

VIVENDO VINCERE SAECVLA

Ricezione
e tradizione
dell'antico

a cura di
Marco Fernandelli
Ermanna Panizon
Teresa Travaglia

EUT

DICTI STUDIOVS
RICERCHE SUI TESTI LATINI E LA LORO RICEZIONE



Volume pubblicato con i fondi del Progetto di ricerca “Trasformazioni dell’umano”
(indirizzo: Circolazione, trasmissione, conservazione e critica dei saperi)
del Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università di Trieste

DICTI STVDIOSVS
RICERCHE SUI TESTI LATINI E LA LORO RICEZIONE

Direttore editoriale:

Marco Fernandelli

Comitato scientifico:

Sébastien Barbara (Lille), Alfredo Casamento (Palermo), Sonia Cavicchioli (Bologna),
Mario Citroni (Pisa), Paolo Dainotti (Oxford), Maria Luisa Delvigo (Udine), Maria
Jennifer Falcone (Pavia), Stephen Harrison (Oxford), Marko Marinčič (Ljubljana),
Alexandre Pineiro Hasegawa (São Paulo), Elena Merli (Milano), Valerie Naas (Paris),
Renato Oniga (Udine), David Paniagua (Salamanca), Antonio Ziosi (Bologna)

impaginazione
Elena Tonzar

© copyright Edizioni Università di Trieste, Trieste 2022

Proprietà letteraria riservata.
I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento totale e parziale di questa
pubblicazione, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm,
le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi.

ISBN 978-88-5511-333-5
eISBN 978-88-5511-334-2

EUT - Edizioni Università di Trieste
Via E. Weiss, 21 – 34128 Trieste
eut@units.it
<http://eut.units.it>
<https://www.facebook.com/EUTEditioniUniversitaTrieste>

VIVENDO
VINCCERE
SAECVLA

Ricezione
e tradizione
dell'antico

Atti del Convegno Internazionale
(Trieste, 29-31 gennaio 2020)

a cura di
Marco Fernandelli
Ermanna Panizon
Teresa Travaglia

Sommario

Introduzione ai lavori del Convegno

- 9 *Marco Fernandelli*
Ricevere e tramandare l'antico

Storia, problemi, metodi degli studi di ricezione

- 33 *Marcello Monaldi*
La lettura come ricezione: modelli ermeneutici a confronto
- 45 *Chiara Pasian*
Problematica e *modus operandi* del restauro tra tradizione e ricezione
- 55 *Federica Fontana*
Arianna si risveglia abbandonata: sulla storia di un tema iconografico

Ricerche multidisciplinari, dall'antichità al contemporaneo

- 81 *Anna Zago*
Un'*ars* per tutte le stagioni. Sulla ricezione del grammatico Donato fra tarda antichità e alto medioevo
- 113 *Angelo Avampato*
Conservazione e trasformazione del mito classico nell'agiografia cristiana medievale: il caso della leggenda di San Giorgio
- 133 *Sébastien Barbara*
'Venere Spinaria'. Fortuna di un motivo leggendario tra Antichità e Rinascimento
- 153 *Ermanna Panizon*
Pittura e retorica nella teoria dell'arte rinascimentale
- 191 *Moritz Lampe*
Lo scultore Topolino nelle *Vite* del Vasari: un caso di 'goffa' *automimesis*
- 209 *Antonio Ziosi*
Cartagine *come* Troia e Priamo *come* Penteo: una *Ilioupersis* sul Citerone (Ovidio, *Metamorfosi* III e Marlowe, *Dido Queen of Carthage* II)
- 247 *Andrea Landolfi*
Echi dell'Antico nell'*Andreas* di Hofmannsthal

- 259 *Alfredo Casamento*
«... Il tamburo di Lucano». Leopardi lettore della *Pharsalia*
- 277 *Caterina Carpinato*
L'*Oresteia* in scena: qualche osservazione sull'uso di Eschilo nella Grecia moderna
- 291 *Marko Marinčič*
Imperi delle lettere latine all'ombra di Omero: Ennio, Petrarca, Andreas Divus, Ezra Pound
- 311 *Massimo De Grassi*
L'antico in viaggio: la ricezione della classicità nella decorazione dei transatlantici
- 345 *Marco Fernandelli*
Seamus Heaney, "Virgil: Eclogue IX": traduzione e tradizione

La ricezione dell'antico a scuola: due proposte

- 439 *Ermanna Panizon*
Retorica e pittura nel Rinascimento: una proposta di laboratorio interdisciplinare
- 451 *Teresa Travaglia*
A che serve cantare in tempi di violenza? Percorso didattico su Heaney e Virgilio

Arianna si risveglia abbandonata: sulla storia di un tema iconografico

Federica Fontana

Quello del risveglio di Arianna a Nasso e quindi della scoperta della nave di Teseo che si allontana è tema esclusivamente attestato dal repertorio pittorico romano in età neroniano-vespasiana: le numerose immagini rappresentano tutte Arianna desta seduta a terra, una mano portata alla bocca o ad asciugare le lacrime, o ancora a sollevare un lembo della veste all'altezza della spalla; assieme a lei è un erote e la nave è ben visibile nello scorcio di mare; talora compaiono altri personaggi, osservatori o personificazioni, e in due casi Dioniso col suo tiaso. I quadri sono già stati oggetto di acceso dibattito tra chi, come Helbig e Diepolder, ha riconosciuto nei quadri repliche di un originale ellenistico e chi, invece, come Franca Parise Badoni ha sostenuto un'origine romana delle immagini, più precisamente campana. Il contributo analizza i meccanismi di trasmissione di questa iconografia attraverso le attestazioni note per il mondo greco, magnogreco e romano.

The theme of Arianna waking up at Naxos and of her discovery of Theseus' ship leaving is exclusively attested in the Roman painting of the age of Nero and Vespasian: usually these depictions represent Arianna awake sitting on the ground, a hand brought to her mouth or to her eyes to wipe away tears, or to raise a hem of her dress; together with her is represented an erote and the ship is clearly visible in the background; sometimes other characters appear, bystanders or personifications, and in two cases Dionysus with his thiasus. The paintings have already been the subject of heated debate between those who, like Helbig and Diepolder, consider them replicas of a Hellenistic original and those who, on the other hand, like Franca Parise Badoni claimed a Roman origin of the images, more precisely from Campania. The contribution analyzes the transmission mechanisms of this iconography through its attestations in Greece, Magna Graecia and the Roman world.

Keywords: Arianna, Theseus, Naxos, Pompeii, Roman painting.

1. PREMESSA

Sulla questione della ricezione e tradizione dell'antico un archeologo classico, che si occupi di iconografia, si trova ad avere a disposizione diversi casi studio da affrontare. Per lo sviluppo del tema dell'incontro, ovvero la reinterpretazione

e la rielaborazione dell'antico in un'ottica multidisciplinare, i quadri pompeiani raffiguranti Arianna disperata sulla spiaggia di Nasso, argomento più volte trattato in letteratura negli ultimi trent'anni¹, possono costituire un campo di indagine complesso ma illuminante sui problemi relativi ai meccanismi di trasmissione e adattamento di una immagine del mito. Non da ultimo, il fatto di avere una stretta relazione con le fonti letterarie grosso modo coeve, consente di aprire un confronto fra specialisti di diverse competenze anche su questo aspetto.

Data la natura particolare di questo intervento, l'unico specificamente archeologico nell'ambito del Convegno, è opportuna una breve introduzione di carattere metodologico.

La produzione di un'opera, a prescindere dalla tipologia, comporta un processo che si sviluppa dal committente al destinatario e che è condizionato da molteplici fattori tra i quali il sapere dell'artigiano, il contesto storico e la cultura figurativa dell'epoca, ovvero i modelli di riferimento.

La diffusione di una determinata iconografia è un fenomeno strettamente legato sia all'autorità del modello sia alla sua immediata comprensibilità, che rende l'immagine funzionale alla corretta percezione del messaggio in essa contenuto, seppure su un piano polisemico². Per quanto riguarda, nello specifico, la produzione pittorica (e musiva) gli studiosi sono ancora divisi tra chi sostiene una trasmissione volontaria di iconografie specifiche, a partire da un archetipo autorevole, e chi, invece, preferisce pensare ad una circolazione di immagini e concetti all'interno di una cultura figurativa condivisa tramite la mobilità di persone e manufatti³.

Ferma restando la probabile coesistenza, a diversi livelli di committenza, dei due meccanismi, in effetti, in una pittura «senza maestri»⁴, in cui la trasmissione di tipi iconografici avveniva in buona parte attraverso modalità 'meccaniche'⁵, basate sull'utilizzo di «schemi contenenti singole porzioni della decorazione»⁶, di volta in volta giustapposte a seconda delle necessità⁷, potrebbe essere fuorviante e sostanzialmente improduttivo postulare, in tutti i casi, l'esistenza di un preciso riferimento⁸.

1 Si vedano Gallo 1988, Parise Badoni 1990 e, da ultimo, Catoni-Osanna 2019, con ricca bibliografia di riferimento.

2 Settis 1989, Ghedini 1997, 824-837, Bragantini 2004, 140-142, Bragantini 2010, 283-284.

3 Ghedini 1997, 830.

4 La definizione si deve a Bragantini 2004.

5 Mulliez 1999, Bragantini 2004. Vd. inoltre Nimmo-Olivetti 1985-86, 399-411, sulle tecniche pittoriche di età medievale.

6 Bragantini 2004, 144.

7 Alla base di questa modalità di formazione delle immagini è proprio la possibilità di selezionare, da parte del committente, un solo segmento di un determinato mito, a seconda del contesto e della funzione che assume all'interno dello spazio decorato, cf. Bragantini 2004, 144, Catoni 2020, 1.

8 Su questo diffusamente Bragantini 2004, 141-145. Vd. inoltre Tybout 1989, 206-207.

Un'altra *vexata quaestio* riguarda il rapporto tra la tradizione letteraria e le scelte figurative degli artigiani. Si è oggi concordi sul fatto che la prima non abbia alcuna influenza sulla scelta di una precisa iconografia, tranne in casi molto rari⁹, ma che abbia un ruolo fondamentale sulla diffusione di un *tema*¹⁰.

Anche su questo punto sarebbe forse più prudente limitarsi a considerare come alla diffusione di un determinato *tema* concorrano, a livelli diversi di committenza e di ricezione, testi letterari e immagini, senza che sia possibile stabilire tra gli uni e le altre relazioni sistemiche, né tanto meno gerarchiche¹¹.

Bisogna precisare che nell'analisi della trasmissione di un *tema* mitologico, sviluppato in modo narrativo, è necessario tenere conto di una serie di elementi. Nel caso qui preso in esame, ovvero Arianna abbandonata, prima di tutto deve essere individuato il *soggetto*, in questo caso Arianna e le sue vicende e, al suo interno, i singoli temi, come ad esempio Arianna abbandonata a Nasso o Arianna sorpresa nel sonno da Dioniso. Nell'ambito del tema si deve distinguere poi la singola *scena*, ad esempio Arianna abbandonata sveglia o Arianna a banchetto con Dioniso, che, come ogni *scena*, può essere rappresentata attraverso una serie di *schemi* differenti che possono arricchire e in alcuni casi anche variare il significato dell'insieme.

Per quanto riguarda Arianna, le sue vicende sono note: figlia di Minosse e di Pasifae, aiuta Teseo ad uscire dal labirinto e a liberare i fanciulli e le fanciulle ateniesi destinati al Minotauro, fugge con l'eroe ma è da questi ingannata e abbandonata su un'isola deserta e inospitale, Dia o Nasso. La fanciulla è destinata, quindi, a restare sola, addolorata e impaurita fino all'apparizione di Dioniso, che la sorprende per lo più addormentata e se ne invaghisce¹². Numerose sono le attestazioni figurative, sia di ambiente greco sia romano, relative alle vicende che coinvolgono Arianna e Teseo nell'insieme degli episodi che li riguardano¹³.

9 Si pensi, ad esempio, alle immagini di Piramo e Tisbe e all'episodio delle *Metamorfosi* ovidiane (IV 55ss.), cf. Baldassarre 1981.

10 Grimal 1939, 145-148, Croisille 1982, Rouveret 1982, Ghedini 1997, 825-828, Belloni *et alii* 2010, Blanc-Eristov 2012, Blanc-Eristov 2017.

11 Blanc-Eristov 2012, 81-83, per il caso di Medea.

12 I pochi casi di Arianna sveglia al cospetto del dio sono probabilmente il risultato di una commistione di schemi tra scene differenti, cf. Parise Badoni 1990, 84.

13 Brommer 1982. Sulla fortuna delle vicende di Arianna nella pittura pompeiana si vedano, tra gli altri, McNally 1985, Fredrick 1995.

2. ARIANNA ADDORMENTATA A NASSO

Gli episodi che si svolgono a Creta, quali l'incontro tra Teseo e Arianna prima che l'eroe affronti il Minotauro¹⁴, la consegna da parte di Arianna del filo che gli permetterà di uscire dal labirinto, l'uccisione del Minotauro¹⁵, la fuga da Creta e la danza della vittoria¹⁶ e, da ultimo, l'abbandono dell'eroina da parte di Teseo¹⁷, sono attestate già nell'arte greca con l'eccezione della scena della consegna del filo, che sembra ritrovarsi prevalentemente in ambito romano dalla metà del I secolo a.C. alla fine del III secolo d.C.¹⁸. Per questo 'segmento' del mito, lo schema iconografico

14 Per quanto riguarda il mondo greco, si tratta di una *hydria* del Louvre, datata al 560 a.C. ca, di un'anfora da Vulci, datata tra 460 e 450 a.C., e per il mondo romano di una pittura perduta proveniente dalla *Fullonica* VI 8, 20 di Pompei, cf. Bernhard-Daszewski 1986, 1052, nn. 1-3, Woodford 1994, 940-943, nn. 228-260, con bibliografia di riferimento.

15 Si tratta di un tema ampiamente documentato nell'arte greca e romana, sia con il solo Teseo sia con Arianna che assiste alla lotta di Teseo con il Minotauro, in una sostanziale continuità iconografica, Strazzulla 1999, 573-575, Pala 2007, 140-148. Una delle testimonianze più antiche si trova su uno *skyphos* a figure nere dell'inizio del VI secolo a.C., cf. Bernhard-Daszewski 1986, 1053-1056, nn. 16-41, Woodford 1994, 940-943, nn. 228-260, con bibliografia di riferimento. La variante con Arianna e Teseo in presenza del corpo abbattuto del Minotauro è, invece, relativamente rara e per lo più di ambiente romano; si tratta di due pitture pompeiane dalle Case VI 9, 2 e IX 5, 14-16 (68-70 d.C.) e di un mosaico dalla villa di Gurgi in Tripolitania (fine II-inizi III secolo d.C.), cf. Bernhard-Daszewski 1986, 1056, nn. 43-45, con bibliografia di riferimento.

16 Molto famosa la scena sul collo del Vaso François, cf. Torelli 2007, 23-24 e 49-73. Vd. inoltre Pala 2007, 145-148.

17 Per il mondo greco, cf. Bernhard-Daszewski 1986, 1057-1058, nn. 52-71.

18 Un antecedente si potrebbe ravvisare in un *pinax* tarantino della fine del VII secolo a.C., in cui compare il motivo del gomito in mano ad Arianna, ma nel contesto della scena con l'uccisione del Minotauro e non isolato, Paribeni 1966, 746, Pala 2007, 140-141. Le più antiche attestazioni romane di questa iconografia si ritrovano nella glittica, in una pasta vitrea conservata a Vienna della metà I secolo a.C. e in una sardonice dal Museo di Dresda, del I secolo a.C., cf. Bernhard-Daszewski 1986, 1053, nn. 13-14. A Pompei, tra la fase finale del III e nel IV stile, la scena si ritrova nella Casa di *Marcus Lucretius Fronto*, V 4, 11 (50 d.C.), nella Casa di Nettuno, VI 5, 3 (tardo III stile), nella Casa della Caccia antica, VII 4, 48 (68-79 d.C.), nella Casa VI 14, 38 (tardo III stile) e nella Casa IX 7, 20 (IV stile), cf. Bernhard-Daszewski 1986, 1052, nn. 4-15. Grosso modo contemporanee sono due *appliques* in terracotta, prodotte dalla stessa matrice, da Vienne. Un caso di un certo interesse è rappresentato dal mosaico, datato alla fine III secolo d.C., conservato a Vienna, Kunsthistorisches Museum: questo presenta una narrazione articolata in quattro pannelli che ritraggono diversi episodi, ovvero la consegna del filo, l'uccisione del Minotauro, la nave che salpa da Creta e, infine, Arianna abbandonata, che piange seduta su una roccia, cf. Bernhard-Daszewski 1986, 1052-1053, n. 9. Esistono, inoltre, tre rilievi, uno dalla Basilica sotto Porta Maggiore a Roma (40 d.C.), un sarcofago da Capranica, conservato a New York (inizi età antonina), in cui sono rappresentati anche altri episodi come la lotta contro il Minotauro e Arianna abbandonata dormiente, e un ultimo da *Aquincum*, conservato al Museo Nazionale di Budapest (II-III secolo d.C.). A dimostrazione che, all'interno del meccanismo di trasmissione delle varie iconografie, si potesse operare una selezione, bisogna notare, tra l'altro, come la scena di Arianna che assiste all'uccisione del Minotauro sembri

sembra ripetersi con l'unica variante, presente soprattutto nei rilievi, della presenza della porta di ingresso al labirinto, dietro le figure di Arianna e Teseo in primo piano.

L'ultima scena della serie, ovvero Teseo che abbandona Arianna addormentata sulla spiaggia, merita un approfondimento poiché si tratta del momento immediatamente precedente al risveglio della fanciulla. Nelle immagini la narrazione mantiene delle caratteristiche costanti, pur con alcune varianti: Teseo si allontana da Arianna dormiente avviandosi verso la nave e volgendosi a guardare l'amante assopita oppure è rappresentato nel momento in cui si distacca da Arianna su incitamento di Athena o di Hermes.

Nel mondo greco, le immagini di Arianna abbandonata da Teseo non compaiono prima della fine dell'arcaismo e in un numero limitato di immagini nell'ambito della pittura vascolare¹⁹.

In particolare la scena si ritrova su una *lekythos* attica, proveniente da Taranto, datata tra 480 e 470 a.C, in cui si vede Teseo in procinto di alzarsi dal giaciglio, su ordine di Athena, e di allontanarsi da Arianna addormentata, condizione sottolineata dalla presenza di Hypnos sopra il suo capo. La dea sovrasta Teseo, a sinistra, con elmo e lancia²⁰. Più o meno contemporanea è una coppa a figure rosse da Tarquinia (480-470 a.C.), attribuita al Pittore della Fonderia, in cui accanto a Teseo e Arianna addormentata sono raffigurati Eros, sopra la testa di Arianna, ed Hermes alla sinistra dell'eroe²¹. Testimonianza più tarda, datata alla fine del V secolo a.C. (400-380), è uno *stamnos* apulo, conservato a Boston, in cui compare la prora della nave verso cui tende Teseo, mentre getta un ultimo sguardo su Arianna. Sopra il capo della donna c'è Hypnos, mentre al centro, seduta e su un altro piano prospettico, si trova Athena munita di lancia²².

Come è noto, un rilancio della figura dell'eroe attico, nell'ambito del ruolo acquisito da Atene dopo le guerre persiane, si riflette, proprio alla fine del V secolo a.C., nei

documentata, quasi esclusivamente, nella pittura vascolare greca; a fronte di un discreto numero di attestazioni nella pittura vascolare greca e magnogreca, cf. Bernhard-Daszewski 1986, nn. 16-26, 28-33, 35-36 e 40, e nelle arti minori, nn. 34, 37 e 41, nel mondo romano sono noti un mosaico da *Nea Paphos* (fine III secolo d.C., restaurato alla fine del IV secolo d.C.), un altro dalla Villa Domizia sull'isola di Giannutri (fine II-inizi III secolo d.C.) e un ultimo mosaico da Cirene (fine II-inizi III secolo d.C.), cf. Bernhard-Daszewski 1986, 1054, n. 27 e 1055, nn. 38-39.

19 Paribeni 1966, 749, Webster 1966, 24, Parise Badoni 1990, 73-74, con ampia bibliografia di riferimento, Servadei 2005, 126-128, Pala 2007, 148-153.

20 Bernhard-Daszewski 1986, 1057, n. 52, Pala 2007, 149, Catoni-Osanna 2019, 23.

21 Bernhard-Daszewski 1986, 1057, n. 53, Kahil 1988, 67, Pala 2007, 148-149, Catoni-Osanna 2019, 23, Catoni 2020, 2. Sul valore simbolico in chiave dionisiaca del tralcio di vite che sorge dal corpo di Arianna, cf. Dietrich 2010, 98-99 e 359-360, Heinemann 2016, 211-222.

22 Trendall 1978, 23-24, 104, Bernhard-Daszewski 1986, 1057, n. 58, Parise Badoni 1990, 74. Un altro vaso apulo frammentario presenterebbe la stessa scena con l'aggiunta di Dioniso in arrivo, Pala 2007, 149. Vd., inoltre, Catoni-Osanna 2019, 25, Catoni 2020, 2.

dipinti presenti nel tempio di Dioniso ad Atene ricordati da Pausania (I 20,3)²³. In essi chiaramente l'intera vicenda mitica, con Teseo costretto all'abbandono di Arianna da Athena che lo esorta a seguire il proprio destino, è funzionale, da un lato, alla riabilitazione dell'eroe ateniese, dall'altro, all'esaltazione del ruolo di Dioniso a cui il tempio è dedicato. La notorietà di questo modello, oggi perduto, deve avere senz'altro influenzato o almeno ispirato le realizzazioni successive, ma è difficile valutare in quale modo e con quale intensità si sia verificata un'eventuale trasmissione dello schema iconografico; non è nemmeno stato chiarito se i singoli episodi fossero presentati in una narrazione continua o in quadretti separati, raffiguranti rispettivamente Arianna addormentata, Teseo che salpa e Dioniso che sorprende Arianna²⁴.

I primi due temi, concepiti in modo unitario, ovvero Arianna assopita sulla spiaggia mentre Teseo sale sulla nave, si ritrovano ampiamente documentati nella pittura pompeiana. Caratteristiche ricorrenti, pur nel quadro di un certo numero di varianti, sono l'assenza di Hypnos, che non compare mai, e la posizione di Athena che, quando presente, si manifesta incumbente, a sottolineare l'ineluttabilità del destino dell'eroe²⁵.

Franca Parise Badoni, in un contributo fondamentale sull'argomento, ha avanzato l'ipotesi che le immagini non fossero derivate dal pur autorevole quadro ateniese, quanto piuttosto da un modello creato in ambiente apulo, più precisamente tarantino, con cui le pitture vesuviane condividerebbero dettagli iconografici e schemi compositivi²⁶. A sostegno di questa teoria sarebbero, da un lato, l'assenza di questa iconografia nella ceramografia attica e, dall'altro, la vivacità nell'ambito del teatro tarantino della tradizione euripidea, che avrebbe potuto riverberarsi nella creazione di immagini influenzate dal *Teseo* del tragediografo ateniese²⁷. Secondo la studiosa, inoltre, il prototipo pompeiano, ovvero «il cartone usato per le altre repliche»²⁸, sarebbe stato quello nel salone A della Villa Imperiale (fig. 1)²⁹.

23 Paribeni 1966, 749, Pala 2007, 148, 150-151. Per quanto siano state accertate almeno due fasi di restauro dell'edificio, nel IV secolo a.C. e in età romana, si è supposto che gli originali fossero quadri, rimossi e riposizionati a interventi conclusi, cf. Travlos 1971, 537, Parise Badoni 1990, 73-74, con bibliografia di riferimento.

24 Sul tema Gasparri 1986, 563, Gasparri-Veneri 1986, 487-488 e 513, con bibliografia di riferimento, Parise Badoni 1990, 73, Catoni-Osanna 2019, 21-22. Per l'ipotesi di quadri distinti, cf. Diepolder 1926, 50, Lippold 1951, 49-50. Per una soluzione unitaria, Simon 1954, 77-90, Parise Badoni 1990, 80-81.

25 Parise Badoni 1990, 74.

26 Parise Badoni 1990, 73-74.

27 *TGF²* fr. 381-390, *POxy* 27, 2461. L'opera compare, tra l'altro, nell'elenco delle tragedie amoro-se citate in *Ov. trist.* II 403, cf. Parise Badoni 1990, 80-81, Catoni-Osanna 2019, 23-25.

28 Parise Badoni 1990, 74.

29 Bernhard-Daszewski 1986, 1057, n. 59, Pappalardo 1995, 176-190, Pappalardo-Grimaldi 2005, 271-274, Catoni-Osanna 2019, 45, nt. 52.

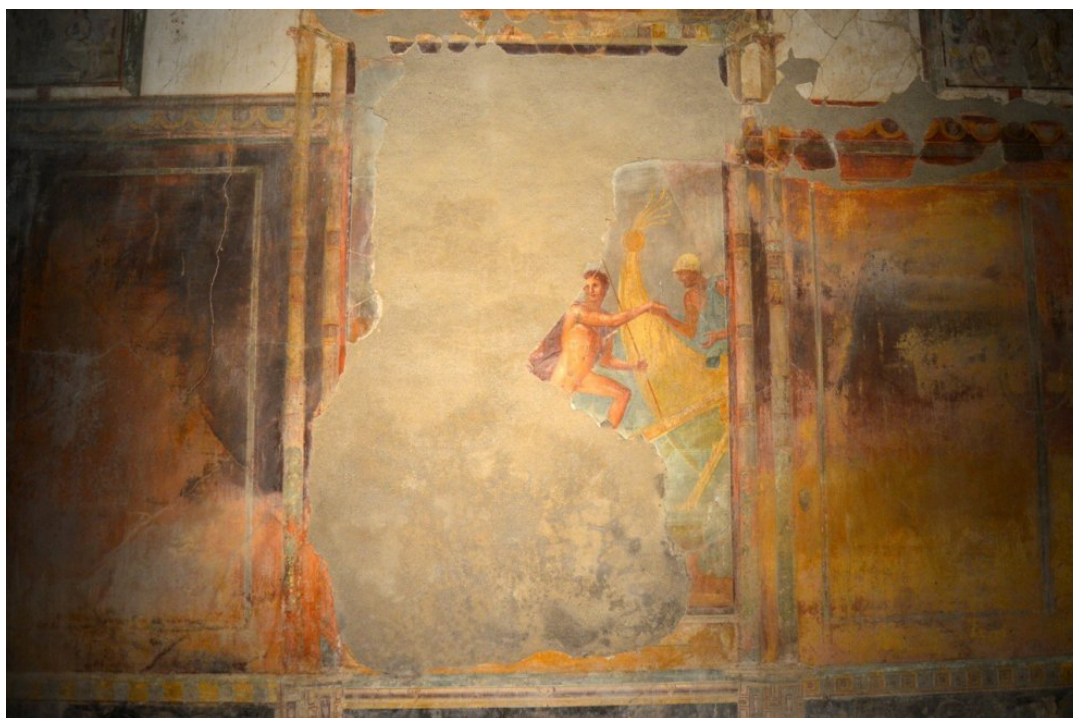


Fig. 1 Salone A, Villa Imperiale, Pompei (III stile), Antiquarium Villa Imperiale, Pompei.

Dalla città vesuviana provengono altre attestazioni pittoriche di III stile di questa scena datate tra il 20 e il 40 d.C., di cui alcune molto simili al prototipo individuato. Si tratta delle pitture dal cubicolo 11 della Casa VI, 14, 43 (Casa degli Scienziati)³⁰, della Casa IX, 6³¹ e della Casa IX 8, 8³², dall'ambiente b della Casa VI 10, 7 (Casa dell'Ancora)³³, dal cubicolo b della Casa IX, 2, 16³⁴; gli esemplari dal triclinio 1 della Casa IX 9, 17, I 11, 15 (Casa del Primo Piano) e dal tablino 16 della Casa I 8, 17 (Casa dei Quattro Stili) sono leggermente più tardi³⁵. Altri affreschi, riferibili al IV stile e datati in età flavia, riprendono lo stesso schema con alcune varianti³⁶.

30 Bernhard-Daszewski 1986, 1058, n. 55, Parise Badoni 1990, 78.

31 Bernhard-Daszewski 1986, 1058, n. 56.

32 Bernhard-Daszewski 1986, 1058, n. 60, Catoni-Osanna 2019, 45, nt. 53. Questa come la precedente, oggi note solamente da disegni, sono state datate tra 35 e 45 d.C., Bragantini-Parise Badoni 1984, 120-122, Parise Badoni 1990, 77.

33 Bernhard-Daszewski 1986, 1058, n. 57, Parise Badoni 1990, 78.

34 Bernhard-Daszewski 1986, 1058, n. 58, Parise Badoni 1990, 79.

35 Bernhard-Daszewski 1986, 1058, n. 61, Parise Badoni 1990, 78 (Casa IX 9, 17), *PPP I*, 162, Parise Badoni 1990, 77 (Casa del Primo Piano), *PPP I*, 87, Parise Badoni 1990, 79 (Casa dei Quattro Stili).

36 Franca Parise Badoni ha ritenuto di poter individuare due gruppi sulla base dell'analogia dello schema compositivo, uno che replica, seppur in modo più grossolano, lo schema della pittura della Villa Imperiale e un altro in cui la figura di Athena non si dispone più sullo sfondo e su un altro piano prospettico, bensì a fianco di Teseo, cf. Parise Badoni 1990, 80-82. A questi casi si

Si tratta delle pitture nell'ambiente 20 della Casa VII 4, 51 (Casa dei Capitelli Colorati)³⁷, nel triclinio O della Casa V 1, 26 (Casa di *L. Caecilius Iucundus*)³⁸ (fig. 2), nell'ambiente 26 della Casa VII 14, 5 (Casa del Banchiere)³⁹ e nel triclinio 15 della Casa VI 8, 3 (Casa del Poeta Tragico)⁴⁰. A queste testimonianze si deve aggiungere il recente rinvenimento a Pompei di un quadro di IV stile con Arianna abbandonata dormiente⁴¹: si tratta di una pittura ritrovata nell'ambiente 13, forse un *oecus*, della Casa V 6, 2bis, il cui apparato decorativo è stato solo in parte portato alla luce (fig. 3)⁴². La parete occidentale, l'unica interamente scavata, presenta nella zona mediana un pannello centrale a fondo giallo che raffigura il momento dell'abbandono della fanciulla: Arianna giace distesa su una coperta purpurea e posa il capo su un cuscino a righe rosse, mentre in alto, dietro una roccia spunta Athena con lancia, elmo e scudo. A sinistra Teseo si dirige verso la nave volgendo lo sguardo verso la fanciulla⁴³. La figura di Arianna, per la posa e per la decorazione del cuscino e del mantello che le ricopre le gambe, sembra alludere, come è già stato sottolineato, ad una dimensione erotico/nuziale che la connota anche nelle altre scene di risveglio e scoperta da parte di Dioniso, al punto da rendere equivoco se l'allusione sia rivolta al rapporto con Teseo o alla successiva ierogamia⁴⁴. L'iconografia ha una continuità in età imperiale e si ritrova, seppure con alcune varianti, in un rilievo marmoreo proveniente da Villa Adriana a Tivoli, conservato ai Musei Vaticani⁴⁵, in un mosaico da Orbe datato tra 200 e 225 d.C.⁴⁶ e in due sarcofagi di età antonina⁴⁷.

deve aggiungere una pittura proveniente dalla *Regio V, insula 1*, oggi introvabile, e un'altra dalla Casa della Regina Margherita, Bernhard-Daszewski 1986, 1059, n. 77, Parise Badoni 1990, 74, Catoni-Osanna 2019, 34.

37 Bernhard-Daszewski 1986, 1058, n. 62, Parise Badoni 1990, 77.

38 Bernhard-Daszewski 1986, 1058, n. 66, Parise Badoni 1990, 75 - 76, Catoni-Osanna 2019, 45, nt. 54.

39 Bernhard-Daszewski 1986, 1058, n. 63, Parise Badoni 1990, 78.

40 Bernhard-Daszewski 1986, 1058, n. 64, Parise Badoni 1990, 75-76.

41 Cf. Catoni-Osanna 2019, Catoni 2020.

42 Sulle caratteristiche dell'intervento di scavo, cf. Catoni-Osanna 2019, 5-15.

43 Catoni-Osanna 2019, 16, 18-21 e 27. L'immagine appartiene al primo gruppo individuato da Franca Parise Badoni.

44 Pala 2007, 151, Catoni-Osanna 2019, 25, Catoni 2020, 1-3.

45 Bernhard-Daszewski 1986, 1058, n. 68, Catoni 2020, 3.

46 Bernhard-Daszewski 1986, 1058, n. 67.

47 Bernhard-Daszewski 1986, 1058, nn. 69-70, Catoni 2020, 3.



Fig. 2 Triclinio 15, Casa V 1, 26 (Casa di *L. Caecilus Iucundus*), Pompei.



Fig. 3 Casa V 6, 2bis, Pompei.

Dal punto di vista della trasmissione dell'iconografia, una attenta rilettura del frammento di un coperchio di *lekanis*, in cui Arianna dormiente sta per essere sorpresa dall'arrivo di Dioniso⁴⁸, ha consentito di rivalutare l'ipotesi che le pitture del tempio di Dioniso fossero effettivamente alla base di una tradizione recepita nella pittura vascolare attica, contrariamente a quanto proposto in precedenza⁴⁹. Tuttavia, gli aspetti compositivi, in particolare la posizione e il movimento nella stessa direzione dei due protagonisti, elemento che presuppone la presenza di una figura terza, in questo caso Dioniso, a completare la scena sull'altro lato, sono totalmente differenti rispetto alla documentazione pittorica pompeiana, in cui Arianna e Teseo si muovono, invece, su assi contrapposti, e presuppongono di conseguenza diversi modelli⁵⁰. Questa constatazione sembra confermare il rapporto di vicinanza delle pitture vesuviane con le iconografie di ambiente apulo, così come proposto da Franca Parise Badoni, anche se doveva esistere, con tutta evidenza, una tradizione attica di cui sfugge la consistenza.

Una variante iconografica, per certi versi straordinaria, ma forse spiegabile con l'altissimo livello della committenza⁵¹, si trova in una serie delle lastre Campana in cui è rappresentato l'abbandono di Arianna⁵². La fanciulla è seduta, con il capo leggermente abbassato in un atteggiamento di composta tristezza, che sembra riflettere una sostanziale accettazione del destino che costringe Teseo, in piedi davanti a lei in atteggiamento pensoso, ad allontanarsi per completare la propria missione, analogamente a quanto accade ad Enea costretto a lasciare Didone⁵³. Questa scena è inserita in un vero e proprio «ciclo figurativo»⁵⁴, una sorta di «itinerario programmatico»⁵⁵, che raccoglie una serie di segmenti del mito e ne esclude altri nel quadro della propaganda augustea, ultimo momento di «risemantizzazione» in chiave politica della figura dell'eroe

48 Nonostante il frammento non sia interamente leggibile, già Lippold aveva notato come la composizione doveva prevedere la presenza di Dioniso a completamento della scena, Lippold 1951, 49, Heinemann 2016, 218, Catoni-Osanna 2019, 24-25. Il frammento è molto simile alla scena rappresentata su un cratere apulo da Taranto, Bernhard-Daszewski 1986, 1060, n. 96, Parise Badoni 1990, 74, Lippolis-Dall'Aglio 1997, n. 159, 1.

49 Catoni-Osanna 2019, 36-37, Catoni 2020, 3.

50 Il precedente più preciso per lo schema compositivo si ritrova nello *stamnos* apulo conservato a Boston, cf. Catoni-Osanna 2019, 25-27 e 36.

51 Assodato ormai il loro impiego quasi esclusivo nell'edilizia pubblica e in una ristretta cerchia aristocratica, cf. Strazzulla 1982-1983, 482-484, Strazzulla 1999, 558.

52 Bernhard-Daszewski 1986, 1058, nn. 71-74.

53 Strazzulla 1999, 575-576 e 583.

54 Strazzulla 1999, 560.

55 Strazzulla 1999, 584.

attico⁵⁶. Le caratteristiche formali e semantiche di queste lastre, legate a doppio filo alle forme di autorappresentazione del *Princeps*, rendono comprensibile come lo schema iconografico non sia stato replicato in altri contesti.

3. ARIANNA ADDORMENTATA E DIONISO

A conclusione della vicenda dell'abbandono, in un rapporto di continuità diretta, si inserisce il filone 'dionisiaco' ambientato sempre sull'isola e a sua volta suddiviso in due segmenti, il rinvenimento da parte Dioniso con il corteggio⁵⁷ e le sacre nozze col dio. Quest'ultimo si presenta in varie forme, con il tiaso o in tono più esplicitamente erotico, ed è testimoniato in ambito sia greco sia romano⁵⁸. Vista la straordinaria celebrità del tema, ci si limita in questa sede ad esaminarne solo alcuni aspetti utili per l'argomento qui analizzato, ovvero il momento del rinvenimento di Arianna. Ai fini del discorso sulla trasmissione delle iconografie in pittura molto rilevante si rivela, infatti, la composizione che unisce l'arrivo di Dioniso o del suo tiaso alla partenza di Teseo mentre Arianna dorme, fatto che dimostra la possibilità che aveva l'artigiano di accostare singole sezioni della decorazione, che potevano essere utilizzate per la realizzazione del quadro, come si è detto in precedenza. Entrambe le scene sono note, in ogni caso, nella produzione artistica greca e romana e condividono molti aspetti nella struttura narrativa, seguendo, evidentemente, una trasmissione comune degli schemi iconografici. Più nel dettaglio, si possono citare una *hydria* attica da Vulci (480 a.C.), un cratere attico da Camarina (450 a.C.), un cratere a calice attico (350-340 a.C.), un frammento di coperchio di *lekanis* a figure rosse⁵⁹ e un cratere a calice apulo da Taranto (fine V-inizi IV secolo a.C.), in cui si distingue Teseo con la spada sguainata che si appoggia alla poppa della nave, mentre Arianna dormiente sta per essere sorpresa dall'arrivo di Dioniso che, alla sua sinistra, si avvicina con il corteggio⁶⁰. Nella pittura vesuviana, invece, si registrano due testimonianze pittoriche, da una parete di III stile nella Casa I 11, 15 (Casa del Primo Piano), in cui dietro la roccia su

56 Strazzulla 1999, 581, 585-586. Sul tema La Rocca 1985, Ghedini 1992, 85-93, Strazzulla 1999, 558. Sull'uso politico della figura di Teseo nell'Atene tardo arcaica e classica si veda, ad esempio, Calame 1990, Shapiro 1992, 29-49, Viviers 1993, 239-245, Strazzulla 1999, 580-581.

57 Augé-Linant De Bellefonds 1986, 524-525, Bernhard-Daszewski 1986, 1061-1065, nn. 110-154, Gasparri 1986, Gasparri-Veneri 1986, 513.

58 Augé-Linant De Bellefonds 1986, 525, Gasparri 1986, 555-556, nn. 193-207, Gasparri-Veneri 1986, 501, 512, Pala 2007, 158-166. Per il trionfo di Arianna e Dioniso, Gasparri 1986, 556, nn. 208-218. Per il mondo etrusco, cf. Cristofani 1986, 535-537.

59 Il frammento, conservato a Bonn, è datato ca al 400 a.C., Lippold 1951, 49, Catoni-Osanna 2019, 24, con ampia discussione.

60 Per quest'ultimo si veda Simon 1954, 77, Trendal 1978, 40-41, Bernhard-Daszewski 1986, 1060, n. 96, Parise Badoni 1990, 74. Per i due precedenti, cf. Bernhard-Daszewski 1986, 1060, nn. 93-95.

cui è appoggiata Arianna si intravede un personaggio del tiaso⁶¹, e un'altra di IV stile dal triclinio p della Casa VI 15, 1 (Casa dei *Vettii*) (fig. 4), in cui Arianna seminuda dorme sulla spiaggia, mentre un satiro e un erote sollevano un lembo della veste per svelarla a Dioniso in piedi al suo fianco. Sullo sfondo l'imbarcazione dell'eroe⁶². Una attestazione successiva si trova su un sarcofago di probabile produzione alessandrina, datato tra 160 e 190 d.C., in cui Dioniso trova Arianna assopita sulla spiaggia mentre la nave di Teseo si allontana⁶³. Il segmento del mito più attestato è, tuttavia, quello incentrato esclusivamente sulla figura del dio che scopre Arianna, in una posa resa celebre in età ellenistica dalla scultura del tipo 'Arianna addormentata'⁶⁴ (fig. 5). In ambito vesuviano, il tema, documentato anche precedentemente, è tuttavia più frequente nei quadri di IV stile; in essi la fanciulla è rappresentata distesa, ancora addormentata, mentre Dioniso, con il suo tiaso, sorpreso e incuriosito dalla sua presenza, la osserva⁶⁵. Con l'eccezione di due casi, nel repertorio figurativo Arianna è sempre rappresentata addormentata nel momento dell'epifania di Dioniso⁶⁶.



Fig. 4 Triclinio p, Casa VI 15, 1 (Casa dei *Vettii*), Pompei.

61 Catoni-Osanna 2019, 29.

62 Bernhard-Daszewski 1986, 1060, n. 97, Parise Badoni 1990, 77.

63 Bernhard-Daszewski 1986, 1060, n. 65.

64 Bernhard-Daszewski 1986, 1062, n. 118, Pala 2007, 151-152.

65 Bernhard-Daszewski 1986, 1062-1063, nn. 124-130, Gasparri 1986, 554, n. 180-183. Una attestazione più precoce si trova a Pompei Casa I 6, 4 (Casa del Sacello iliaco), *PPMI*, 329, Colpo 2011, 72, nt. 39. La scena è anche rappresentata su sarcofagi tra II e III secolo d.C., Gasparri 1986, 554, nn. 184-187, 555, nn. 189-192.

66 Pienamente condivisibile l'opinione di Franca Parise Badoni sul fatto che i due casi in cui Arianna è desta all'arrivo del dio siano il frutto di una commistione 'meccanica' di modelli dalle serie più note, cf. Parise Badoni 1990, 84. Si tratta dei quadri nell'ambiente i della Casa IX 7, 20 (Casa della Fortuna) e nell'*oecus* 27 della Casa VII 4, 51 e 31 (Casa dei Capitelli Colorati), cf. Gallo 1988, 71-74.



Fig. 5 Copia in marmo da originale greco di Arianna dormiente, Uffizi, Firenze.

4. ARIANNA SI RISVEGLIA A NASSO MENTRE LA NAVE DI Teseo SI ALLONTANA

Tra questi due estremi della narrazione mitica si pone l'immagine, testimoniata solo in ambito romano, di Arianna desta, sola sulla spiaggia e desolata. La scena del risveglio di Arianna e della scoperta della nave di Teseo che si allontana è, dal punto di vista iconografico, documentata quasi esclusivamente nella pittura vesuviana di età flavia (68-79 d.C.)⁶⁷. L'episodio ha maggiore successo della versione con Arianna addormentata e si ripropone in diciotto repliche⁶⁸. In esse, al centro della narrazione pittorica, è posta la desolazione di Arianna, che si trova in primo piano in una posizione enfatica rispetto agli altri elementi della scena. Questo particolare ha spinto gli studiosi al confronto con la descrizione dell'evento narrato nella tradizione letteraria, in cui la fanciulla, lasciata sola sull'isola da Teseo allontanatosi nella notte, si sveglia e si dispera per l'inganno patito⁶⁹.

Una continuità iconografica si ritrova anche più tardi in un mosaico da Salzburg, della fine del III secolo d.C., in cui si può vedere Arianna desta e piangente, seduta su una roccia, e in un sarcofago da Castel Giubileo, presso Fidene, datato alla metà del III secolo d.C.⁷⁰.

67 Per un discorso generale su questa iconografia, cf. Gallo 1988.

68 Per la serie, cf. Gallo 1988, Parise Badoni 1990, 80, Catoni-Osanna 2019, 21-22. Si escludono qui i due casi di commistione iconografica con Arianna desta sorpresa da Dioniso e dal suo corteggio, vd. nt. 65.

69 Si tratta di Catull. 64,51-264 e Ov. *epist* 10,47-50, *ars* I 527-564, *met.* VIII 169-172 e *fast.* III 459-516. Vd. Colpo 2011, Catoni-Osanna 2019, 22.

70 Rispettivamente Bernhard-Daszewski 1986, 1060, n. 91 e n. 92.

Le attestazioni più numerose, tuttavia, sono pittoriche e rappresentano Arianna seduta seminuda, con una mano puntellata a terra e l'altra alla bocca, quasi a soffocare un gemito, o agli occhi per asciugare le lacrime; in alcuni casi, la fanciulla alza un lembo della veste all'altezza della spalla. Spesso la composizione è arricchita da un erote triste o piangente, mentre sullo sfondo si distingue la nave di Teseo⁷¹.

Più nel dettaglio, un primo gruppo si caratterizza per la presenza, dietro ad Arianna, di una figura femminile alata con chitone rossastro, che appoggia una mano sulla spalla della fanciulla, mentre con l'altra indica la nave di Teseo in lontananza. Arianna, seminuda, si appoggia ad un cuscino giallo, ornato da fasce rosse o genericamente colorato. Ai suoi piedi o accanto a lei un erote si asciuga le lacrime⁷². Si tratta delle pitture pompeiane nell'edera O della Casa V 1, 18 (Casa degli Epigrammi)⁷³, nell'ambiente 16 della Casa VI 9, 2, (Casa di Meleagro)⁷⁴ (fig. 6), nella Casa VI 11, 10 (Casa del Labirinto)⁷⁵, nell'ambiente H della Casa VII 12, 26-27 (Casa di *L. Cornelius Diadumenos*)⁷⁶, nel triclinio 14 della Casa VIII 4, 19 (Casa di *Holconius Rufus*)⁷⁷, nel triclinio c della Casa IX 2, 5⁷⁸, nel cubicolo f della Casa IX 5, 2 (Casa di Achille)⁷⁹, nell'ambiente 8 della Casa IV, 3-4 (Casa dell'Alcova) ad Ercolano⁸⁰ e in un quadretto conservato presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. n. 9047)⁸¹.

Un secondo gruppo, invece, presenta una scena più essenziale: Arianna sdraiata, seminuda e ingioiellata, osserva la nave di Teseo in lontananza in presenza di un erote piangente, come nelle pitture nella Casa I 2, 3⁸², nell'ambiente o della Casa V 3, 4 (Casa della Soffitta)⁸³, nel triclinio 15 della Casa VI 8, 3 (Casa del Poeta Tragico)⁸⁴, nell'ambiente l della Casa VIII 5, 5 (Casa di Ero e Leandro)⁸⁵, nell'ambiente d della Casa IX 5, 11⁸⁶, nel cubicolo d della Casa VI 15, 1 (Casa

71 Parise Badoni 1990, 83, Catoni-Osanna 2019, 21. Nell'esemplare ercolanese Arianna è da sola, mentre la Casa VII 12, 26-27 (Casa di *L. Cornelius Diadumenos*) è l'unica in cui compare, forse, Athena, cf. Gallo 1988, 68, Parise Badoni 1990, 84, Catoni-Osanna 2019, 22.

72 La figura femminile potrebbe essere Nemese, cf. Gallo 1988, 75-76.

73 Gallo 1988, 63.

74 Gallo 1988, 62-63.

75 In questo quadro, tuttavia, Arianna è quasi illeggibile, cf. Gallo 1988, 64.

76 Gallo 1988, 63.

77 PPM 8, 1052-1067, Gallo 1988, 64.

78 PPM 9, 370-399, Gallo 1988, 64.

79 Gallo 1988, 64.

80 Bragantini 2010, 290-291.

81 Gallo 1988, 64.

82 Gallo 1988, 71.

83 Gallo 1988, 65.

84 Gallo 1988, 68.

85 Gallo 1988, 68.

86 Il quadro è noto solamente dalla descrizione di Helbig, cf. Gallo 1988, 67-68.

dei Vettii)⁸⁷ (fig. 7), nella Villa di Diomede⁸⁸, in due quadretti, uno proveniente da Ercolano e conservato presso il British Museum a Londra (inv. n. 1222)⁸⁹ e l'altro proveniente da Pompei e conservato presso il Museo Archeologico Nazionale (inv. n. 9046)⁹⁰.



Fig. 6 Ambiente 14, Casa VI 9, 2.13 (Casa di Meleagro), Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

In entrambe le serie, si distinguono alcune componenti accessorie come la colonna cui si appoggia un timone (Casa degli Epigrammi) o semplicemente un grande timone (Casa di Meleagro) o anche alcuni personaggi, come i due giovani che guardano verso l'alto due figure volanti, di cui una forse Athena, (Casa di *L. Cornelius Dindumenos*) o il pescatore seminudo seduto sulla spiaggia con un remo sulle ginocchia (Casa della Soffitta). Anche gli elementi di paesaggio, alberi o, più spesso, sfondi rocciosi sembrano attingere a un repertorio di genere⁹¹.

87 Bernhard-Daszewski 1986, 1058, n. 65, erroneamente attribuito alla serie con l'abbandono di Arianna addormentata, cf. Parise Badoni 1990, 74, nt. 4, e 84, fig. 14, Catoni-Osanna 2019, 43-44, nt. 27.

88 Gallo 1988, 71.

89 Gallo 1988, 68-71.

90 Gallo 1988, 65, Catoni-Osanna 2019, 44, nt. 27.

91 Come l'albero che fa ombra ad Arianna nella Casa di Ero e Leandro o il paesaggio roccioso che si ripete nei quadri di Ercolano, Catoni-Osanna 2019, 22.

Si deve ad Anna Gallo una approfondita analisi di questa serie di quadri⁹².

La studiosa ha proposto l'esistenza di un modello greco, più specificamente di età ellenistica, al quale si sarebbero riferite autonomamente sia la tradizione letteraria sia quella figurativa, pur in assenza di documentazione archeologica o letteraria su questo punto⁹³.

In un contributo di più ampio respiro, a breve distanza di tempo, Franca Parise Badoni si è espressa su tale ipotesi, respingendo, con ottimi argomenti, l'idea di un originale ellenistico di cui non si rintraccia alcuna eco. Di fatto, non esiste alcuna attestazione figurativa di questa variante precedente ai quadri vesuviani, che si rivelano, peraltro, di esecuzione artigianale alquanto mediocre, tale da non lasciar intuire, come punto di partenza delle repliche, un prototipo di raffinata qualità: l'origine, dunque, di queste immagini deve essere ricondotta, secondo la studiosa ad ambiente romano e, più specificamente, campano⁹⁴.



Fig. 7 Cubicolo d, Casa VI 15, 1 (Casa dei *Vettii*), Pompei.

92 Gallo 1988.

93 Gallo 1988, 76-80. Sulla questione vd. inoltre Diepolder 1924, 50. *Contra* Lippold 1951, 49-50, che tuttavia riteneva probabile l'esistenza di un modello greco.

94 Parise Badoni 1990, nt. 19, Catoni-Osanna 2019, 44.

Pur concordando con la proposta di una creazione ‘romana’ di questa iconografia, Isabella Colpo ha recentemente avanzato l’ipotesi dell’esistenza di un archetipo urbano non solo per i quadri campani ma anche per i versi di Catullo e Ovidio relativi al risveglio di Arianna; questo archetipo avrebbe dato avvio ad entrambe le tradizioni, quella letteraria e quella figurativa, in modo sostanzialmente indipendente⁹⁵.

L’autorevolezza di tale modello, in altre parole, avrebbe dovuto influenzare l’ecfrasi di Catullo e, dopo di lui, Ovidio e da ultimo, a qualche decennio di distanza, ancora sul piano figurativo le pitture vesuviane⁹⁶.

Si tratta certamente di una suggestione interessante, basata su alcune analogie tra versi e pittura nella descrizione della situazione emotiva di Arianna, che tuttavia presuppone condizioni allo stato attuale non verificabili, prima fra tutte la realizzazione di un prototipo a Roma già nella prima metà del I secolo a.C.

5. CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

L’analisi della serie di quadri relativi alla vicenda di Arianna abbandonata desta sulla spiaggia di Nasso consente di ripercorrere molti dei problematici passaggi della tradizione e ricezione nel mondo antico trattati in premessa. Pur senza la pretesa di risolvere in questa sede i quesiti complessi sollevati dall’argomento, alcune considerazioni si possono proporre.

Prima di tutto, emerge con chiarezza come il contesto sociale e culturale in cui si crea una determinata immagine e, di conseguenza, l’uso programmatico e politico del mito ne condiziona fortemente la trasmissione, producendo varianti significative. Nell’ambito delle vicende di Arianna e Teseo, come si è visto, l’episodio dell’abbandono, che getta sull’eroe attico l’ombra dell’ingratitudine e del tradimento, è introdotto ad Atene solamente in età tardo arcaica nel quadro di una riconsiderazione generale dell’episodio, proposto come sacrificio necessario sollecitato dagli dei, per la realizzazione del destino ultimo di Teseo. Un ulteriore passo avanti in questa direzione si verifica in età augustea, nelle iconografie delle lastre Campana, quando alla riabilitazione della figura dell’eroe concorre anche una consapevole e composta Arianna, che si accommiata da Teseo senza recriminazioni.

Un altro aspetto da sottolineare è che la storia di Arianna risulta ampiamente e variamente rappresentata nel mondo antico con una sostanziale continuità formale, dall’aiuto prestato per l’uccisione del Minotauro alla scoperta della fanciulla da

⁹⁵ Colpo 2011, 70-71.

⁹⁶ Colpo 2012, 116-117, Catoni-Osanna 2019, 23, con ampia bibliografia di riferimento.

parte di Dioniso. Le diverse scene sono riprodotte secondo schemi ripetuti e, in generale, poco variati, a dimostrazione del fatto che le innovazioni iconografiche corrispondono, per lo più, a cambiamenti di significato, da sempre risultato di nuove richieste della committenza e di un mutato contesto sociale e culturale.

Per questo motivo, risulta di straordinario interesse la variante raffigurante Arianna sola e piangente, che sembra affermarsi solo in ambiente romano, generando una variante patetica dell'episodio incentrata sulla figura della fanciulla desolata sulla spiaggia. Il tema, ignoto nella tradizione greca, sembra comparire in letteratura per la prima volta nel carme 64 di Catullo. Il poeta descrive il palazzo di Peleo addobbato riccamente per le nozze e si sofferma sulla coperta purpurea che ricopre il talamo nuziale e che reca l'immagine di Arianna appena desta, sconvolta per l'abbandono di Teseo⁹⁷. Non è il caso di addentrarsi ora nei dettagli della narrazione catulliana e sulla sua natura 'pittorica'; tuttavia, se dovessimo immaginare un modello figurativo per la scena descritta dal poeta dovremmo presupporre un archetipo con uno schema del tutto diverso da quello documentato nei quadri pompeiani. Le repliche, infatti, pur nel variare della qualità dell'esecuzione artigianale, dovrebbero presentarsi con uno schema compositivo sostanzialmente uniforme.

Prima di tutto, come già notato da Franca Parise Badoni, in Catullo Arianna desta è in piedi, vicinissima al mare, al punto che la fanciulla, impietrita dalla consapevolezza dell'abbandono, non si accorge che le sue vesti sono scivolote nell'acqua lasciandola completamente nuda⁹⁸. Nei quadri campani, invece, Arianna è ancora semiadagiata a terra con la parte inferiore del corpo coperta dalla veste, in una posa che esprime ancora il languore del sonno e che, soprattutto, manifesta tutt'altro stato d'animo⁹⁹. Alla rabbiosa disperazione dell'eroina catulliana, che culmina nella invocazione di vendetta, la pittura campana contrappone un atteggiamento mesto e lacrimoso, ma del tutto apatico e privo di movimento, tale da non far percepire analogie sul piano formale. Lo stesso contrasto si può notare per l'Arianna ovidiana¹⁰⁰.

Se non è possibile, quindi, istituire un diretto rapporto di interdipendenza tra le due tradizioni, quella letteraria e quella figurativa, è però certo che tramite la poesia la scena di Arianna abbandonata sveglia era ampiamente nota a committenti e artigiani.

Il motivo della sua introduzione negli apparati decorativi delle case vesuviane e del suo successo si deve, probabilmente, ad un insieme di fattori, tra i quali, non secondario, la perdita di qualsivoglia dimensione politica del mito di Teseo

97 Per Arianna abbandonata sveglia nell'eclissi del Carme 64, cf. Fernandelli 2012, *passim* e, in particolare, 7-11, 50-52, 123-125, 345-348, 400-402, con ampia discussione.

98 Fernandelli 2012, 43-46.

99 Parise Badoni 1990, 86.

100 Per una accurata raccolta commentata dei passi ovidiani, vd. Colpo 2011.

e lo sviluppo conseguente di una narrazione patetica ed erotica della vicenda di Arianna abbandonata¹⁰¹. Una ricerca fra i *pendants*, non sempre conservati, che potrebbe eventualmente fare chiarezza sulle gerarchie delle immagini e, quindi, sul loro significato, non produce informazioni dirimenti, poiché si tratta per lo più di quadri di genere molto comuni, di tema erotico o genericamente dionisiaco¹⁰². Per comprendere il valore di questa trasformazione e le ragioni che ne sono alla base è necessario, dunque, ripensare al contesto che vede l'affermarsi della cd pittura di IV stile¹⁰³. In questo periodo accedono, infatti, alle forme di autorappresentazione negli spazi della casa anche ceti in ascesa che per la prima volta si pongono il problema di 'autodefinirsi' socialmente, novità che «si riflette anche nel modo di concepire e funzionalizzare il tema mitologico nella decorazione domestica»¹⁰⁴. Accade così che alcuni episodi del mito diventino residuali mentre altri si modifichino: in questo quadro Arianna abbandonata sveglia sembra il risultato di una trasformazione in chiave intimista del tema che segna, in area vesuviana, la definitiva 'risemantizzazione' del mito¹⁰⁵. La possibilità che tale scena sia il frutto di una elaborazione locale¹⁰⁶, come supposto da Franca Parise Badoni, è confermato dall'esistenza in entrambe le città vesuviane di botteghe di livello medio operanti per committenze altrettanto medie a cui si affiancavano, invece, officine di alta qualità artigianale, capaci di estendere le loro attività in un circuito extra-cittadino¹⁰⁷. La presenza di una committenza meno colta e benestante potrebbe spiegare il fatto che per creare la variante 'patetica' dell'abbandono i pittori vesuviani abbiano utilizzato schemi di scene già note, riducendoli e adattandoli al nuovo contesto.

FEDERICA FONTANA
 Università degli Studi di Trieste
 fontana@units.it

101 Gallini 1959, 172, Pala 2007, 152-153. Vd. inoltre *supra*, nt. 48.

102 Si tratta, ad esempio, di Paride ed Elena sulla parete E del triclinio c della Casa IX 2, 5, *Mikon* e *Pero* sulla parete N del cubicolo f della Casa IX 5, 2 (Casa di Achille), Venere pescatrice con amorino sulla parete N del cubicolo 14 della Casa VI 8, 3.5 (Casa del Poeta Tragico), lotta tra Eros e Pan, Teti che porta le armi ad Achille, Apollo e Dafne, Adone ferito confortato da Afrodite, Dioniso bambino, Afrodite con un amorino nel peristilio 16 della Casa VI 9, 2.13 (Casa di Meleagro).

103 In generale sui problemi legati alla definizione e alla cronologia del IV stile, cf. Peters 1977, Barbet 1985, Esposito 2009, Strocka 2014.

104 Bragantini 1995, 186-196, Bragantini 2010, 287.

105 Sulle mutazioni di 'sistema' nell'ambito della pittura vesuviana, cf. Bragantini, Parise Badoni 1984, Bragantini 2006, 144, nt. 48, Bragantini 2010, 287-289.

106 Sull'esistenza di uno stile locale, cf. Allroggen-Bedel 1991.

107 Cf., ad esempio, Manni 1974, de Vos-Bastet 1979, nn. 35, 36, 42, 43, 44, 52, Peters 1993.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

EAA

Enciclopedia dell'Arte Antica, Roma.

LIMC

Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae, München.

Allroggen-Bedel 1991

A. Allroggen-Bedel, *Lokalstile in der campanischen Wandmalerei*, «KJ» XXIV (1991), 35-41.

Augé-Linant De Bellefonds 1986

Ch. Augé - P. Linant De Bellefonds, s.v. *Dionysos (in periphèria orientali)*, in *LIMC* III, 514-531.

Baldassarre 1981

I. Baldassarre, *Piramo e Thisbe. Dal mito all'immagine*, in *L'Art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du principat* (Table ronde de Rome, 10-11 mai 1979), Rome 1981, 337-347.

Barbet 1985

A. Barbet, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiennes*, Paris 1985.

Belloni et alii 2010

L. Belloni et alii (cur.), *Le immagini nel testo, il testo nelle immagini. Rapporti fra parole e visualità nella tradizione greco-latina*, Trento 2010.

Bernhard-Daszewski 1986

M.-L. Bernhard - W. A. Daszewski, s.v. *Ariadne*, in *LIMC* III, 1, *Addenda*, 1050-1070.

Blanc-Eristov 2012

N. Blanc - H. Eristov, *Textes grecs et latins au miroir des realia. Un nouveau corpus de textes grecs et latins relatifs au décor*, «REL» XC (2012), 75-100.

Blanc-Eristov 2017

N. Blanc - H. Eristov, *Textes et contextes: archéologie et philologie du décor*, S.T.A.M. Mols - E.M. Moormann (ed.), *Context and Meaning* (Proceedings of the Twelfth International Conference of the Association internationale pour la peinture murale antique, Athens, September 16-20, 2013), Louvain 2017, 27-32.

Bragantini 1995

I. Bragantini, *Problemi di pittura romana*, «AION (archeol)» II (1995), 175-197.

Bragantini 2004

I. Bragantini, *Una pittura senza maestri. La produzione della pittura parietale romana*, «JRA» XVII (2004), 131-146.

Bragantini 2010

I. Bragantini, *Tra Ercolano e Pompei: il sistema decorativo della casa*, in L. Chioffi (cur.), *Il Mediterraneo e la Storia. Epigrafia e archeologia in Campania: letture storiche* (Atti dell'incontro internazionale di studio, Napoli 4-5 dicembre 2008), Napoli 2010, 281-298.

Bragantini-Parise Badoni 1984

I. Bragantini - F. Parise Badoni, *Il quadro pompeiano nel suo contesto decorativo*, «DArch» II (1984), 119-128.

Brommer 1982

F. Brommer, *Theseus. Die taten der griechischen Helden in der antiken Kunst und Literatur*, Darmstadt 1982.

Calame 1990

C. Calame, *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce antique*, Lausanne 1990.

Catoni 2020

M.L. Catoni, *Una nota su Arianna, le sue storie e i suoi contesti*, «Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale» CLXXIII (2020), 1-5.

Catoni-Osanna 2019

M.L. Catoni - M. Osanna, *Arianna a Nasso. Un nuovo affresco dalla Regio V di Pompei*, «BA» XXXIX-XL (2018), 5-46.

Colpo 2011

I. Colpo, *Tutte le Arianne di Ovidio*, «Eidola» VIII (2011), 65-77.

Colpo 2012

I. Colpo, *Dèi e uomini amano*, in F. Ghedini - I. Colpo - G. Salvo (cur.), *Metamorfosi. Miti d'amore e di vendetta nel mondo romano* (Catalogo della mostra: Padova, Centro di Ateneo per i musei (CAM), 2012), Crocetta del Montello 2012, 87-99.

Cristofani 1986

M. Cristofani, *s.v. Fufuns*, in *LIMC* III, 531-540.

Croisille 1982

J.M. Croisille, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens. Recherches sur l'iconographie et la correspondance des arts à l'époque impériale*, Bruxelles 1982.

Diepolder 1926

H. Diepolder, *Untersuchungen zur Komposition der römisch-kampanischen Wandgemälde*, «MDAI (R)» XLI (1926), 1-78.

Dietrich 2010

N. Dietrich, *Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin 2010.

Esposito 2009

D. Esposito, *Le officine pittoriche di IV stile a Pompei. Dinamiche produttive ed economico-sociali*, Roma 2009.

Fernandelli 2012

M. Fernandelli, *Catullo e la rinascita dell'epos. Dal carme 64 all'Eneide*, Hildesheim-Zürich-New York 2012.

Fredrick 1995

D. Fredrick, *Beyond the atrium to Ariadne. Erotic Painting and Visual Pleasure in the Roman House*, «ClAnt» XIV (1995), 266-287.

Gallini 1959

C. Gallini, *Potnija Dapuritoio*, «Acme» XII (1959), 149-176.

Gallo 1988

A. Gallo, *Le pitture rappresentanti Arianna abbandonata in ambiente pompeiano*, «RSP» II (1988), 57-80.

Gasparri 1986

C. Gasparri, *Dionysos/Bacchus*, in *LIMC* III, 413-514.

Gasparri-Veneri 1986

C. Gasparri - A. Veneri, *Dionysos*, in *LIMC* III, 413-514.

Ghedini 1992

F.E. Ghedini, *Il mito di Teseo nella propaganda di Augusto*, «Archeologia veneta» XV (1992), 85-93.

Ghedini 1997

F.E. Ghedini, *Trasmissione delle iconografie*, in *EAA*, II Suppl., V, 823-837.

Grimal 1938

P. Grimal, *Les Métamorphoses d'Ovide et la peinture paysagiste à l'époque d'Auguste*, «REL» XVI (1938), 145-161.

Heinemann 2016

A. Heinemann, *Der Gott des Gelages: Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin-Boston 2017.

Kahil 1988

L. Kahil, *Helene*, in *LIMC* IV, 498-563.

La Rocca 1985

E. La Rocca, *Amazxonomachia. Le sculture frontonali del tempio di Apollo Sosiano*, Roma.

Lippold 1951

G. Lippold, *Antike Gemäldekopien*, München 1951.

Lippolis-Dall'Aglio 1997

E. Lippolis - A. Dall'Aglio (cur.), *Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto*, I,3. *Atleti e guerrieri: tradizioni aristocratiche a Taranto tra VI e V sec. a.C.* (Catalogo della mostra: Taranto, Museo Nazionale Archeologico, 1994), Taranto 1997.

Manni 1990

M. Manni, *Per la storia della pittura ercolanese*, «CErc» XX (1990), 129-143.

McNally 1985

S. McNally, *Ariadne and Others. Images of Sleep in Greek and Early Roman Art*, «CIAnb» IV, II (1985), 152-192.

Mulliez 1999

D. Mulliez (cur.), *La transmission de l'image dans l'Antiquité*, Lille 1999.

Nimmo-Olivetti 1985-1986

M. Nimmo - C. Olivetti, *Sulle tecniche di trasposizione dell'immagine in epoca medievale*, «RIA» VIII-IX (1985-1986), 399-411.

Pala 2007

E. Pala, *Iconografia e mito. La figura di Arianna nella ceramica attica*, in S. Angiolillo - M. Giuman (cur.), *Imago. Studi di iconografia antica*, Cagliari 2007, 139-182.

Pappalardo 1995

U. Pappalardo, *La bottega della Villa imperiale a Pompei*, «MNIR» LIV (1995), 176-190.

Pappalardo-Grimaldi 2005

U. Pappalardo - M. Grimaldi, *la cronologia della 'Villa imperiale' a Pompei*, in T. Ganschow *et alii* (cur.), *Orium. Festschrift für Volker Michael Strocka*, Remshalden 2005, 271-274.

Paribeni 1966

E. Paribeni, *s.v. Teseo*, in *EAA VII*, 746-752.

Parise Badoni 1990

F. Parise Badoni, *Arianna a Nasso: la rielaborazione di un mito greco in ambiente romano*, «DArch» VIII, I (1990), 73-89.

Peters 1977

W.J.Th. Peters, *La composizione delle pareti dipinte nella Casa dei Vetti a Pompei*, «MNIR» XXXIX (1977), 95-128.

Rouveret 1982

A. Rouveret, *Peinture et art de la mémoire. Le paysage et l'allégorie dans les tableaux grecs et romains*, «CRAI» (1982), 571-588.

Servadei 2005

C. Servadei, *La figura di Theseus nella ceramica attica. Iconografia e iconologia del mito nell'Atene arcaica e classica*, Bologna 2005.

Settis 1989

S. Settis, *Un'arte al plurale. L'impero romano, i Greci e i posteri, Storia di Roma, 4. Caratteri e morfologie*, Torino 1989, 827-878.

Shapiro 1993

H.A. Shapiro, *Personifications in Greek Art. The Personification of Abstract Concepts, 600-400 a.C.*, Zürich 1993.

Simon 1954

E. Simon, *Zur Lekythos des Panmalers in Tarent*, «JÖAI» XLI (1954), 77-90.

Strazzulla 1982-1983

M.J. Strazzulla, *Sistemi decorativi privati di età augustea. Una villa imperiale ad Aquileia?*, «AFLPerugia» XX (1982-1983), 463-487.

Strazzulla 1999

M.J. Strazzulla, *Il mito greco in età augustea. Le lastre Campana e il caso di Teseo*, in F.-H. Massa-Pairault (cur.), *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image* (Actes du colloque international, Rome 14 -16 novembre 1996), Rome 1999, 555-591.

Strocka 2014

V.M. Strocka, *Der Vierte pompejanische Stil als Zeitstil und als Lokalstil*, in N. Zimmermann (Hrsg.), *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil* (Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA, 13-17 September 2010), Vienna 2014, 29-40.

Torelli 2007

M. Torelli, *Le strategie di Kleitias. Composizione e programma decorativo del vaso François*, Milano.

Travlos 1971

J. Travlos, *Pictorial Dictionary of Ancient Athens*, London 1971.

Trendall 1978

A.D. Trendall, *The Red Figured Vases of Apulia, 1. Early and Middle Apulian*, Oxford 1978.

Tybout 1989

R. Tybout, *Aedificiorum figurae*, Amsterdam 1989.

Viviers 1993

D.Viviers, *Thésée l'Athénien. A propos de quelques ouvrage récents*, «AC» LXII (1993), 239-245.

de Vos-Bastet 1979

M. de Vos - F.L. Bastet, *Proposta per una classificazione del terzo Stile pompeiano*, Roma 1979.

Webster 1966

T.B.L. Webster, *The Myth of Ariadne from Homer to Catullus*, «G&R» XIII (1966), 22-32.

Woodford 1994

S. Woodford, *Theseus and Minotauros*, in *LIMC* VII, 1, 940-943.