénie en Tauride*, in *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*, Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique [AIPMA], Zaragoza_Catalayud, 21-25 septiembre 2004, Zaragoza, 289-92.

CLARK 1997

J.R. Clark, *Living Figures within the Scaenae Frons: Figuring the Viewer in Liminal Space*, in *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C.-IV sec. d.C.)*, Atti del VI Convegno Internazionale sulla pittura parietale antica (A.I.P.M.A.), Bologna, 20-23 settembre 1995, Bologna, 43-45.

D'ANDRIA 1999

F. D'Andria (a cura di), *Lecce romana e il suo teatro*, Fondazione Memmo, Lavello.

DE CAROLIS 2007

E. De Carolis, *Lo "studiolo" della Casa del Bracciale d'oro di Pompei*, in M.L. NAVA – R. PARIS – R. FRIGGERI (2007, 50-59).

DE SIMONE 2000

A. De Simone, *L'indagine archeologica in località Murecine a Pompei*, in DE SIMONE – NAPPO (2000, 49-78).

DE SIMONE – NAPPO 2000

A. De Simone – S.C. Nappo (a cura di), *Mitis Sarni Opes. Nuova indagine archeologica in località Moregine*, Napoli.

IMPERIO 2005

O. Imperio, *Οὐδὲν πρὸς τὴν Πόλιν? Il teatro attico in Sicilia e in Italia meridionale*, «Dioniso» IV 278-93.

IOPPI – PONTISSO – TREGLIA 2007

F. Ioppi – M. Pontisso – A. Treglia, *Il teatro*, in M.L. NAVA – R. PARIS – R. FRIGGERI (2007, 78).

LEACH WINSOR 1997

E. Leach Winsor, *Satyrs and spectators: reflections of theatrical setting in third style mythological continuous narrative painting*, in *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C. - IV sec. d.C.)*, Atti del VI Convegno Internazionale sulla pittura parietale antica (A.I.P.M.A.), Bologna, 20-23 settembre 1995, Bologna, 81-83.

MASTROROBERTO 1997

M. Mastroberto (a cura di), *Pompei. Picta fragmenta*, Catalogo della mostra, Torino.

MASTROROBERTO 2003a

M. Mastroberto, *La Casa del Bracciale d'oro (IV, 17[Ins.Occ.], 42)*, in A. D'Ambrosio – P.G. Guzzo – M. Mastroberto (a cura di), *Storie di un'eruzione. Pompei, Ercolano, Oplontis*, Catalogo della mostra, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 21 marzo-15 settembre 2003, Milano, 398-420.

MASTROROBERTO 2003b

M. Mastroberto, *La Casa del Bracciale d'oro (IV, 17[Ins.Occ.], 42)*, in A. D'Ambrosio – P.G. Guzzo – M. Mastroberto (a cura di), *Storie di un'eruzione. Pompei, Ercolano, Oplontis*, Catalogo della mostra, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 21 marzo-15 settembre 2003, Milano, 398-420.

MASTROROBERTO 2007

M. Mastroberto, *L'aurea aetas neroniana sulle pareti dipinte di Moregine a Pompei*, in M.L. NAVA – R. PARIS – R. FRIGGERI (2007, 60-73).

MAU 1882

A. Mau, *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji*, Leipzig.

MORMANN 2007

E.M. Mormann, *Variazioni su molti temi. La pittura parietale romana a Roma e in Campania (200 a.C.-100 d.C.)*, in M.L. NAVA – R. PARIS – R. FRIGGERI (2007, 10-25).

NAVA 2007

M.L. Nava, *Le testimonianze pittoriche dalle città vesuviane nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, in M.L. NAVA – R. PARIS – R. FRIGGERI (2007, 26-35).

NAVA – PARIS – FRIGGERI 2007

M.L. Nava – R. Paris – R. Friggeri (a cura di), *Rosso Pompeiano. La decorazione pittorica nelle collezioni del Museo di Napoli e a Pompei*, Catalogo della mostra, Milano.

NORCIA 2005

G. Norcia, *La reinvenzione della scenografia. Un percorso attraverso i bozzetti di scena dell'Archivio INDA*, «Dioniso» IV 350-67.

PARIS – FRIGGERI 2007

R. Paris – R. Friggeri, *Le pareti dipinte in museo*, in M.L. NAVA – R. PARIS – R. FRIGGERI (2007, 42-49).

ROGHI 2007

M. Roghi, *Architetture e illusioni*, in M.L. NAVA – R. PARIS – R. FRIGGERI (2007, 88-89).

SAVARESE 2007

N. Savarese (a cura di), *In scaena. Il teatro di Roma antica*, Catalogo della mostra, Milano.