

B A B E S C H

BULLETIN ANTIEKE BESCHAVING

Annual Papers on Mediterranean Archaeology

No. 82 — 2007



STICHTING BULLETIN ANTIEKE BESCHAVING

I pittori dell'officina dei Vettii a Pompei

Meccanismi di produzione della pittura parietale romana

Domenico Esposito

Abstract

*Painters' workshops in the Roman world cannot be seen as broken up professional entities with a precarious or casual organization of labour among the painters that composed the staff. With the example of the painters from the house of the Vettii, it may be possible to demonstrate that painter's workshops were composed of a fixed staff that worked together on a stable manner. In addition to this, some of the operative methods of these painters bring to doubt the traditional clear-cut distinction between pictores parietarii and pictores imaginarii, suggesting the possibility that an all-encompassing role may have been fulfilled by each of the painters in the workshop.**

Negli ultimi anni l'attenzione degli studiosi di pittura romana si è nuovamente concentrata sulla possibilità di ricostruire i meccanismi di funzionamento delle officine pittoriche, allo scopo di comprendere meglio i cambiamenti dello stile, l'insorgere di nuove mode e la diffusione dei nuovi modelli nell'ambito della pittura parietale. Le posizioni degli studiosi sono divise tra coloro che sostengono l'utilità dello studio dell'attività delle officine pittoriche¹ e coloro che negano la validità di un approccio allo studio della pittura romana basato sul riconoscimento delle mani dei pittori e dunque sulla possibilità di ricostruire lo staff di persone di cui si componeva l'officina.² P.M. Allison sostiene che i pittori erano delle figure professionalmente sciolte, che lavoravano occasionalmente insieme, raggruppandosi di volta in volta in base alla committenza.³ I. Bragantini ha ribadito recentemente: 'Quei metodi che indagano i complessi dipinti prefiggendosi di riconoscere le singole individualità o le singole "mani", si rivelano dunque inadeguati, tanto più che la presenza dei singoli artigiani è in funzione delle diverse possibilità economiche dei singoli committenti'.⁴

Nel 1977 W.J.Th. Peters⁵ ha dimostrato, sulla base dell'analisi della combinazione dei sistemi decorativi e dei dettagli ricorrenti, che le pitture della Casa dei Vettii sono state realizzate tutte da una stessa officina di pittori, capace di utilizzare e di combinare schemi decorativi anche molto diversi in base all'importanza ed al ruolo dell'ambiente che si andava a decorare. I dati provenienti dallo studio delle pitture prodotte dall'officina dei Vettii a Pompei dimostrano chiaramente che il gruppo dei pittori era composto da un numero fisso di persone, che lavoravano insieme stabilmente. L'organizzazione del lavoro all'interno del

gruppo era molto serrata e ben strutturata, con una chiara suddivisione dei compiti basata essenzialmente sulle capacità tecniche dei singoli individui.⁶

PIÙ PITTORI HANNO LAVORATO SULLE DIVERSE PARETI DI UNA STESSA STANZA

Allo scopo di dimostrare che è possibile riconoscere le singole individualità all'interno del gruppo di pittori e soprattutto che questo ultimo è composto da un numero fisso di persone il discorso prenderà l'avvio proprio dall'analisi delle pitture della Casa dei Vettii.

La decorazione dell'atrio (d) era fortemente condizionata dalla presenza dei numerosi vani di comunicazione, dodici in tutto, con gli ambienti che lo circondano. Non era dunque possibile applicare un sistema decorativo di ampie dimensioni. I diversi segmenti di parete sono stati allora decorati con degli schemi in se conchiusi che si possono adattare a superfici molto piccole. Su di un plinto di marmo verde, imitante lastre di cipollino, si ergono basamenti dipinti in giallo ocra, con cornice modanata alla base e fascia superiore con motivo a linguette. All'interno dei basamenti sono poste delle riquadrature viola contenenti figure di fanciulli che reggono del vasellame argenteo (figg. 3, 4).⁷ Al di sopra dei basamenti si imposta una predella a fondo nero con scene di amorini impegnati in diverse occupazioni.⁸ Per la zona mediana, le scarse dimensioni della superficie da decorare avevano imposto l'adozione di uno schema molto vincolato. I pittori hanno dipinto degli stretti scorci architettonici, al centro dei quali sono dipinti dei ricchi candelabri metallici, impreziositi da appliques e statue.⁹ Soltanto sulla parete nord era disponibile un tratto di parete sufficientemente lungo per pro-



Fig. 1. Casa dei Vettii, atrio (d), parete sud:
base di candelabro.



Fig. 2. Casa dei Vettii, atrio (d), parete nord:
base di candelabro.

porre una composizione più ampia, con un quadro mitologico inquadrato da scorci architettonici.¹⁰

Peters ha ben evidenziato il fatto che i pittori dovevano disporre di un repertorio di modelli molto ampio che aveva permesso loro di adattare le rappresentazioni della predella al diverso spazio disponibile. Più in generale Peters ha potuto dimostrare l'unità d'impianto dell'intera decorazione realizzata chiaramente dalle stesse maestranze.

Dall'osservazione attenta della maniera di dipingere i vari elementi della decorazione è possibile distinguere le mani di due pittori, che si sono suddivisi il compito di affrescare i diversi segmenti delle pareti dell'atrio. Il tratto della parete sud, posto tra il cubicolo (f) e l'ala (h), e quello della parete nord, posto tra l'ala (i) ed il cubicolo (g), ripropongono lo stesso schema: zoccolo con basamento giallo sormontato da una predella con amorini e zona mediana con un candelabro tortile nascente da un ricco basamento cilindrico posto al centro di un'edera semicircolare (figg. 1-4).

L'esemplare della parete sud si distingue per

l'adozione di colori molto vivaci e brillanti. La pennellata è densa e pastosa e i dettagli vengono spesso resi con tocchi di colore molto rapidi, a volte con puntini, o addirittura gocce di colore. Il decoratore denota una mano molto sapiente ed efficace soprattutto nella resa dell'espressione sapida della figura della *Pothnia Théron* che orna il basamento del candelabro tortile (fig. 1, 25). Particolarmente efficace è l'uso di puntini per caratterizzare l'espressione del volto e per rendere gli occhi e le narici, mentre le lumeggiature sono state rese con veloci pennellate di colore bianco.¹¹ La stessa maniera di usare il colore si riconosce anche sul corpo delle pantere e sulle preziose modanature che ornano il basamento cilindrico.

Il basamento in giallo ocra dipinto nello zoccolo presenta lo stesso uso del colore (fig. 3). Il pittore è ricorso anche qui ad una tavolozza molto vivace: il passaggio dalle zone in ombra alle zone illuminate sono rese mediante l'accostamento di cinque linee di colore che vanno dal bruno, all'ocra scura, all'ocra chiara, al beige chiaro al bianco.



Fig. 3. Casa dei Vettii, atrio (d), parete sud:
dettaglio dello zoccolo.



Fig. 4. Casa dei Vettii, atrio (d), parete nord:
dettaglio dello zoccolo.

Anche in questo caso le ombre più scure sono state rese con tocchi veloci di rosso bruno, le lumeggiature con rapide pennellate bianche (fig. 3).

Le cornici che chiudono superiormente il basamento, con una fila di astragali ed una fascia baccellata presentano piccoli tocchi di colore rosa, per rendere le ombre più leggere, espediente che è stato già osservato nella caratterizzazione degli ornamenti del candelabro metallico dipinto nella zona mediana (fig. 3).

Sull'opposta parete nord gli stessi elementi presentano una resa totalmente differente (figg. 2, 4). In primo luogo, anche se i colori adottati sono gli stessi, appaiono molto meno brillanti. La pennellata è più fluida, i colori degli elementi sovraddipinti sono più diluiti, tanto che spesso si intravede il colore di fondo del pannello. Mancano del tutto i vivaci effetti luministici dati dall'uso delle ombre rese in rosso bruno e delle accese lumeggiature in bianco; mancano infine i tocchi di colore rosa che assieme al bianco contribuivano a creare i vivaci contrasti cromatici. Il trattamento dei basamenti è completamente diverso: le pennellate di colore rosso bruno e bianco utilizzate per sottolineare le rientranze e le sporgenze delle modanature e delle

cornici del basamento sono sostituite da linee rosso-bruno/marrone con un evidente effetto di appiattimento (fig. 4). Anche i dettagli del disegno tradiscono in alcuni punti una mano completamente diversa, più disegnativa e meno lineare.

Dagli elementi sopra menzionati appare evidente che nell'atrio (d) la decorazione è stata eseguita da due distinti decoratori, la cui 'mano' risulta chiaramente riconoscibile, nonostante abbiano fatto di tutto per uniformare il proprio personale stile disegnativo all'esigenza di unità stilistica dell'intera composizione. Il primo pittore, che verrà chiamato qui di seguito pittore A, utilizza una paletta di colori molto ricca ed una pennellata piuttosto densa, con veloci tocchi di colore che servono a rendere le luci e le ombre.

Il secondo pittore - d'ora in poi pittore B - usa dei colori più sfumati senza troppi contrasti, anche la pennellata è più fluida, con graduali passaggi di tono tra i colori. Il pittore B ha bisogno anche di più spazio per poter dipingere i diversi elementi che compongono lo schema decorativo che egli applica sulla parete. Essi appaiono, quindi, leggermente sovradimensionati rispetto quelli dipinti dal pittore A.



Fig. 5. Casa dei Vettii, salone (q), parete est, tratto sud: basamento di un tripode.

In base alle caratteristiche sopra evidenziate per ciascun pittore si può capire precisamente su quali pareti dell'atrio essi abbiano lavorato. La mano del pittore A è chiaramente riconoscibile sulle pareti sud, ovest e nel tratto sud della parete est; quella del pittore B si riconosce sulla parete nord, che presentava anche la superficie più ampia da affrescare, e nel tratto nord della parete est. Sommando i diversi segmenti delle pareti dell'atrio risulta chiaro che i due pittori si erano equamente suddivisi la superficie da decorare.

GLI STESSI PITTORI HANNO LAVORATO ALLA DECORAZIONE DELLE VARIE STANZE DELLA STESSA CASA

I pittori che hanno affrescato le pareti dell'atrio (d) denotano delle modalità operative e delle caratteristiche stilistiche specifiche e ben evidenti. Dovrebbe essere possibile quindi riconoscere le loro 'mani' anche nelle altre stanze della casa e ricostruire i loro spostamenti sulle diverse pareti. Nel salone (q) è stato adottato uno schema de-



Fig. 6. Casa dei Vettii, salone (q), parete ovest, tratto nord: basamento di un tripode.

corativo che richiama quello dell'atrio (d), soprattutto per la presenza della predella con amorini, per i preziosi candelabri ed i tripodi metallici che scompartiscono i pannelli della zona mediana.¹² Ad un'osservazione ravvicinata tutti questi elementi, che a prima vista appaiono identici, rivelano delle differenze anche notevoli nell'esecuzione. Tali differenze sono imputabili allo stile particolare, ovvero alla 'mano' dei decoratori impegnati nella decorazione del salone. Sulle pareti lunghe le riquadrature della zona mediana sono separate da stretti scomparti a fondo nero ornati da tripodi delfici e candelabri vegetali, attorno ai quali si avvolgono dei viticci popolati di uccelli, insetti e attributi dionisiaci. Il basamento del tripode posto a sinistra del pannello centrale della zona mediana della parete est presenta dei colori molto brillanti, che accentuano la resa metallica delle diverse fasce ornamentali di cui si compone (fig. 5). Anche il *kálathos* di foglie di acanto dal quale fuoriesce il tripode si distingue per la resa metallica del fogliame. L'esemplare dipinto sull'opposta parete ovest è stato dipinto



Fig. 7. Casa dei Vettii, salone (q), parete est, tratto sud: dettaglio.



Fig. 8. Casa dei Vettii, salone (q), parete est, tratto nord: dettaglio.

da una mano altrettanto sicura, che rivela tuttavia una maniera di dipingere alquanto differente (fig. 6). I colori sono più fluidi e sfumati, manca quel vivace accostamento di linee di colore che si nota sulla parete est, a detrimento della resa metallica dei diversi elementi. Anche il pennello utilizzato sembra essere più largo con un lieve sovradimensionamento degli elementi della decorazione.

Al di sotto del basamento è dipinta una statua dorata posta dinanzi ad una parete interamente ricoperta di rampicanti fioriti ed inquadrata da una coppia di erme di Satiri che recano offerte.¹³ La statua di Menade è stata dipinta con veloci e dense pennellate di colore giallo, mentre le lumeggiature sono rese con puntini bianchi, rosa e rosso bruni (fig. 24). La statua si può confrontare in maniera molto puntuale con la figura di *Pothnia* (figg. 1, 25) dipinta nel tratto centrale della parete sud dell'atrio (d): vi ritorna identica la maniera di caratterizzare i tratti somatici con dei puntini in rosso bruno e le lumeggiature rese con delle gocce di colore bianco. La stessa maniera di dipingere si ritrova anche nelle erme di satiri che sostengono il padiglione, sapientemente caratterizzate con veloci tocchi di pennello e soprattutto con l'uso

di puntini di colore (fig. 5). Gli scomparti laterali della zona mediana sono ornati da candelabri vegetali in forma di piramide, scaturenti da cespi di acanto poggiati su di un tavolino inserito in un cratere metallico.¹⁴ Attorno al fusto dei candelabri vegetali si intrecciano dei viticci con ramoscelli penduli, sui quali poggiano uccelli ed insetti. Il candelabro dipinto nel tratto sud della parete est è stato dipinto sicuramente dal pittore A, come dimostrano sia la resa metallica del fogliame, sia la pennellata veloce ma efficace e l'adozione di colori brillanti (fig. 7). Nell'esemplare dipinto dal pittore B il tratto risulta sempre molto efficace, ma la resa dei dettagli è molto diversa e le forme appaiono meno slanciate (fig. 8). Nel complesso, rispetto a quanto visto nell'atrio (d), anche in questa sala i pittori A e B sembrano essersi suddivisi il lavoro equamente alternandosi sulle diverse pareti.

Nel triclinio (p) è stata realizzata una fastosa composizione, nella quale c'è una netta prevalenza dell'elemento ornamentale.¹⁵ Il centro di ogni parete è occupato da un'edicola con quadro mitologico sorretta da preziose *columnae coelatae*. Ciascuna edicola è inquadrata da architetture in



Fig. 9. Triclinio (p), parete sud, tratto ovest: candelabro tortile.



Fig. 10. Triclinio (p), parete nord, tratto ovest: candelabro tortile.



Fig. 11. Triclinio (p), parete est tratto nord: columna coelata, dettaglio.

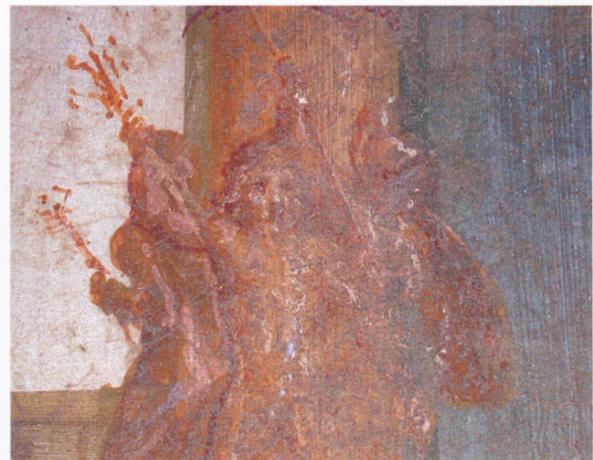


Fig. 12. Triclinio (p), parete sud, tratto est: columna coelata, dettaglio.

prospettiva viste attraverso ampie finestre, chiuse in basso da tramezzi azzurri, sui quali poggiano dei *pinakes* con naumachie e ciste mistiche.¹⁶ Nei pannelli laterali, a fondo bianco, sono dipinte coppie di figure che si librano in volo. La zona superiore è occupata da una complessa *scaenae frons* che, come già si vede nel salone (q), non ha una relazione diretta con la zona mediana. Lo zoccolo, invece, ha un finto rivestimento di marmi policromi.¹⁷

Nonostante l'accostamento di sistemi decorativi molto diversi tra loro, nel suo insieme la decorazione di questa stanza appare molto omogenea e non si notano grandi differenze di esecuzione. L'osservazione dei dettagli, tuttavia, permette di

riconoscere anche in questa sala le mani di almeno due decoratori. Si possono citare come esempi i candelabri tortili che fiancheggiano gli scori architettonici della zona mediana ed i gruppi di statue dorate che impreziosiscono le *columnae coelatae* della zona mediana. Il primo si contraddistingue per l'utilizzo di colori brillanti, per la pennellata densa ed il tocco veloce ed efficace (figg. 9, 11). Il secondo si caratterizza per una pennellata più fluida, per l'uso di colori più sfumati, per un disegno più attento alla resa dei dettagli (figg. 10, 12). Nell'insieme il pittore A sembra aver eseguito gli scomparti con scori architettonici dipinti nel tratto ovest della parete sud, quelli dipinti nel tratto ovest della parete nord ed an-



Fig. 13. Triclinio (n), parete sud, tratto ovest, predella: cavallo marino.



Fig. 14. Triclinio (n), parete nord, tratto est, zona mediana, imago clipeata.

cora quelli del tratto sud della parete est. Al pittore B, invece, si possono attribuire gli scomparti con architetture prospettiche dipinti nell'angolo nord-est e quelli del tratto est della parete sud.

Un discorso analogo si può fare per il triclinio (n), che si apre sul lato opposto del peristilio. Peters ha sottolineato come la struttura della parete e la sintassi decorativa dei due triclini sia sostanzialmente la stessa ed ha evidenziato come le due decorazioni dimostrino una grande omogeneità nella loro realizzazione, giungendo alla conclusione che entrambe siano opera della stessa officina.¹⁸ Le differenze consistono soltanto nella maggiore ricchezza degli ornamenti del triclinio (p). In questo ambiente lo schema decorativo prevede un'ampia edicola al centro della parete, contenente un quadro mitologico e ampi pannelli laterali, nei quali si aprono delle finestre affacciate su padiglioni in prospettiva.¹⁹ Lo zoccolo, a fondo rosso, si adatta alla partizione della zona mediana e presenta pannelli separati da basamenti gialli che richiamano quelli dell'atrio (d). Il registro superiore, andato quasi completamente perduto, prevedeva anche qui la *scaenae frons*.

L'osservazione dei dettagli consente di affermare con sicurezza che anche in questa sala i pittori A e B hanno lavorato fianco a fianco. In particolare nella zona mediana il pittore A ha lavorato sulla parete nord e nel tratto nord della parete est; il pittore B ha lavorato nel tratto sud della parete est e sull'intera parete sud. La mano del pittore A riemerge chiaramente nell'*imago clipeata* dipinta tra gli scorci architettonici del tratto est della parete nord e nel cavallo marino dipinto nel tratto ovest della parete sud (figg. 13-14).

La decorazione della sala (e) riprende, semplificandoli, degli schemi decorativi già utilizzati per la decorazione dell'atrio e per quella dei grandi saloni affacciati sul peristilio. La zona mediana presenta un'edicola centrale, molto leggera, contenente un quadro mitologico sormontato da un fastigio di viticci che formano girali. Ai lati sono dipinti dei leggeri padiglioni con avancorpi ornati da erme, all'interno dei quali sono dipinti dei candelabri vegetali sormontati da ciste mistiche. Il registro superiore ripropone lo schema della *scaenae frons*, con una grande edicola centrale e avancorpi laterali, tra i quali si vedono delle figure di Satiri e Menadi. In questa stanza il pittore A ha lavorato sulla parete ovest e nell'angolo nord-est della stanza; il pittore B, invece, sulla parete sud e nel tratto sud della parete est. L'osservazione dei dettagli minori ci aiuta, anche in questo caso, nel riconoscimento. L'erma dipinta sulla parete ovest mostra lo stesso uso del colore e la stessa pennellata della figura di *Pothnia* dipinta dal pittore A sulla parete sud dell'atrio e della statua dorata dipinta sulla parete est del salone (q) (figg. 15, 24, 25). L'erma dipinta nel tratto ovest della parete sud, invece, è stata dipinta con uno stile più disegnativo, con l'uso di colori più fluidi, che hanno reso anche meno intelligibili i tratti del volto dell'erma (fig. 16).

GLI STESSI PITTORI HANNO LAVORATO ANCHE NEGLI ALTRI COMPLESSI DECORATI DALL'OFFICINA DEI VETTIH

L'analisi dei dettagli sembra dunque dimostrare in maniera assolutamente chiara che in tutte le principali stanze della Casa dei *Vettii* hanno lavo-

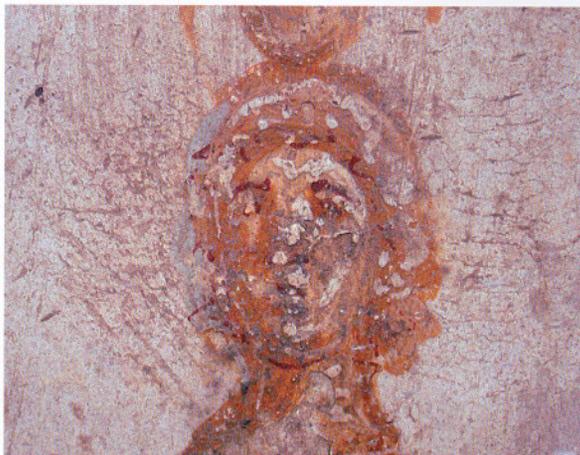


Fig. 15. Sala (e), parete ovest, tratto nord, erma.



Fig. 16. Sala (e), parete sud, tratto ovest, erma.



Fig. 17. Tempio di Iside, Ekklesiasterion (6), archi d'ingresso: sacerdotessa dai capelli sciolti.



Fig. 18. Tempio di Iside, Ekklesiasterion (6), archi d'ingresso: sacerdotessa dai capelli raccolti.

rato gli stessi pittori, i quali hanno coordinato il proprio lavoro per affrescare omogeneamente i diversi ambienti della casa. Per poter affermare che il gruppo di pittori è fisso bisogna prima dimostrare che gli stessi pittori hanno lavorato stabilmente anche in altri complessi decorati dalla stessa officina.

Un ottimo punto di partenza è rappresentato dalle pitture del Tempio di Iside. Qualche anno fa V. Sampaolo ha dimostrato che il Tempio di Iside fu ridecorato all'indomani del terremoto del 62 d.C. dalle maestranze dell'officina dei *Vettii*.²⁰ La studiosa ha potuto sostanziare la sua ipotesi grazie alle puntuali osservazioni sulla maniera di comporre la parete e sull'individuazione di una copiosa serie di dettagli ornamentali che ritornano identici anche nelle pitture della Casa dei *Vettii*, a dimostrazione del fatto che l'officina dis-

ponesse di repertorio di modelli che poteva proporre ai diversi committenti e che utilizzava in maniera sempre nuova ed originale. La Sampaolo ha evidenziato anche la presenza di più decoratori impegnati nella realizzazione del fregio a girali del portico (1) e delle pitture dell'*Ekklesiasterion* (6). Nel fregio a girali si distinguono le mani di almeno due decoratori: il primo pittore è molto attento alla resa dei dettagli e varia i colori per ottenere efficaci giochi di luce ed ombra;²¹ il secondo decoratore denota una maggiore fluidità nella resa dei girali ed utilizza dei colori più sfumati e meno brillanti.²² Ai due pittori se ne può forse affiancare un terzo, che appare molto simile al primo per il ricorso alle ricche variazioni cromatiche, anche se la sua mano risulta più affrettata nell'esecuzione dei tralci e degli animali.²³ Le corolle floreali che impreziosiscono il fregio a

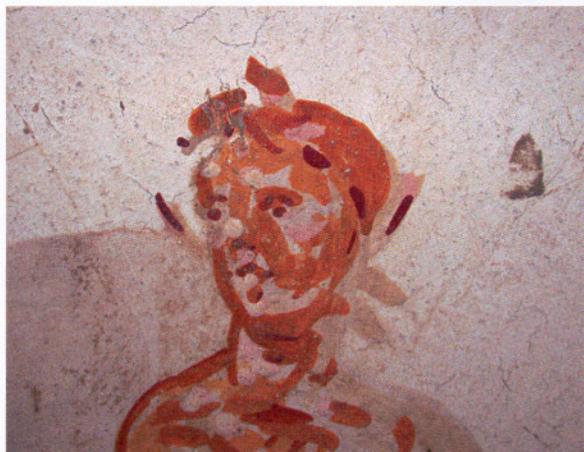


Fig. 19. Casa del Bracciale d'Oro, triclinio (19), parete ovest, tratto nord: Satiro.



Fig. 20. Casa del Bracciale d'Oro, triclinio (19), parete nord, tratto ovest: Musa.

girali hanno la stessa resa delle corolle che ornano i candelabri dipinti nel salone (q) della Casa dei Vettii. Anche i cespi di acanto²⁴ dipinti al centro dei pannelli neri che chiudono in basso gli scorci architettonici della zona mediana ricordano gli analoghi esemplari dipinti sui basamenti dei tripodi delfici del salone (q) e sui pannelli azzurri che chiudono gli scorci della zona mediana nel triclinio (p) della Casa dei Vettii. In particolare la resa metallica delle foglie e degli elementi floreali ci riporta nuovamente al pittore A. La mano del secondo decoratore, se da un lato appare più fluida nella resa del fogliame, rivela una sostanziale freddezza ed una certa staticità, caratteristiche già riscontrate per il pittore B della Casa dei Vettii.

Le delicate architetture su fondo rosso, le vignette con i paesaggi e le figure isiache dipinte al centro dei pannelli della zona mediana del portico (1) tradiscono l'esecuzione ad opera di almeno due distinti decoratori. Il primo utilizza colori molto brillanti ed ha un tocco molto rapido e gustoso;²⁵ il secondo invece ha uno stile più disegnativo, preciso e attento alla resa dei dettagli.²⁶

Le figure di sacerdotesse dipinte sui pilastri degli archi di accesso all'*Ekklesiasterion* sono state distinte dalla Sampaolo in due gruppi: quelle dai capelli raccolti (fig. 18) sono state eseguite da un decoratore più attento ai dettagli, e più sicuro nel disegno; quelle dai capelli sciolti (figg. 17, 21), invece, sono state dipinte da un pittore meno attento alla resa dei singoli particolari, anche se non gli si può negare una notevole capacità espressiva.²⁷

Se si analizza la decorazione delle pareti interne dell'*Ekklesiasterion* ed in particolare i grandi paesaggi che fiancheggiano su ciascuna parete i

quadri mitologici posti al centro della zona mediana, si notano delle chiare differenze di esecuzione. I paesaggi dipinti sulla parete nord si caratterizzano per una resa molto accurata ed uno stile disegnativo ed una pennellata precisa ed accurata;²⁸ i paesaggi dipinti sulla parete ovest e quello dipinto nel tratto est della parete sud sono caratterizzati da uno stile espressionistico, basato sul vivace accostamento dei colori senza uso di sfumature.²⁹ Le caratteristiche sopra evidenziate per i pittori che hanno lavorato alla decorazione del portico e dell'*Ekklesiasterion* del Tempio di Iside ci riconducono ancora una volta ai pittori A e B della Casa dei Vettii.

Un altro complesso sicuramente decorato dall'officina dei Vettii è la Casa del Bracciale d'Oro.³⁰ Le pareti del triclinio (19) sono ornate da un ciclo di Muse,³¹ alle quali è stata associata una figura di Satiro che suona il doppio oboe (figg. 19, 22).

Alcune muse si possono accostare alle figure delle sacerdotesse dai capelli raccolti dell'*Ekklesiasterion* (6) del Tempio di Iside: si caratterizzano per l'uso di colori delicati, con graduali passaggi di colore, senza i vivaci contrasti dovuti al semplice accostamento di linee di colore diverso (fig. 20). A differenza delle figure di Muse il corpo del satiro è stato reso come se si fosse trattato di una statua di bronzo dorato. La silhouette è campita in giallo ocre con vivaci lumeggiature in rosa e in bianco. L'espressione del viso è resa con dei veloci tocchi di colore rosso bruno ed in particolare dei puntini per rendere gli occhi, le narici e le labbra; puntini bianchi e rosa simili a delle gocce sono stati utilizzati per le lumeggiature.

La maniera di dipingere di questo pittore è sempre quella del pittore A della Casa dei Vettii. La



Fig. 21. Tempio di Iside, Ekklesiasterion (6), archi d'ingresso: sacerdotessa dai capelli sciolti.



Fig. 22. Casa del Bracciale d'Oro, triclinio (19), parete ovest, tratto nord: Satiro.

figura del Satiro si può infatti accostare a quelle delle sacerdotesse con i capelli sciolti sulle spalle dell'Ekklesiasterion (6) del Tempio di Iside, alla figura di *Pothnia* dipinta sulla parete sud dell'atrio (d), alla statua di Menade dipinta sulla parete est del salone (q) della Casa dei *Vettii* (figg. 17, 19, 21, 22, 24, 25). La mano del pittore A si riconosce, del resto, abbastanza agevolmente anche in altri complessi attribuibili all'officina dei *Vettii* per la maniera di comporre la parete. Nella Casa dei Dioscuri la sua mano riemerge nella figuretta di *Pothnia* dipinta nel registro superiore della parete ovest del portico occidentale (fig. 26). Nella Casa della Caccia antica sono sue alcune figure di amorini dipinte nelle predelle³² e nel registro superiore del tablino (7) e le statue bronzee dipinte tra gli scorci architettonici del salone (18) (figg. 28, 29). Nell'edra (y) della Casa della Parete Nera egli ha dipinto le statue dorate poste a coronamento degli scorci architettonici della parete sud (fig. 23).

Si può a questo punto sostenere che all'interno del gruppo di pittori si riconoscono le figure di due decoratori i quali hanno lavorato stabilmente insieme in tutti i complessi decorati dall'officina dei *Vettii*.

ESISTE UNA GERARCHIA TRA I PITTORI? DIVISIONE DEL LAVORO ALL'INTERNO DEL GRUPPO DI PITTORI

È importante a questo punto evidenziare alcune dinamiche concernenti l'organizzazione e la suddivisione del lavoro all'interno del gruppo di pittori. Da quello che si evince dall'osservazione della maniera di lavorare dei pittori della Casa dei *Vettii*, sembrerebbe che i decoratori si suddividessero equamente la superficie da decorare all'interno della stanza. È difficile in ogni caso capire se esistesse una vera e propria gerarchia tra i pittori.



Fig. 23 Casa della Parete Nera, esedra (y),
parete sud: statua dorata.



Fig. 24. Casa dei Vettii, salone (q), parete est,
tratto ovest: statua dorata.

Peters e Moormann, occupandosi dei pittori della Casa di *M. Lucretius Fronto*, hanno proposto di prendere in considerazione la migliore esposizione alla luce delle pareti e l'assenza di aperture nella parete come criteri attendibili nell'individuazione di un'eventuale maggiore importanza di un pittore rispetto ai propri colleghi.³³ Nell'atrio (d) della Casa dei *Vettii* il pittore B ha dipinto i settori di pareti più liberi dalle aperture e meglio esposti alla luce durante l'intero arco della giornata, mentre al pittore A sono stati assegnati segmenti di parete molto limitati. Anche nella sala (e) al pittore B è stata assegnata una parete assolutamente libera da interruzioni e ben illuminata e tra l'altro si tratta dell'unica parete della sala ben visibile dall'atrio (d). In questo settore della casa quindi sembra si possa intravedere una preminenza gerarchica del pittore B. Nei saloni di rappresen-

tanza che si aprono intorno al peristilio (triclini n, p, q), invece, il pittore A e quello B lavorano fianco a fianco sulle diverse pareti senza che si possa intravedere una reale gerarchia. Va sottolineato, però, che queste lussuose sale di soggiorno funzionavano anche da vere e proprie pinacoteche e dunque la presenza dei grandi quadri mitologici e degli altri elementi figurati in qualche modo monopolizzavano l'attenzione dell'osservatore rispetto agli ornamenti accessori.

VA RICONSIDERATA LA DISTINZIONE TRADIZIONALE
TRA *PICTORES PARIETARII* E *PICTORES IMAGINARI*

Un aspetto molto importante è quello della possibilità di istituire agganci sicuri tra gli elementi figurati inseriti nella decorazione e la cornice ornamentale che li accoglie. Si tratta di un punto



Fig. 25. Casa dei Vettii, atrio (d), parete sud:
figurina di Pothnia.



Fig. 26. Casa dei Dioscuri, peristilio (53),
parete ovest: Pothnia.



Fig. 27. Casa dei Vettii, atrio (d) parete sud,
zoccolo: fanciullo.



Fig. 28. Casa della Caccia Antica, tablino (7),
parete sud, tratto ovest: amorino.



Fig. 29. Casa della Caccia Antica, triclinio (13),
parete sud, zona mediana: statua equestre.



Fig. 30. Casa dei Vettii, salone (q), parete est,
predella, dettaglio.

molto delicato, che ha delle implicazioni non secondarie nella distinzione tradizionale dei decoratori in *pictores parietarii* e *pictores imaginarii*. Solitamente, infatti, si ritiene che ai *parietarii* fosse demandato il compito di impostare le linee generali della decorazione e di realizzare tutti gli elementi ornamentali, mentre i *pictores imaginarii* avrebbero lavorato quasi sempre in autonomia, in una sorta di isolamento, anche tecnico, rispetto ai propri colleghi *parietarii*.

Nella Casa dei *Vettii* l'osservazione di tutti gli elementi che compongono la decorazione delle varie stanze consente di dimostrare che gli stessi pittori che hanno realizzato gli elementi figurati spesso hanno dipinto anche la cornice ornamentale, nella quale questi elementi erano inseriti. Nell'atrio (d) compaiono molti elementi figurati, come i riquadri con fanciulli che reggono vasi dipinti nello zoccolo, le predelle a fondo nero con amorini impegnati in gare e combattimenti scherzosi e le figure poggiate sui candelabri della zona mediana.

Dal punto di vista dell'esecuzione tutti questi elementi figurati possono essere distinti in due gruppi, che si differenziano soprattutto per la resa stilistica e per l'uso del colore. Alcuni presentano un disegno piuttosto sommario, dall'effetto espressionistico e sono resi con colori vivaci e brillanti.³⁴ Altri sono stati dipinti in maniera più accurata, con molta cura nella resa dei singoli dettagli e sono stati utilizzati dei colori più sfumati, con una tecnica più disegnativa.³⁵ Come è stato dimostrato nelle pagine precedenti tali caratteristiche sono riconducibili all'operato del pittore A e del pittore B. Ne consegue che anche gli elementi figurati sono stati realizzati da due pittori diversi, che sembrano coincidere per le caratteristiche tecniche e stilistiche ai pittori A e B.

L'osservazione della tecnica di esecuzione, in particolare delle 'giornate' dell'intonaco, conferma che su ciascun segmento di parete dell'atrio (d) gli elementi figurati e le cornici ornamentali che li contengono sono stati eseguiti insieme, senza cesure nella stesura dell'intonaco. Questo significa che il *pictor imaginarius*, che ha realizzato gli elementi figurati, ha eseguito anche la cornice architettonica ed ornamentale nella quale questi elementi erano inseriti. Nel salone (q) si ripropone la stessa situazione: le predelle ed il fregio degli amorini sono stati dipinti dagli stessi decoratori che hanno realizzato i preziosi scomparti a fondo nero con candelabri vegetali e tripodi delfici. Le predelle della parete est, in particolare quelle con scene ispirate alle tragedie euripidee dell'*Ifigenia in Aulide* e dell'*Ifigenia in Tauride*, sono attribui-

bili alla mano del pittore A. Le figure sono rese con rapidi tocchi di colore e spesso il pittore ricorre a dei puntini per caratterizzare i tratti somatici e le espressioni del viso. La figura di Apollo dipinta nella predella si può confrontare in maniera puntuale con la statua di Menade dorata dipinta nel padiglione soprastante (figg. 24, 31). Vi ritorna identica la maniera di utilizzare il pennello e l'uso di colori brillanti con puntini o gocce di colore bianco e rosa per rendere luci ed ombre. La figura del toro, raffigurato nella stessa predella dove compare Apollo, presenta la stessa resa della figura del cavallo nel gruppo statuario dipinto sulla parete sud del triclinio (13) della Casa della Caccia Antica: in entrambe i casi ritornano identiche la pennellata e le lumeggiature, rese con densi puntini - quasi gocce - di colore bianco (figg. 29, 30). Lo stesso si può dire per il fanciullo che beve da una coppa dipinto nello zoccolo della parete sud dell'atrio (d) della Casa dei *Vettii* o per l'amorino dipinto nel registro superiore del tablino (7) della Casa della Caccia Antica (figg. 27, 28).

L.J. Richardson, nel suo catalogo dei pittori di figure che si possono identificare a Pompei, Ercolano e *Stabiae*,³⁶ ha sostenuto che le predelle con amorini ed i riquadri con fanciulli dipinti nei basamenti dello zoccolo dell'atrio (d), e le predelle, il fregio degli amorini e le coppie di amanti divini posti al centro dei pannelli della zona mediana del salone (q) sono tutti opera di un pittore di immagini che ha denominato 'Dioscuri Painter'.³⁷

Nelle pagine precedenti è stato dimostrato che gli stessi elementi sono stati realizzati da un decoratore che, in questa sede, è stato soprannominato 'pittore A'. Se si accettano le attribuzioni di Richardson, bisogna assumere che il pittore A vada identificato con il 'Dioscuri Painter'. Ciò significa allora che il *pictor imaginarius* 'Dioscuri Painter' oltre alle parti figurate ha dipinto anche gli elementi accessori, ovvero le cornici ornamentali, nelle quali le sue figure erano inserite.

Le differenze tra gli elementi figurati e quelli ornamentali consistono soltanto nella maggiore stilizzazione dei primi e nella maggiore ricchezza cromatica dei secondi. Tali differenze, dunque, sono imputabili soltanto al grado di complessità del soggetto da riprodurre, dal momento che l'esecuzione, ovvero la maniera di dipingere, è sempre la stessa.

Il confronto tra la figura di Apollo nella predella del salone (q) e quella di Anfitrone nel quadro con 'Erocle bambino che strozza i serpenti' dipinto sulla parete nord del triclinio (n)³⁸ (figg. 31, 32) è illuminante: identico è il disegno, con le rapide



Fig. 31. Casa dei Vettii, salone (q), parete est, tratto ovest, predella: Apollo.



Fig. 32. Casa dei Vettii, Triclinio (n), parete nord, quadro centrale: Anfitrione.

ed efficaci pennellate utilizzate per rendere i dettagli anatomici e le espressioni del viso; identico è l'uso del colore, con le lumeggiature rese con puntini, quasi gocce, di colore bianco (figg. 33-36). Le differenze tra le due figure sono imputabili soltanto alla diversa scala ed alla maggiore complessità della scena raffigurata nel quadro mitologico.

Se le cose stanno in questi termini bisogna prendere seriamente in considerazione la possibilità che il *pictor imaginarius*, ovvero il pittore specializzato nella realizzazione degli elementi figurati, si identifichi talvolta con il *pictor parietarius*, nel quale spesso si riconosce il semplice decoratore.

CONCLUSIONI

Lo studio dell'organizzazione del lavoro all'interno del gruppo di decoratori di cui si compone un'officina pittorica è uno strumento necessario

ed imprescindibile per ricostruire i meccanismi di produzione della pittura parietale romana.

Lo studio delle modalità operative dei pittori dell'officina dei *Vettii* a Pompei dimostra inequivocabilmente che non è possibile immaginare che le officine pittoriche funzionassero come delle realtà professionalmente sciolte, con pittori che si raggruppano di volta in volta in base alla committenza. I pittori A e B della Casa dei *Vettii* lavorano insieme non soltanto sulle diverse pareti di una stessa stanza, ma in tutte le stanze della casa dove si incontrano decorazioni realizzate dall'officina dei *Vettii*. Considerando un campione più ampio si è visto che in tutti i complessi dove ha lavorato l'officina dei *Vettii* si ritrovano sempre i pittori A e B. È più che ragionevole pensare, quindi, che i due pittori fossero inseriti stabilmente nello staff dell'officina.

L'indagine volta al riconoscimento delle 'mani' dei pittori dimostra, quindi, che il gruppo di pittori di cui si componevano le officine era fisso ed

era composto dalle stesse persone. Il riconoscimento delle 'mani', inoltre, permette di chiarire le dinamiche operative interne al gruppo, precisando i rapporti gerarchici e la suddivisione del lavoro sul cantiere. A questo riguardo va forse riconsiderata la distinzione tradizionale tra *imaginarii* e *parietarii*, utilizzata, forse, con troppa rigidità.

Gli esempi sopra discussi dimostrano chiaramente che i pittori di cui si componeva un'officina erano figure di un'altissima professionalità ed è dunque naturale che essi fossero in grado di realizzare sia gli elementi figurati isolati, sia le complesse cornici ornamentali, nei quali questi elementi erano inseriti.

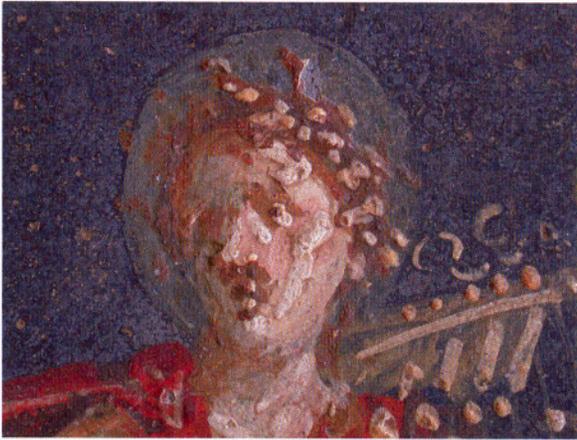


Fig. 33. Casa dei Vettii, salone (q), parete est, tratto ovest, predella: Apollo, dettaglio.

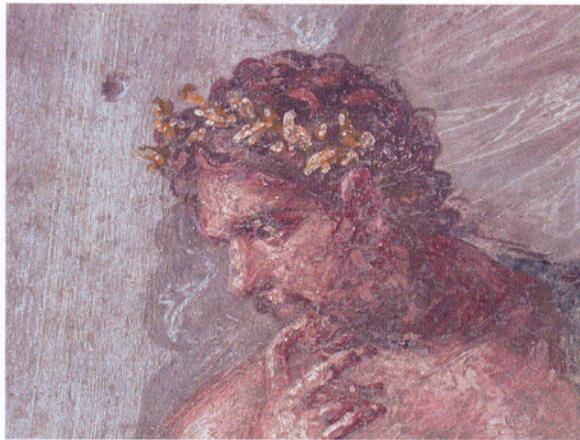


Fig. 34. Casa dei Vettii, Triclinio (n), parete nord, quadro centrale: Anfitrione, dettaglio.



Fig. 35. Casa dei Vettii, salone (q), parete est, tratto ovest, predella: Apollo, dettaglio.



Fig. 36. Casa dei Vettii, Triclinio (n), parete nord, quadro centrale: Anfitrione, dettaglio.

NOTE

- * In ricordo di Stefania Adamo Muscettola.
- 1 Peters 1993, Peters/Moormann 1995; Moormann 1995; Sampaolo 1995; Esposito 1999; 2005.
 - 2 Allison 1989; 1991; 1995; 2002; Bragantini 2004.
 - 3 Allison 1995; 2002.
 - 4 Bragantini 2004, 145.
 - 5 Peters 1977.
 - 6 Esposito 1999, 53-55.
 - 7 PPM 5, 1994, 475, fig. 9; 477, fig. 12; 478, fig. 13; 479, figg. 15, 17; 480, figg. 19-20.
 - 8 PPM 5, 1994, 478, fig. 14; 479, figg. 16, 18.
 - 9 PPM 5, 1994, 476, figg. 10-11; Peters 1977, tav. 62-64/6-12.
 - 10 PPM 5, 1994, 475, fig. 8.
 - 11 Si nota in particolare che il pittore ha usato il colore rosa per rendere le ombre, assieme al beige e al rosso-bruno. Si tratta chiaramente di un colore raro e prezioso che non viene utilizzato molto frequentemente dai pittori, tanto meno per rendere dei dettagli tanto minuti.
 - 12 PPM 5, 1994, 543, figg. 125-126; 552, fig. 141; 558, fig. 148.
 - 13 PPM 5, 1994, 555, fig. 144.
 - 14 PPM 5, 1994, 545, fig. 130; 550, fig. 137; 552, fig. 141; 558, fig. 148.
 - 15 PPM 5, 1994, 535-536, figg. 112-113; 538, fig. 118.
 - 16 PPM 5, 1994, 537, fig. 117.
 - 17 PPM 5, 1994, 534, fig. 112.
 - 18 Peters 1977, 107.
 - 19 PPM 5, 1994, 526, fig. 104; 529, fig. 107; 531, fig. 109.
 - 20 Sampaolo 1994; 1995.
 - 21 PPM 8, 1998, 746, fig. 20.
 - 22 PPM 8, 1998, 756, figg. 37-38.
 - 23 PPM 8, 1998, 785, fig. 85.
 - 24 PPM 8, 1998, 741, fig. 10; 743, fig. 14; 764, fig. 50; 771, fig. 61; 773, fig. 64; 774, fig. 66; 778, fig. 73.
 - 25 PPM 8, 1998, 756, fig. 38; 762, fig. 48; 764, fig. 50; 765, fig. 52; 772-773, figg. 63-65; 783, fig. 82; 784, fig. 84.
 - 26 PPM 8, 1998, 744, figg. 15-16; 745, fig. 18; 756, fig. 37; 771, fig. 61; 772, fig. 62; 774, fig. 66; 775, fig. 68; 776, fig. 69; 778, fig. 73; 779, fig. 75.
 - 27 Sampaolo 1995, 203-204; PPM 8, 1998, 832-833, figg. 197-201.
 - 28 PPM 8, 1998, 824, fig. 187; 826, fig. 189.
 - 29 PPM 8, 1998, 836, fig. 205; 840-841, figg. 211, 213.
 - 30 De Caro 1998-1999; V. Sampaolo in PPM 6, 1996, 44; Esposito 1999, 53.
 - 31 PPM 6, 1996, 64, fig. 46; 65, fig. 48; 67, figg. 53-54; 68, fig. 56; 70, fig. 61; 72, fig. 64.
 - 32 Allison/Sear 2002, figg. 116-119, 122.
 - 33 Peters/Moormann 1995, 171-172.
 - 34 PPM 5, 1994, 477-478, figg. 12-14; 479, figg. 15-16, 18; 480, figg. 19-20.
 - 35 PPM 5, 1994, 475-476, figg. 8-11; 479, fig. 17.
 - 36 Richardson 2000.
 - 37 Richardson 2000, 107. In realtà, come è stato dimostrato sopra, non tutte le predelle dell'atrio (d) e quelle del salone (q) sono attribuibili alla mano di questo pittore; ma bisogna considerare che vi abbiano lavorato due diversi decoratori.
 - 38 Recentemente Richardson ha attribuito al Dioscuri Painter anche i quadri mitologici del triclinio (n), che precedentemente aveva attribuito al Perseus Painter: Richardson 1995, 155-159; 2000, 111.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- Allison, P.M. 1989, Painter-Workshops in Pompeii. A Reply, *Boreas* 12, 111-118.
- Allison, P.M. 1991, Workshops and Patternbooks, *KölnJb-VFrühGesch* 24, 79-84.
- Allison, P.M. 1995, "Painter-Workshops" or "Decorators' Teams"?, *MededRom* 54, 98-109.
- Allison, P.M./F. Sear 2002, *Casa della Caccia Antica (VII 4, 48), Häuser in Pompeji* 11, München.
- Bragantini, I. 2004, Una pittura senza maestri: la produzione della pittura parietale romana, *JRA* 17, 131-145.
- De Caro, M. 1998-1999, *Le pitture della Casa del Bracciale d'Oro a Pompei* (Tesi di laurea. Università di Napoli Federico II).
- Esposito, D. 1999, La Bottega dei Vettii: vecchi dati e nuove acquisizioni, *RivStPomp* 9, 23-62.
- Esposito, D. 2005, Breve nota su pitture di giardino da Ercolano, *CronErc* 35, 223-230.
- Moormann, E.M. 1995, Giardini ed altre pitture nella Casa del frutteto e nella Casa del bracciale d'oro a Pompei, *MededRom* 54, 214-221.
- Peters, W.J.Th. 1977, La composizione delle pareti dipinte nella Casa dei Vettii a Pompei, *MededRom* 39, 95-128.
- Peters, W.J.Th. 1993, *La casa di Marcus Lucretius Fronto a Pompei e le sue pitture*, Amsterdam.
- Peters, W.J.Th./E.M. Moormann 1995, I pittori della casa di M. Lucretius Fronto a Pompei. Riflessioni un anno dopo, *MededRom* 54, 167-175.
- PPM 1-10: I. Baldassarre (ed.), *Pitture e pavimenti di Pompei*. Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1990-2003.
- Richardson Jr., L.J. 1955, *The Casa dei Dioscuri and Its Painters*, *MemAmAc* 23, Roma.
- Richardson Jr., L.J. 2000, *A Catalog of Identifiable Figure Painters of Ancient Pompeii, Herculaneum, and Stabiae*, Baltimore/London.
- Sampaolo, V. 1994, I decoratori del Tempio di Iside, *PP* 49, Napoli, 57-81.
- Sampaolo, V. 1995, I decoratori del tempio di Iside a Pompei, *MededRom* 54, 200-213.

VIA FIUGGI 32

I-80038 POMIGLIANO D'ARCO NAPOLI
 archeomimmo@hotmail.com