

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
SCUOLA DI SPECIALIZZAZIONE IN ARCHEOLOGIA

ANTENOR

5

IMPRIMITUR

2006

...QUOD NON ALTER ET ALTER ERAS.
DINAMICHE FIGURATIVE NEL REPERTORIO
DI NARCISO IN AREA VESUVIANA

Riassunto: Quello di Narciso è uno dei soggetti maggiormente attestati nel repertorio pittorico vesuviano, con una quarantina circa di immagini di sicura attribuzione che si diffondono nell'ultima fase di vita della città, nell'ambito delle opere di ristrutturazione e ridecorazione successive al terremoto del 62 d.C. La prospettiva con cui in questa sede si affronta il repertorio di Narciso è quella del rapporto tra artigiano e committente al momento della creazione delle immagini, cercando di focalizzare come operasse il primo e in quale misura potesse intervenire il secondo. Il metodo adottato consiste nella scomposizione/ricomposizione del quadro nelle sue componenti (il protagonista, i personaggi accessori, gli elementi del paesaggio): queste vengono analizzate, singolarmente e nei loro rapporti reciproci, in relazione alle altre ricorrenze sia all'interno del repertorio pittorico coevo sia in altri contesti cronologici e/o su altri supporti. Dal punto di vista dell'artigiano, questo procedere permette di identificare quali immagini si possono ricondurre ad una tradizione iconografica corrente e quali sono creazioni puntuali, di evidenziare se si tratti di una copia puntuale o se siano state apportate modifiche o innovazioni nel repertorio a disposizione; passando invece all'ottica del committente, al suo intervento nel momento della creazione dell'immagine si deve con ogni probabilità il diverso portato semantico delle immagini, riconducibile piuttosto al differente livello culturale di chi ha commissionato i quadri che alle diverse capacità degli artigiani.

Abstract: Narcissus is one of the most popular subjects on the Pompeian wall-painting (about 40 images were attested there): all the images are documented in the last days of Pompeii, during the re-construction and the re-decoration after the earthquake of A.D. 62. This article deals with the Narcissus' images following the relationship between patrons and artisans. It aims on how did the artisan work and how the patron interfered with it. Methodologically, firstly I have undertaken analyze carried on each of the ensemble element (the protagonist, the other persons, the landscape) and subsequently as a whole. The separate analyze of elements and then altogether was based on the other recurrences on contemporary, at that time, wall-painting and also in other chronological and artistic contexts. Such method allows to identify which images belong to a iconographic tradition and which are new creations. It also allows to highlight if the image is an identic copy of the model or if there are any changes. Considering the patron point of view, different semantic functionality of each image I related to him. It was the cultural level of the patron which determined thids semantic functionality rather than the technic capacity of the artisan.

Il riesame della documentazione pompeiana relativa al mito di Narciso che si propone in questa sede¹ nasce dalla volontà di indagare le delicate relazioni intercorrenti tra artigiano e committente al momento della creazione delle immagini.

“Non è semplice definire in astratto i modi della concertazione e quindi la sorta di collaborazione esistente tra committente e artigiano, che nel concreto può prendere le vie più disparate. Ciò che si può affermare senza dubbio, è che quest’ultimo avrà posto in qualche modo limiti al progetto, stabilendo ciò che sarebbe stato possibile fare e ciò che sarebbe risultato impossibile, ma nello stesso tempo avrà messo la propria capacità di dare vita a “innovazioni” negli schemi e nelle composizioni al servizio del committente”². La problematica è espressa con estrema lucidità in un articolo di G.L. Grassigli, cui si rimanda in generale per la chiarezza del metodo: ci sono precisi elementi, nella costruzione dei quadri, riferibili all’intervento reciproco delle due figure, l’artigiano ed il committente? ossia quanto nell’immagine dipende

¹ L’analisi dell’immagine del giovane seduto solo nel repertorio pompeiano, da me condotta in sede di Dottorato di Ricerca, è stata l’occasione per affrontare lo studio del repertorio pittorico in quest’ottica e dare quindi organicità ai presupposti metodologici di seguito esposti.

² GRASSIGLI 1999, p. 463.

dai limiti tecnici imposti dall'attività artigianale? e quanto piuttosto è dettato dalla volontà di esprimere un significato puntuale?

L'argomento, riferito allo specifico contesto della pittura pompeiana, è stato già oggetto di uno studio di F.G. Andersen (1985), che primo punta l'attenzione in particolare sulla bottega, nel tentativo di ricostruire le modalità con cui essa operava, arrivando a postulare l'esistenza di precisi supporti – *stock-figures* e *sketchbooks* – facenti parte della normale dotatione di un *pictor*, che spiegherebbero l'identità di schema e/o di composizione tra più repliche di uno stesso soggetto: con il Grassigli³ va tuttavia osservato come la trattazione dell'Andersen sembri privilegiare l'aspetto meccanicistico della riproduzione, marginalizzando di conseguenza l'eventuale intervento del committente nel momento creativo della raffigurazione.

Proviamo quindi a riprendere il problema della creazione delle immagini tenendo conto delle due distinte ottiche, quella dell'artigiano e quella del committente, utili a chiarire questioni distinte ma tra loro interagenti⁴.

Poniamoci in primo luogo nell'ottica dell'artigiano. L'analisi delle attestazioni di un *soggetto*⁵ nel loro contesto (nel nostro caso, Narciso nella pittura pompeiana) e, al contempo, la comparazione con il rimanente *corpus* di rappresentazioni dello stesso (quindi in considerazione delle attestazioni precedenti e successive alla produzione considerata, ricorrenti anche su altri supporti) permettono di distinguere, per ogni *tema*, immagini che replicano uno stesso *archetipo* – ossia presentano i medesimi elementi compositivi, rappresentati secondo gli stessi *schemi* e con identici rapporti reciproci –, varianti di un determinato *archetipo* – mediante l'eliminazione o la modifica di particolari –, infine creazioni del tutto autonome, realizzate usando scelte figurative desunte dal repertorio di altri personaggi che vengono rifunzionalizzate nello specifico contesto grazie all'aggiunta degli elementi connotanti.

Quanto fin qui detto comporta di conseguenza un'attenta riflessione sulle modalità di creazione delle immagini e sulla loro trasmissione, ossia le vie di percorrenza ed i supporti di trasmissione delle iconografie⁶, problemi che rendono necessario un ulteriore approfondimento sui centri di produzione: di contro a larga parte della critica passata e presente, che con prospettiva grecocentrica, o “pangrecista”, ipotizza per ogni attestazione pittorica romana antecedenti ellenistici per altri versi del tutto sconosciuti in quanto assenti sia dalle attestazioni materiali sia dalle fonti scritte⁷, si preferisce in questa sede fermarsi all'evidenza dei dati in possesso. Nella fattispecie, laddove sia attestata la fortuna di una *composizione* al di fuori dello specifico contesto vesuviano, è convincente supporre una derivazione delle repliche pompeiane.

³ *Ibid.*, p. 457.

⁴ Per l'aspetto metodologico si veda anche la chiara e lucida trattazione della questione di F. Ghedini, presentata in occasione dell'ultima settimana di Studi Aquileiesi (2004).

⁵ Ritengo sia fondamentale precisare preliminarmente la terminologia che andrò ad adottare: per *soggetto* intendo l'argomento generale cui si può ricondurre la raffigurazione, ad esempio un mito (Narciso, Arianna ecc.); il *tema* va inteso invece come lo specifico momento del *soggetto* che è rappresentato nell'immagine (ad esempio, nel caso del *soggetto* Arianna, *temi* diversi sono quelli dell'abbandono, del risveglio, del rinvenimento da parte di Dioniso); per ogni *soggetto* il repertorio può dunque recepire uno o più *temi*. Passando invece all'analisi delle modalità di costruzione del quadro, intendo con *schema* la figura-base adoperata per ognuna delle componenti dell'immagine (ad esempio: seduto a destra del quadro, appoggiato alla mano sinistra, il braccio portante teso e l'altro rilasciato sulla gamba corrispondente, con una gamba distesa e l'altra piegata al ginocchio, il capo rivolto a destra e in basso); con *composizione* indico invece la rappresentazione nel suo complesso, ossia l'insieme degli elementi costitutivi (protagonista, altri personaggi, paesaggio) ed i rapporti che intercorrono tra di essi. Per *archetipo*, infine, intendo il prototipo di una raffigurazione, la prima creazione, da cui discendono tutte le repliche; uno stesso *archetipo* può dare origine, mediante varianti, a più *composizioni*.

⁶ Fondamentale per questo aspetto è il punto sulla questione nella voce “Trasmissione delle iconografie” nell'*Enciclopedia dell'Arte Antica* (GHEDINI 1997a); cfr. anche GHEDINI 1995 e 1996.

⁷ Cfr. le considerazioni in merito in BRAGANTINI 1995, p. 188; GHEDINI 1997b, pp. 83-84; BRAGANTINI 2001, pp. 800-801.

ne da un *archetipo* ellenistico solo nel caso in cui i confronti lo provino con evidenza, altrimenti è preferibile ipotizzarne la creazione in un centro propulsivo forte all'epoca, presumibilmente Roma⁸. Diversamente, in assenza di ulteriori ricorrenze di una stessa immagine in altri contesti cronologici o produttivi, possiamo solo immaginarne una creazione specificatamente destinata al contesto di occorrenza.

Attraverso questo tipo di analisi possiamo quindi tentare di ricostruire il modo di operare del *pictor* al momento della creazione dell'immagine, identificando i casi in cui egli si limita a copiare una *composizione* nota, vi apporta delle varianti, o crea ex-novo un'immagine contaminando tra loro composizioni esistenti, estrapolandone solo taluni particolari e rifunzionalizzandoli nel nuovo contesto; a corollario, per tornare agli spunti interpretativi dell'Andersen, è così possibile tentare di ricostruire quale doveva essere il repertorio di figure/composizioni-base di cui poteva disporre una bottega.

Restano da chiarire però le modalità che determinano la selezione dei modelli, scelta che non si deve pensare dettata da un mero gusto estetico, bensì risulta strettamente connessa al significato di cui di volta in volta la raffigurazione è portatrice, posto che, come acquisito ormai dalla critica, un'immagine non è funzionale in sé ma in quanto significante, ossia perché trasmette un messaggio che sta all'esegeta decifrare mediante la decodifica delle minime unità semantiche che la compongono⁹. In tal senso, la creazione e quindi la circolazione di una composizione in un determinato contesto (cronologico o geografico), è condizionata da fattori che derivano dal clima culturale e/o politico dell'epoca; in altre parole, le modalità figurative¹⁰ adottate per un *soggetto* rispecchiano il più diffuso clima culturale che ha generato le immagini, come ben ha evidenziato F. Ghedini nel caso delle immagini di Achille a Sciro nella prima età imperiale¹¹.

Ma, cambiando punto d'osservazione, dove ha inizio il ruolo del committente? quale peso aveva quest'ultimo nella creazione dell'immagine specifica e quale, con ottica allargata, nella selezione del patrimonio figurativo destinato a decorare la sua abitazione? È fatto noto ed acquisito come il committente intervenisse ed agisse da protagonista nella scelta dei soggetti¹²; tuttavia possiamo attribuire all'intervento del committente, e più in particolare alla sua cultura ed al suo intento comunicativo, anche l'inserimento di specifici elementi o caratteristiche delle composizioni (di cui i criptoritratti non sono che l'esempio più evidente¹³) che ne

⁸ Merita richiamare il contributo di M. de Vos in *Memoria dell'antico nell'arte italiana* (1985), che prende in esame le persistenze, nella Roma rinascimentale, di schemi compositivi, soggetti ed iconografie a noi note proprio dall'area vesuviana, evidentemente desunti da un repertorio urbano che oggi è in gran parte perduto, ma che all'epoca doveva essere ancora visibile.

⁹ “L'energia della diffusione e la forza del successo di un'immagine risulterebbero pertanto – almeno a un livello medio-alto della produzione – collegate alla sua capacità semantica e quindi alla sua funzionalità rispetto alle esigenze della committenza, piuttosto che a un neutro, e in fondo non spiegato, migrare di cartoni” (GRASSIGLI 2002, p. 157).

¹⁰ Comprendendo in questo senso anche scelte di carattere più prettamente stilistico (cfr. GRASSIGLI 1999, p. 464).

¹¹ Cfr. GHEDINI 1997b, soprattutto p. 91, dove è proposta una lettura diacronica delle tematiche achilhee tra tarda repubblica ed età flavia: i diversi messaggi di cui la figura dell'eroe si fa portatrice, condizionati di volta in volta dal contesto storico-politico e quindi da motivazioni di carattere propagandistico, determinano la fortuna delle soluzioni iconografiche, con il venir meno nel tempo di composizioni connotate ideologicamente che non risultino più essere funzionali, e la creazione invece di nuove immagini. Cfr. anche BRAGANTINI 2001, p. 799: “Quello che le varie «storie» potevano significare non deve cioè essere appiattito su un unico significato, che finisce per coincidere con quello «principale», trasmesso dalla tradizione testuale, o con quello che i commentatori moderni vi leggono, ma va invece ricercato di volta in volta in relazione al modo in cui è costruita la raffigurazione, con l'ovvia considerazione che proprio i salti e le interruzioni nella tradizione iconografica possono rilevare importanti mutamenti di letture e di significati”.

¹² GRASSIGLI 1999, p. 462.

¹³ Sui criptoritratti cfr. STROCKA 1997; ZANKER 2002, pp. 125-128.

modificano sensibilmente la funzione semantica. In ogni caso, per ben definire il ruolo del committente nella creazione dell'immagine è indispensabile ricontestualizzare il repertorio analizzato: sia, più in generale, nel preciso momento cronologico ed ideologico di diffusione (con un'indagine che si sposta quindi su un campo più propriamente iconologico¹⁴), sia nello specifico della localizzazione di ogni singola immagine nel suo micro-contesto di occorrenza, analizzandone cioè i rapporti con la restante decorazione della parete, del medesimo ambiente e della casa nella sua interezza. A tale proposito, in particolare, per proporre una lettura dei contesti che superi la generica associazione per *pendants* di argomento amoro, dionisiaco o iliadico, già proposta a suo tempo dalla Thompson e pur sempre valida ad un primo livello di lettura¹⁵, ritengo imprescindibile condurre preventivamente la medesima analisi (nelle due prospettive, dell'artigiano e del committente) su tutti i soggetti di volta in volta associati.

Sulla base quindi dei presupposti metodologici sinora esposti, intendo qui proporre un'analisi del repertorio pompeiano di Narciso che prenda le mosse proprio dall'intento di focalizzare l'ottica dell'artigiano: identificare, quindi, quali immagini si possano ricondurre ad una tradizione iconografica corrente, quali invece siano creazioni puntuali funzionali allo specifico contesto di occorrenza; come abbiano agito gli artigiani, ossia copiando, modificando, innovando il repertorio di cui potevano disporre; se infine sia possibile riconoscere l'intervento del committente anche nella fase di creazione dei quadri. Nell'intento di privilegiare, come detto, il ruolo dell'artigiano, la ricontestualizzazione sarà trattata in maniera più sommaria, limitata a talune suggestioni di carattere più propriamente iconologico che meglio chiariscano le scelte figurative, mentre le associazioni, per quanto detto in precedenza, saranno lasciate a studi successivi.

Narciso nel repertorio pompeiano

Narciso¹⁶ era il giovane figlio della Ninfa Liriope e del fiume Cefiso¹⁷, cacciatore di grande bellezza¹⁸, desiderato da fanciulli e fanciulle, da lui tutti respinti. Proprio la grande bellezza del giovane ed il suo rifiuto dei molti amanti sarebbero state le cause della sua precoce morte: a seconda delle diverse versioni, uno degli innamorati avrebbe invocato Nemesi, facendo così ricadere sul giovane cacciatore la sua vendetta¹⁹, ovvero la punizione sarebbe stata stabilita da Eros invocato dal giovinetto Amenia, innamorato e respinto da

¹⁴ GRASSIGLI 1999, p. 465: “è l'analisi iconologica che consente di capire la causa prima della trasmissione e della diffusione di determinati soggetti, la quale va ricercata innanzi tutto nella loro capacità di rappresentare e di significare e nel loro ruolo nella cultura del tempo”.

¹⁵ THOMPSON 1960-1961. In questo senso, relativamente proprio alle immagini di Narciso, è riduttiva anche la lettura proposta dal Prehn (1993), il quale esamina la collocazione delle attestazioni di Narciso nell'ambiente sulla base della posizione della lancia: sulla parete di fondo del vano sarebbero prevalentemente quelle con la lancia verticale, sulle pareti laterali invece i quadri in cui Narciso tiene la lancia in maniera obliqua. Va notato che il riesame delle attestazioni non sempre concorda con questa lettura.

¹⁶ La vicenda di Narciso non è nota, nelle fonti, prima delle narrazioni tramandate da Conone (CONON, 24 in PHOT., III, 134b) e da Ovidio (*met.*, III, 341-510); cfr. anche MYTHOGR., I, 185 e II, 180.

¹⁷ Ov., *met.*, III, 341-346; STAT., *Theb.*, VII, 340-342. Il solo Nonno riferisce una tradizione tarda secondo la quale Narciso sarebbe nato dall'unione tra Endimione e Selene (NONN., *D.*, XLVIII, 584-586).

¹⁸ Igino (*fab.*, CCLXX) annovera Narciso tra quelli che furono giovani bellissimi, accanto ad Adone, Endimione, Ganimede, Giacinto, Ermafrodito, Ila, Crisippo.

¹⁹ Ov., *met.*, III, 402-406; MYTHOGR., I, 185 e II, 180.

Narciso²⁰, o piuttosto da Giunone per il torto fatto alla Ninfa Eco che lo aveva seguito in fuga per i monti, fino a dissolversi in sola voce²¹.

Unanimemente, tutte le fonti narrano che Narciso, stanco per la caccia, si sdraiò sull'erba presso una fonte e nello sporgersi sull'acqua per bere vide la propria immagine riflessa e se ne innamorò perdutamente, immaginandolo un misterioso amante in fuga²²: Conone (24) narra che disperato si tolse la vita, mentre Ovidio dice semplicemente che Narciso reclinò il capo sull'erba e spirò²³, ma al momento dei funerali il corpo era scomparso, lasciando al suo posto il bellissimo fiore²⁴ al quale le Ninfe Naiadi, sue sorelle, diedero per l'appunto il nome di 'narciso'²⁵.

Il mito di Narciso va annoverato tra quelli che in assoluto hanno goduto di maggiore fortuna e diffusione nel repertorio del c.d. IV stile, più specificatamente nell'ultimissima fase di vita della città: già a loro tempo l'Helbig e lo Schefold avevano registrato un numero consistente di immagini, fino a cinquanta²⁶; il riesame operato in questa sede ha portato ad identificare 41 immagini certe²⁷, sulla base della costante presenza di uno specifico elemento fortemente connotante di esclusiva pertinenza di questa vicenda, ossia uno specchio d'acqua nel quale si riflette il volto del giovane²⁸.

Della vicenda il repertorio pompeiano recepisce e replica il momento in cui Narciso scopre la propria immagine riflessa e se ne innamora, atto culmine della storia, immediatamente precedente la sua precoce morte: la scelta del tema è pienamente in linea con la tendenza generale riscontrabile nella pittura della fase finale della vita della città, quando, come ben osservato da I. Bragantini²⁹, in virtù di un diffuso mutamento di mentalità, delle vicende mitiche viene rappresentata, con metodo monoscenico³⁰, la "fine della storia", tanto per quei miti che erano diffusi nel repertorio sin da età augustea quanto nel caso di introduzione di nuovi soggetti di aspetto prevalentemente erotico – Narciso, ma anche Adone, Endimione, Ciparisso, Ganimede –, a comporre un immaginario interamente pervaso dalla "tensione verso un mondo ricreato dalla fantasia"³¹.

²⁰ CONON, 24.

²¹ Magistrale è la lunga trattazione che della vicenda fa Ovidio (*met.*, III, 356-401), tutta giocata sui doppi sensi dovuti alla ripetizione delle parole di Narciso da parte di Eco, invisibile al giovane (cfr. CAVARERO 2003, pp. 181-188). Cfr. anche AUSON., 102; MYTHOGR., I, 185 e II, 180.

²² Ov., *met.*, III, 407-510; AUSON., 100, 101. Al momento della nascita, Tiresia, interrogato dalla madre se il bimbo sarebbe arrivato a vedere la vecchiaia, aveva risposto che vi sarebbe giunto a patto che non avesse mai conosciuto se stesso (Ov., *met.*, III, 348, dice: *si se non noverit*).

²³ Ov., *met.*, III, 413-498. Cfr. anche PLOT., I, 6, 8.

²⁴ Ov., *met.*, III, 499-510; NONN., D., XLIII 580-586. Conone (24), invece, narra che il fiore spuntò dal sangue del giovane sparso a terra.

²⁵ MYTHOGR., I, 185. Plinio spiega le proprietà mediche della pianta, della quale esistono due varietà, la prima utile per ferite, lussazioni, scottature e geloni, l'altra invece induttrice di vomito, purgativa, che appesantisce i nervi e il corpo, derivando il suo nome da *narce*, non dalla vicenda del giovane (PLIN., *nat.*, XXI, 75).

²⁶ HELBIG 1868, nn. 1338-1367; SCHEFOLD 1957.

²⁷ Appendice 1: di buona parte delle immagini si possiedono l'originale e/o riproduzioni realizzate all'epoca della scoperta, che talora sopperiscono alla perdita del quadro stesso; in pochi casi, invece, rimane solo la descrizione redatta al momento del rinvenimento, unico mezzo per ricostruire la raffigurazione oggi completamente evanida.

²⁸ Appendice 2: si sono escluse tutte le immagini, conservate *in situ* o attestate dalle descrizioni, per le quali non è certa la presenza della pozza d'acqua. Di contro, i rimanenti elementi del quadro, comuni anche ad altre figure del mito, non si possono considerare di per sé determinanti ai fini del riconoscimento della vicenda rappresentata. In tal senso, anche la recente rilettura di un quadro dalla Casa del Quattro Stili come immagine della vicenda di Narciso da parte di F. Parise Badoni (2001) per quanto interessante lascia qualche perplessità: in mancanza di elementi connotanti forti di carattere iconografico, l'interpretazione sembra piuttosto dettata dalla suggestione delle parole di Ovidio.

²⁹ BRAGANTINI 1995, pp. 186-196; cfr. anche BRAGANTINI, PARISE BADONI 1984.

³⁰ BALDASSARRE 1981, pp. 344-345.

³¹ *Ibid.*, p. 345. Cfr. anche, per la selezione dei soggetti, BRAGANTINI 1995, pp. 191-195.

Di contro all'unicità del tema scelto, la sensibile difformità nelle modalità di rappresentazione delle componenti del quadro (protagonista ed elementi che lo connotano, eventuali personaggi secondari, elementi del paesaggio), nonché la loro diversa articolazione nelle singole realizzazioni permettono di identificare precise composizioni.

A. Quadri raffiguranti Narciso seduto

Lo schema del giovane seduto caratterizza in assoluto la maggior percentuale di rappresentazioni di Narciso, con ben 33 immagini.

Come noto, all'interno del repertorio pompeiano la posizione seduta non è esclusiva di Narciso, ma caratterizza parimenti un numero elevato di figure del mito rappresentate da sole o in coppia. Qualche indicazione più puntuale sull'uso dello schema può derivare tuttavia dall'analisi dettagliata delle attestazioni.

Composizione A.1

Una prima serie di immagini (N.1-12) (fig. 1) reca Narciso seduto alla destra del quadro, appoggiato alla mano sinistra e con il braccio portante disteso; la mano destra è rilasciata sulla gamba corrispondente; delle gambe, la sinistra è distesa ed allungata, con il dorso del piede rivolto verso lo spettatore, mentre la destra è piegata al ginocchio ed il piede posa a terra con la punta, in prossimità del seggio; il capo è girato di lato, a destra, e rivolto verso il basso. Narciso è nudo; un mantello ne copre solo in parte le gambe ed un lembo giace steso sulla roccia, alle sue spalle. Il protagonista è posto obliquamente attraverso il quadro, in modo da occuparne per intero una delle diagonali e questa collocazione è sottolineata dalla posizione della lancia che è retta dalla mano non portante con la punta rivolta verso il basso; il giovane siede sempre su una roccia che presenta una fessura pressoché triangolare entro la quale è la pozza d'acqua con l'immagine del volto riflesso: Narciso, la roccia ed il riflesso risultano pertanto collocati su un medesimo piano. Per il resto, i quadri appaiono decisamente poveri tanto di elementi paesistici quanto di figure secondarie.

Della composizione, riconoscibile negli esempi dalla Casa IX 9, d (fig. 1) e dalla Villa di Diomede (N.1,2), esiste un numero consistente di repliche (N.3-10³²) che talora variano in minima parte l'impostazione generale: nel quadro dalla Casa dell'Efebo (N.3) Narciso ed una figura femminile sono disposti in modo da formare una composizione piramidale; in quello dalla Casa del Marinaio (N.4) un erote siede in braccio al protagonista, così da coprire con il suo corpo il braccio non portante, e regge la lancia del giovane; nell'esempio dalla Casa V 2, 15 (N.6) alle spalle di Narciso è un imponente monumento cilindrico³³ mentre in quello dalla Casa del Granduca di Toscana (N.7) il paesaggio è disseminato di rovine. Una notazione merita infine lo stucco dalla Villa stabiana in località Petrarolo (N.11), la cui composizione comprende un corso d'acqua in primo piano che si allarga a formare lo specchio in cui si riflette Narciso, una colonna con albero a sinistra ed un erote a destra: tra questi elementi la figura di Narciso è quasi calata, giustapposta, inserita in modo da sedere innaturalmente sulla riva con il piede sinistro malamente sovrapposto alla parte inferiore del fusto della colonna, caratteristica che denota una fattura decisamente mediocre dello stucco.

³² Di altre due attestazioni (N.11,12) non sono rimaste le immagini; le descrizioni permettono solo di attribuirle genericamente a questa serie, ma non sono noti eventuali particolari caratterizzanti.

³³ Il medesimo che si riscontra più di frequente, come si vedrà, negli esempi riferibili al secondo modello.

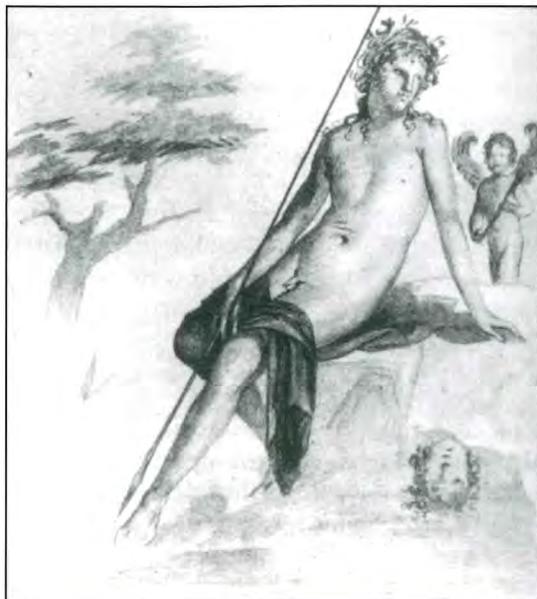


Fig. 1 - Pompei, IX 9, d; tablino (F), parete Sud. Narciso (N.1) (da RAFN 1992, p. 706, n. 31)



Fig. 2 - Pompei, VI 15, 1 Casa dei Vettii; ambiente di ricevimento (e), parete Nord. Ciparisso; in situ (da PPM V, p. 487, fig. 29).

In ambito pompeiano la composizione nella sua interezza conosce una sola altra replica certa³⁴, ossia un quadro raffigurante Ciparisso dalla Casa dei *Vettii* (fig. 2)³⁵, identico nella resa del protagonista e nei rapporti reciproci tra le componenti: il protagonista al centro del quadro, lungo la diagonale; l'elemento connotante (fonte/cervo) collocato davanti al seggio; un inserto naturalistico (l'albero per Narciso, la Ninfa coronata di giunchi per Ciparisso) nell'angolo in alto a sinistra; alle spalle del protagonista è in entrambi i casi un elemento che funge quasi da "commento" della vicenda, ossia non ha una funzione determinante per il suo riconoscimento ma ne richiama specifici aspetti (erote o Ninfa per Narciso, tripode per Ciparisso).

L'uso pressoché esclusivo della composizione per Narciso ne suggerisce la creazione proprio in seno al repertorio di questo soggetto; da qui poi essa sarebbe transitata a raffigurare Ciparisso grazie alla sostituzione degli elementi connotanti³⁶.

Quanto all'archetipo, il permanere della composizione anche nel più tardo repertorio musivo³⁷ e pittorico³⁸ di Narciso sembra escludere una sua creazione in ambito vesuviano, e

³⁴ Limitatamente allo schema del protagonista, la medesima disposizione si riscontra anche in una figura di Espero da un quadro della Casa VIII 4, 34 (PPM VIII, p. 539, fig. 9; varia però la posizione della testa) e in una figura maschile di dubbia interpretazione (Oreste?) dal fregio del cubicolo (b) della Casa di *T. Dentatius Panthera* (PPM IX, p. 10, fig. 16; nella riproduzione il personaggio è privo del mantello).

³⁵ PPM V, p. 487, fig. 29.

³⁶ Ciparisso è figura che conosce rare attestazioni figurate, e questa sola presenta la composizione in esame.

³⁷ La composizione con Narciso seduto nella medesima posizione al centro del quadro è attestata nei mosaici antiocheni: Casa del Buffet Supper, complesso Sud, sale 1-2, prima metà III sec. (LEVI 1947, pp. 127-137; RAFN 1992, n. 51; CIMOK 1995, pp. 42-44); Casa di Narciso, ambiente 2 (triclinio), fine del II sec. d.C., quest'ultimo però con il braccio non portante sollevato (LEVI 1947, pp. 60-65; RAFN 1992, n. 9).

³⁸ Massyaf, Ipogeo, volta, metà del II sec. d.C. o inizi del III (CHAPOUTHIER 1954; RAFN 1992, n. 7).

sposta piuttosto l'attenzione su un centro di creazione e propulsione forte, quale poteva essere la capitale.

Composizione A.2

Nella seconda serie di raffigurazioni (N.13-19) (figg. 3-4) Narciso è seduto in maniera speculare rispetto alla prima, a sinistra del quadro, appoggiato alla mano destra; la mano sinistra giace rilasciata sulla coscia corrispondente; la gamba destra è allungata con il dorso del piede rivolto verso lo spettatore, mentre la sinistra è ripiegata al ginocchio e posa a terra con la sola punta nei pressi del seggio; il capo è girato di lato verso sinistra. Narciso è nudo; il mantello avvolge entrambe le gambe, risale lungo la schiena ed è legato attorno alle spalle, alla base del collo. La distribuzione degli elementi nella composizione prevede Narciso al centro del quadro con la lancia obliqua retta dal braccio non portante, seduto su una roccia davanti alla quale è la pozza, in primissimo piano; il nucleo composto dalla figura del protagonista e dal seggio risulta pertanto essere su un piano arretrato rispetto all'immagine riflessa. Proprio alle spalle di Narciso si innalza un elemento architettonico che evidenzia la sua figura. Rispetto al modello precedente si segnala una maggior ricchezza nella scelta e nella disposizione di elementi paesistici e personaggi secondari.



Fig. 3 - Pompei, VI 16, 15.57 Casa dell'Ara Massima; pseudo-tablino (D). Narciso (N.13); in situ (da PPM V, p. 881, fig. 45).

La composizione nella sua completezza è individuabile nelle due raffigurazioni dalla Casa dell'Ara Massima (fig. 3) e dalla Casa IX 2, 10 (N.13,14); di questo tipo sono note altre 4 repliche (N.15-18³⁹); le varianti riguardano fondamentalmente il drappeggio del mantello⁴⁰, e

³⁹ Del Narciso nel quadro dalla Casa di Meleagro (N.19) rimane solo una descrizione purtroppo parziale e povera di particolari.

⁴⁰ Nel quadro dalla Casa VII 3, 17.19 (N.15) il mantello risale lungo la schiena ma manca la parte avvolta attorno alle spalle, non è certo se per effettiva assenza di questo particolare nell'originale o a seguito di una cattiva lettura da parte del disegnatore; nel quadro dalla Casa dell'Argenteria (N.16), invece, il mantello copre in parte

l'elemento che si eleva alle spalle di Narciso: se nel quadro dalla Casa dell'Ara Massima (N.13) (fig. 3) si tratta di una costruzione cilindrica, negli altri esemplari (N.14-18) (fig. 4) si riduce ad un altare o pilastrino con albero affiancato, in un caso anche con una tenia legata (N.16).



Fig. 4 - Pompei, II 2, 2 Casa di D. Octavius Quartio; biclinio (k). Narciso (N.18); in situ (da PPM III, p. 104, fig. 93).

Rispetto alla composizione così delineata, la figura di Narciso dal biclinio della Casa di *D. Octavius Quartio* (N.18) (fig. 4) pur riprendendo nei tratti generali il tipo, presenta soluzioni che la contraddistinguono: il braccio portante è accostato al busto, di conseguenza il corpo è in posizione marcatamente verticale e il piede sinistro posa a terra con l'intera pianta. Le varianti si devono con evidenza all'intervento dell'artigiano sulla composizione: a più riprese I. Baldassarre e D. Scagliarini Corlaita, studiando proprio le immagini di Narciso e di Piramo e Tisbe provenienti da questo ambiente, hanno sottolineato la vivacità della bottega operante, evidenziando l'attività di due mani, presumibilmente il maestro e l'allievo⁴¹.

La medesima composizione è attestata nel repertorio vesuviano anche da un quadro raffigurante Endimione dalla Casa di *M. Lucretius* (fig. 5)⁴², nel quale la posizione del giovane e l'ambientazione paesistica, con l'alta montagna sormontata da una costruzione che si eleva alle sue spalle, sono in tutto confrontabili con le immagini di Narciso⁴³.

una delle gambe, mentre l'altro lembo giace sulla roccia alle spalle di Narciso, forse per influenza dell'archetipo precedente.

⁴¹ BALDASSARRE 1981; SCAGLIARINI CORLAITA 2001; quest'ultima, in particolare segnala nel quadro con Piramo e Tisbe l'introduzione di "alcune variazioni che potrebbero attribuirsi a ingenue velleità dilettantistiche" ed ipotizza pertanto che proprio questa immagine sia stata realizzata dall'allievo, quel *Lucius* che ha lasciato la sua firma su uno dei letti (pp. 324-325).

⁴² PPM *Disegnatori*, p. 357, fig. 172.

⁴³ Cfr. COLPO c.s.



Fig. 5 - Pompei, IX 3, 5 Casa di M. Lucretius; cubicolo (4), parete Ovest. Endimione; riproduzione di G. Abbate, 1848 (da PPM Disegnatori, p. 357, fig. 172).

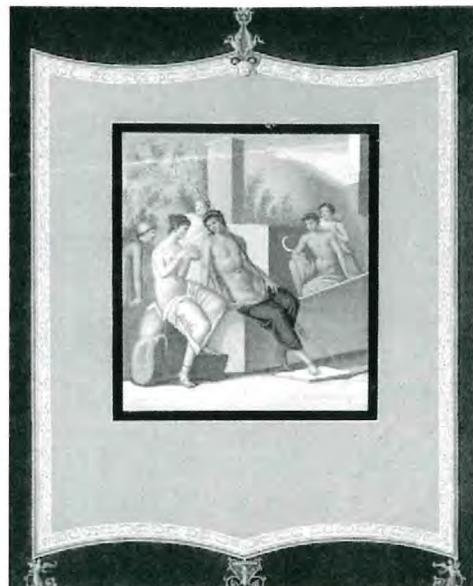


Fig. 6 - Pompei, VI 8, 3.5 Casa del Poeta Tragico; triclinio (15), parete Nord. Quadro con la c.d. “vendita di amorini”; riproduzione di A. Ala, 1857 (da PPM Disegnatori, p. 510, fig. 26).

Identica costruzione della figura del protagonista caratterizza inoltre il personaggio maschile in una serie di quadri di IV stile di dubbia lettura, raffiguranti una coppia con nido di amorini, scena solitamente interpretata come “Adone e Venere” ovvero come “vendita di amorini” (fig. 6)⁴⁴: l’ispirazione ad una stessa composizione è provata anche dall’elemento architettonico che si eleva in secondo piano, proprio alle spalle del personaggio maschile.

La creazione della composizione, non conosciuta da altre attestazioni al di fuori del repertorio in esame, è con ogni evidenza locale e la sua introduzione è funzionale proprio a Narciso: limitatamente alle caratteristiche della figura del protagonista, sembra potersi ipotizzare l’applicazione in modo speculare dell’archetipo precedente; la ricchezza e la specificità tuttavia degli altri elementi della composizione – in primo luogo la posizione della pozza, collocata anteriormente alla roccia e non nell’incavo, ma anche la presenza dell’elemento verticale alle spalle del giovane – evidenziano una tradizione diversa: a riprova dell’autonomia di creazione di questa composizione non va d’altronde trascurata la grande enfasi con cui è stato trattato quello che è considerabile l’archetipo, ossia il quadro dalla Casa dell’Ara Massima (N.13) (fig. 3), tanto nella resa pittorica – è un *pinax* a sportelli appoggiato su mensole infisse nel muro, con gli sportelli e le mensole rappresentati in prospettiva – quanto per la sua collocazione entro uno pseudo-tablino di fronte all’ingresso della casa, con un alto bacino posto anteriormente in modo che il quadro vi si specchiasse dentro, così da creare uno studiato e raffinato gioco di riflessi. Dal repertorio di Narciso, quindi, la composizione sarebbe stata trasmessa alle immagini di coppia con nido di amorini (che recepiscono e rifunzionalizzano il

⁴⁴ MICELI 1992. Si vedano gli esempi in PPM IV, p. 567, fig. 77; VII, p. 576, fig. 17; VIII, p. 480, fig. 47; rispetto al Narciso, in tutti questi casi varia solo il drappeggio del mantello che avvolge entrambe le gambe e non è legato attorno al collo.

solo *excerptum* della figura maschile con il monumento alle spalle), nonché, nella sua interezza, all'unica attestazione nota per Endimione (fig. 5): in quest'ultima, non a caso, manca la figura di Selene in arrivo in volo entro *velificatio* (elemento immancabile nelle altre attestazioni del soggetto), sostituita dalla falce di luna con stella, in quanto l'inserimento della dea, estranea al modello, doveva essere considerato troppo invasivo, laddove invece i suoi simboli potevano quasi essere assimilati ad elementi del paesaggio.

Composizione A.3

Una terza serie di immagini (N.20-24) (figg. 7-8) presenta Narciso seduto a sinistra, appoggiato all'avambraccio destro, con il braccio quindi piegato al gomito; la disposizione delle gambe e della testa è del tutto identica a quella del tipo precedente. Il braccio non portante è sollevato, piegato al gomito, e regge le lance in posizione verticale, piantate a terra, la punta rivolta in alto; nel solo quadro dalla Casa di *M. Fabius Rufus* (N.24) è invece sollevato sopra il capo. Il giovane è nudo; le gambe sono coperte dal mantello che per il resto ricade sul seggio. Nelle immagini riferibili a questa composizione Narciso siede sempre su un particolare sedile con alto schienale diverso dalla roccia che caratterizza gli altri esempi: il giovane ed il sedile sono posti al centro del quadro e la pozza d'acqua è in primissimo piano; a destra del quadro sono elementi di carattere sacrale, monumenti, altari, cippi, oppure altri personaggi.



Fig. 7 - Pompei, VI 3, 6; ambiente (d), parete Ovest. Narciso (N.20); in situ (da PPM III, p. 909, fig. 15).



Fig. 8 - Pompei, VI 9, 6.7 Casa dei Dioscuri; triclinio (49), parete Sud. Narciso (N.22); riproduzione di G. Marsigli, 1828-1829 (da PPM IV, p. 952, fig. 179).

La composizione così strutturata non è altrimenti attestata, mentre confronti si rinvengono limitatamente alla figura del protagonista, nella sua versione speculare⁴⁵; tra questi, in particolare, vanno segnalate alcune raffigurazioni del fiume Sarno tra divinità

⁴⁵ Paride (PPM I, p. 155, fig. 64) o Apollo (PPM IV, p. 1043, fig. 21; in questo caso il braccio che regge la lancia è accentuatamente sollevato).

fluviali (fig. 9)⁴⁶, nelle quali il dio posa il braccio portante su un'*hydria* rovescia dalla quale fuoriesce l'acqua, mentre con la mano destra regge in posizione verticale un fascio di piante palustri, elemento che lo contraddistingue.



Fig. 9 - Pompei, VII 9, 7 Macellum; ambiente (h), parete Ovest. Il fiume Sarno tra Ninfe e personificazioni delle acque; riproduzione di G. Marsigli, 1826 (da PPM Disegnatori, p. 147, fig. 2).

L'assenza di confronti puntuali per la composizione nel restante repertorio suggerisce che si tratti di una creazione locale, composta con la giustapposizione di elementi usuali per le immagini di Narciso ad uno schema altrimenti noto per le figure legate all'acqua, come attesta il suo uso per la personificazione del fiume Sarno.

L'assenza di una composizione che funga da modello fortemente condizionante spiega inoltre un'importante variante che viene introdotta in alcune repliche. Una serie di tre immagini (N.22-24) (fig. 8) si distingue in quanto caratterizzata da un bacile in luogo della pozza d'acqua, ai piedi del sedile, verso il quale rivolge lo sguardo Narciso: un erote, nei pressi del bacile è di volta in volta raffigurato nell'atto di versarvi acqua con un'*hydria* (N.22,24) o di guardare il riflesso (N.23). Se la fonte è elemento ben attestato da tutto il repertorio letterario ed iconografico relativo a Narciso, l'introduzione del bacile è innovazione esclusiva di questi quadri, secondo un procedimento caratteristico delle composizioni di tipo monoscenico che prevede l'inserimento di elementi innovativi, del tutto autonomi dalla restante tradizione iconografica o letteraria, che per essere pienamente interpretati rimandano al patrimonio di conoscenze dell'osservatore⁴⁷. Nella fattispecie, una volta attestate le immagini del Narciso seduto su seggio appoggiato all'avambraccio destro e con le lance tenute in posizione verticale (N.20,21), in seno alla produzione figurata si verifica la sostituzione della pozza con il bacile: nonostante l'assenza del volto riflesso, la modifica non pregiudica l'intelligibilità del quadro, in quanto basta la presenza dello specchio d'acqua associato allo schema iconografico "seduto su sedile appoggiato all'avambraccio destro" a permettere all'osservatore un immediato riconoscimento del personaggio rappresentato.

A partire da queste ultime composizioni, poi, un'ulteriore variante è rappresentata dal quadro dalla Casa di *M. Fabius Rufus* (N.24) nel quale lo schema del protagonista viene

⁴⁶ PPM VII, p. 351, fig. 32; PPM VIII, p. 521, fig. 3a.

⁴⁷ Il meccanismo è ben evidenziato da I. Baldassarre in relazione alle modifiche che avvengono nei quadri con Piramo e Tisbe nel medesimo repertorio pompeiano (BALDASSARRE 1981, p. 345).

sostituito con uno meglio noto nel repertorio pompeiano per Apollo⁴⁸: la disposizione del corpo sostanzialmente non differisce da quella delle altre repliche, ma qui il braccio non portante è sollevato sul capo.

Ancora, l'esempio dal triclinio (38) della Casa dei Dioscuri (N.21), pur derivando dal medesimo modello si distingue in quanto la collocazione di un erote entro l'incavo del braccio portante di Narciso conferisce all'intero corpo un atteggiamento sensibilmente più rilasciato rispetto agli altri esemplari del tipo.

Quanto al resto delle componenti, la replica più articolata è il quadro dal triclinio (49) della Casa dei Dioscuri (N.22) (fig. 8), nel quale sono aggiunte due figure femminili che la critica ha interpretato, per le caratteristiche figurative più marcate rispetto agli altri quadri, rispettivamente come Eco e Liriope: la prima sarebbe riconoscibile nel personaggio sull'altura alle spalle del protagonista, che porta un dito alle labbra, gesto che è stato interpretato come allusivo alla sua incapacità di profferir parola se non per replicare quelle altrui; l'altra sarebbe la figura matronale appoggiata alla struttura a destra della composizione.

A4. Immagini non riferibili ad una precisa composizione

Alcune immagini sembrano non potersi rapportare alle composizioni precedentemente delineate, ma sono creazioni uniche che combinano variamente schemi desunti dal repertorio pompeiano ed elementi connotanti del protagonista.

Il quadro che indubbiamente si distingue maggiormente per originalità di soluzioni è quello dalla Casa della regina Margherita (N.25) (fig. 10), nel quale gli elementi caratterizzanti creano una composizione assolutamente unica di grande raffinatezza. Lo schema adoperato per la resa del protagonista replica specularmente un modello altrimenti attestato per una figura di divinità fluviale in un fregio dalla Casa del Menandro⁴⁹: oltre all'identità di schema, di resa del mantello e di seggio, entrambi i personaggi reggono con il braccio piegato l'attributo, ossia l'uno la lancia, l'altro un fascio di canne palustri⁵⁰. Narciso è adorno di un diadema che trova confronto diretto nel monile indossato dalla figura rappresentata entro un medaglione nel triclinio (o) della Casa di *L. Caecilius Iucundus*⁵¹ ed è pertanto un elemento fortemente attualizzante, forse riferibile ad un intento ritrattistico⁵², per il resto mal giudicabile a causa delle condizioni estremamente deteriorate del volto del giovane; d'altro canto, il fatto che Narciso ruoti il capo verso lo spettatore può essere ricondotto proprio alla volontà di messa in risalto del volto. Ma la costruzione del quadro nel suo complesso è del tutto singolare e di rilievo: la figura di Narciso è collocata di lato nel quadro, alle spalle è un alto albero, mentre il resto del campo è occupato da figure femminili variamente atteggiate; l'intera raffigurazione si articola quindi sulle due linee guida, disposte in maniera chiastica, determinate l'una dalla lancia retta da Narciso, l'altra dalla continuità tra il braccio della Ninfa immersa nell'acqua in basso a destra con quello rilasciato del giovane; tutti gli elementi – la lancia che taglia a metà il busto, l'albero che si eleva alle spalle, la direzione del braccio della Ninfa in basso a destra e lo sguardo di quella collocata in alto sullo sfondo – sono rappresentati in modo da indicare ed evidenziare non tanto l'immagine riflessa in primo piano, quanto piuttosto proprio il volto del giovane, a sua volta enfatizzato dalla presenza del ricco diadema.

⁴⁸ Si vedano gli esempi in PPM IV, p. 517, fig. 81 e PPM VIII, p. 422, fig. 7.

⁴⁹ PPM II, p. 395, fig. 248. Il fregio fa parte della decorazione dell'ambiente realizzata verso la fine del II stile.

⁵⁰ Assimilabile al medesimo modello è anche un Dioniso dalla Casa di Achille (PPM IX, p. 376, fig. 12), che tuttavia differisce nella posizione del capo e proprio nel fatto che il braccio che regge l'attributo è in questo caso quello rilasciato.

⁵¹ PPM III, p. 609, fig. 68. Cfr. PREHN 1997, p. 108.

⁵² Cfr. STROCKA 1997, sulla presenza di caratteri ritrattistici nelle raffigurazioni mitologiche – nella fattispecie, Marte e Venere – del IV stile; ZANKER 2002, p. 125.



Fig. 10 - Pompei, V 2, 1 Casa della regina Margherita; triclinio (r), parete Est. Narciso (N.25); in situ (da PPM III, p. 792, fig. 30).

Un'immagine proveniente da Pompei, oggi al Museo di Napoli (N.26), presenta Narciso seduto a destra del quadro, appoggiato alla mano sinistra, in uno schema che nelle linee generali richiama la *composizione A.1* individuata; diversamente da quest'ultima, tuttavia qui il giovane è rappresentato nell'atto di sollevare sul capo, con la mano destra, il mantello che ricade alle sue spalle ed avvolge entrambe le gambe; due lance giacciono sulla roccia, sotto la mano sinistra del protagonista. La derivazione di questa immagine da uno schema diverso (e non da una semplice modifica allo schema usato nella *composizione A.1*) è suggerita dal confronto con una rappresentazione di statua di Dioniso in paesaggio, sopra alta base, dalla casa degli Epigrammi⁵³: unica differenza rispetto al nostro Narciso, il braccio sollevato del dio non è finalizzato a scostare il mantello, come invece per il giovane eroe. A creazione nuova rimandano anche le altre caratteristiche del quadro: lo sfondo paesistico più ricco di elementi (un monumento si innalza alle spalle del protagonista), la figura femminile assisa alla sinistra della composizione, intenta ad osservare il giovane, oltre all'erote in primo piano, presso la pozza (come si è detto, le immagini riferibili alla *composizione A.1* sono generalmente povere di elementi accessori).

Ancora, vicino alla *composizione A.1* è il quadro dalla Casa di M. L. Fronto (N.27) (fig. 11), nel quale tuttavia la posizione delle gambe del giovane, entrambe allungate e con i piedi incrociati, apporta un elemento nuovo che raramente trova confronto nel repertorio pompeiano: a titolo di esempio si consideri la figura di Onfale dal quadro con Eracle ebbro dalla Casa di Sirico (fig. 12)⁵⁴, la quale condivide con il Narciso in questione non solo la disposizione generale del corpo (con la mano non portante adagiata a reggere un attributo, in questo caso un ventaglio, il capo rivolto verso il basso), ma anche il drappeggio del mantello attorno ad entrambe le gambe così da coprirle per intero tra le cosce e le caviglie, con un lembo che ricade dalla roccia.

⁵³ PPM III, p. 571, fig. 63b.

⁵⁴ PPM VI, p. 266, fig. 71.



Fig. 11 - Pompei, V 4, a Casa di M. Lucretius Fronto; cubicolo (6), parete Sud. Narciso (N.27); in situ (da PPM III, p. 1005, fig. 74).



Fig. 12 - Pompei, VII 1, 25 Casa di Sirico; esedra (10), parete Nord. Eracle ebbro presso Onfale; riproduzione di A. Ala, il quadro originale è tuttora in situ (da PPM Disegnatori, p. 560, fig. 97).

Il Narciso dal Tempio di Iside (N.28) (fig. 13) riprende uno schema meglio noto per l'iconografia di altri personaggi, creato nell'ambito del repertorio di Endimione (fig. 14) e da questi trasmesso anche al repertorio di Ciparisso e Ganimede⁵⁵; medesimo schema si rinvie ne nel quadro dalla Casa di Apollo e Coronide (N.29), replicato però questa volta in maniera speculare.



Fig. 13 - Pompei, VIII 7, 28 Tempio di Iside; ambiente (8). Narciso (N.28); Museo Nazionale di Napoli, inv. 9379 (da PPM VIII, p. 847, fig. 222).



Fig. 14 - Ercolano. Endimione; Museo Nazionale di Napoli, inv. 9245 (da SAMPAOLO 1992, n. 169).

⁵⁵ Per la discussione del tipo, si rimanda a COLPO 2002, pp. 198-199 e COLPO c.s. Corrispondono sia la caratteristica delle lance rette in tutti i casi noti con la mano portante, sia il particolare dell'elemento (in alcuni casi, come qui, un monumento; in altri casi un albero) che si eleva alle spalle del protagonista.

Per finire, nel quadro dalla Casa della Pescatrice (N.30) (fig. 15) Narciso è raffigurato in una posizione pressoché frontale che trova confronto puntuale in un'immagine di Dioniso dalla Casa dei Vettii (fig. 16)⁵⁶, ed è inserito entro uno sfondo paesistico che si differenzia nettamente dalle rimanenti attestazioni: da un lato la pozza d'acqua qui è rappresentata come un rivo che passa tra le rocce sulle quali è assiso il giovane; dall'altro si abbandona la resa appiattita ed il paesaggio si apre in profondità su uno sfondo montagnoso.



Fig. 15 - Pompei, VII 9, 63. Casa della Pescatrice; cubicolo (?). Narciso (N.30); riproduzione in Zahn I, tav. 68 (da PPM VII, p. 383, fig. 5).



Fig. 16 - Pompei, VI 15, 1 Casa dei Vettii; ambiente (e), parete Sud. Dioniso e Menade o Arianna assistono alla lotta tra Eros e Pan; in situ (da PPM V, p. 489, fig. 32).

B. Quadri raffiguranti Narciso semireclinato prono

Un secondo gruppo di pitture, nettamente meno numeroso rispetto a quello del Narciso seduto – si tratta infatti di sole cinque attestazioni (N.34-38) (figg. 17-18)⁵⁷ – è caratterizzato dal giovane semireclinato prono sulla roccia, appoggiato, in tutti i casi, alla mano sinistra, con il braccio portante completamente teso e quello libero sollevato per scostare il mantello; le gambe sono distese all'indietro; il capo è tenuto alto con lo sguardo rivolto avanti a sé. In questi quadri Narciso si affaccia alla fonte con tutta la parte superiore del corpo, di modo che il riflesso ripropone l'intero corpo (N.35,36), ovvero il solo volto (N.34,37,38).

⁵⁶ PPM V, p. 489, fig. 32; il quadro rappresenta Dioniso e una Menade che assistono alla lotta tra Eros e Pan.

⁵⁷ Della pittura da VI 2, 24 (N.38) resta solo una descrizione dell'Helbig che corrisponde in tutto e per tutto a quella dalla Casa dell'Orso e permette quindi di inserirla in questo gruppo.



Fig. 17 - Pompei, VII 2, 44.46 Casa dell'Orso ferito; triclinio (c), parete Nord. Narciso (N.34); riproduzione di A. Ala, 1865 (da PPM VI, p. 760, fig. 28).



Fig. 18 - Pompei, VI 1, 7 Casa delle Vestali; ambiente (5a). Narciso (N.37); Museo Nazionale di Napoli, inv. 9701 (da PPM IV, p. 47, fig. 83).

Oltre all'identità dello schema caratterizzante Narciso, tutte le raffigurazioni presentano anche la medesima disposizione degli elementi, con il giovane che si distende lungo la linea mediana orizzontale del quadro, il riflesso collocato nell'angolo in basso a destra e l'angolo in alto a sinistra occupato da un albero che, ben individuabile nelle repliche dalla Casa dell'Orso ferito e da quella delle Vestali (N.34,37) (figg. 17-18), è appena leggibile nel quadro, estremamente danneggiato, dalla Casa I 14, 4 (N.35). In due casi, infine (N.35,37) (fig. 18), nei pressi della pozza è rappresentato un erote.

Lo schema del giovane semireclinato prono è del tutto originale tanto nel repertorio pompeiano quanto, più in generale, nella tradizione figurativa; già D. Levi, a suo tempo, ne aveva segnalato la singolarità riconnettendolo ad un presunto, ma sconosciuto, originale ellenistico, e ne spiegava la creazione con la volontà di raffigurare il momento in cui Narciso si spoglia e si getta in acqua per cercarvi la morte⁵⁸. In mancanza tuttavia di attestazioni precedenti, l'utilizzo di questo schema per Narciso sembra piuttosto essere innovativo del repertorio pompeiano, trovando confronto e, presumibilmente, giustificazione nella tradizione letteraria: nel passo relativo alla vicenda, infatti, Ovidio descrive il gesto che Narciso compie nel piegarsi sulla fonte per rimirare l'immagine amata con le parole *Hic puer, et studio venandi lassus et aestu, / procubuit faciemque loci fontemque secutus, / dumque sitim sedare cupit, sitis altera crevit, / dumque bibt, visae correptus imagine formae / spem sine corpore amat, corpus putat esse, quod umbra est. / Adtupet ipse sibi, vultuque immotus eodem / haeret ut e Pario formatum marmore signum. / Spectat et humi positus geminum, sua lumina, sidus / et dignos Baccho, digno et Apolline crines*⁵⁹, dove nel verbo *procumbere* è insito il significato

⁵⁸ LEVI 1947, p. 64.

⁵⁹ Ov., *met.*, III, 413-421: "Qui il fanciullo, spossato dalle fatiche della caccia e dalla calura, si getta bocconi, attratto dalla bellezza del posto e dalla fonte, ma mentre cerca di sedare la sete, un'altra sete gli cresce: mentre beve, invaghitosi della forma che vede riflessa, spera in un amore che non ha corpo, crede che sia un corpo

di *prosterni, proni cumbere*⁶⁰, ossia “sdraiarsi bocconi, a pancia sotto”, azione che trova per l’appunto puntuale riscontro nello schema qui raffigurato. Sembra pertanto essere del tutto plausibile, nella creazione di questo schema, la diretta ispirazione delle immagini pompeiane dal testo ovidiano⁶¹. In tal caso, difficilmente spiegabile risulta l’ampio iato cronologico che intercorre tra la stesura del testo e la realizzazione dell’immagine, a meno di non supporre l’esistenza di un archetipo di creazione urbana, direttamente ispirato al testo, che sarebbe stato poi puntualmente riprodotto nei quattro esempi pompeiani⁶²: a riprova della probabile provenienza urbana dell’archetipo va ricordato che è nota una replica più tarda, datata al tardo III sec. d.C., da Vienne/Vaison-la-romaine, nella quale è appunto un Narciso del tutto assimilabile, come soluzione iconografica, agli esempi pompeiani⁶³.

C. Quadri raffiguranti Narciso stante

Si hanno infine tre sole rappresentazioni di Narciso stante, l’una assolutamente diversa dall’altra, dipendenti di volta in volta da differenti modelli⁶⁴.

Nella fattispecie, la pittura dalla Casa di Ganimede (N.39) presenta Narciso stante sulla gamba destra, con la sinistra lievemente avanzata, il braccio sinistro piegato al gomito a sostenere le lance in posizione verticale, ed il destro sollevato, con la mano posata sopra la testa; nell’immagine è ravvisabile l’utilizzo di uno schema creato alla metà del IV secolo a.C., sul tipo dell’Apollo Liceo⁶⁵, al quale la pittura in questione risulta raffrontabile nell’intera concezione del corpo: identiche sono infatti la posizione delle gambe e delle braccia ed il conseguente andamento di spalle e fianchi; analogamente, il braccio destro è sollevato e piegato dietro il capo, mentre il sinistro è avanzato a reggere un attributo che nel caso dell’Apollo è un arco e nel Narciso sono le due lance; peraltro, la posizione innaturalmente estroflessa del gomito sinistro è spiegabile proprio con la presenza/assenza dell’appoggio, assolutamente fondamentale nella scultura ma superfluo nella riproduzione pittorica.

Nel quadro dalla Casa di *M. Lucretius* (N.40), Narciso è visto quasi completamente di spalle, col viso rivolto non verso lo spettatore, ma all’interno della composizione; il giovane è stante sulla gamba destra, con la sinistra leggermente piegata all’indietro, il solo braccio destro visibile portato dietro la schiena con la mano socchiusa, la testa girata di lato. In uno studio specifico⁶⁶, l’Hafner evidenziava uno stretto legame tra questa immagine ed una

quella che è un’ombra. Attonito fissa se stesso e senza riuscire a staccare lo sguardo rimane immobile come una statua scolpita in marmo di Paro. Disteso a terra contempla le due stelle che sono i suoi occhi, e i capelli degni di Bacco, degni anche di Apollo” (trad. di P. Bernardini Marzolla). La medesima descrizione è anche in MYTHOGR., I, 185 e II, 180.

⁶⁰ *Thesaurus Linguae Latinae*, X, coll. 1567-1570.

⁶¹ Sul rapporto tra fonti e scelte iconografiche, cfr. GHEDINI 1997a, pp. 825-828. Sul rapporto tra il testo di Ovidio – e più in generale la tradizione letteraria coeva, paramenti considerata “lettura da intrattenimento” (LA PENNA 1978, pp. 19-21) – e le tendenze decorative dell’epoca, si veda la sintesi di I. Baldassarre (1981, p. 339 e nota 13); sulle diverse posizioni, panellenistica o romana, relative ai modelli ai quali tanto Ovidio quanto la pittura romana si sarebbero ispirati, cfr. BALDASSARRE 1981, nota 27.

⁶² L’esistenza di un simile archetipo è suggerita da Ida Baldassarre anche per le raffigurazioni di Piramo e Tisbe, che ricorrono, nel contesto vesuviano, nella sola versione derivata proprio dal testo ovidiano (BALDASSARRE 1981).

⁶³ Cfr. RAFN 1992, n. 13. Ancora, Narciso è rappresentato inginocchiato sulla fonte – non propriamente semireclinato prono come nelle attestazioni pompeiane – e visto di spalle nel mosaico delle Stagioni da Boscéaz d’Orbe, del primo venticinquennio del II secolo d.C. (LEVI 1947, p. 65; GONZENBACH 1961, pp. 184-194; RENARD 1966; RAFN 1992, n. 14).

⁶⁴ D. Levi, a suo tempo, aveva analizzato queste attestazioni ed aveva ricondotto le due dalla Casa di Ganimede e dalla Casa di *M. Lucretius* ad un medesimo prototipo, che riconosceva in una presunta statua di Narciso di primissima età ellenistica (cfr. LEVI 1947, pp. 62-63).

⁶⁵ Sul problema dell’attribuzione e della collocazione cronologica della scultura, cfr. TODISCO 1993, pp. 99-101.

⁶⁶ HAFNER 1994.

scultura policletea⁶⁷ raffigurante un giovane alla fonte dubitativamente interpretato come Narciso⁶⁸ (secondo uno schema ampiamente utilizzato nell'arte romana per la realizzazione di sculture da giardino destinate a decorare le fontane⁶⁹), che secondo lo studioso sarebbe in questo caso riprodotto da tergo.

I particolari della pittura, tuttavia, suggeriscono di approfondire ulteriormente l'analisi dell'immagine: da un lato è vero infatti che la ponderazione presentata dal giovane si riscontra nel cosiddetto Narciso policleteo, ma la stessa è anche alla base delle prime sperimentazioni lisippee sulla figura dell'Eracle in riposo⁷⁰, alla quale conduce peraltro anche il particolare del mantello riccamente drappeggiato che copre per intero il braccio sinistro.

Se quindi nella figura dalla Casa di *M. Lucretius* è da riconoscere il ricorrere di uno schema lisippeo, non si deve tuttavia pensare ad una diretta derivazione dell'attestazione pompeiana dall'esemplare scultoreo; piuttosto, proprio la caratteristica della rappresentazione del giovane di spalle invita a ricondurre questa creazione a talune immagini di Eracle di spalle diffuse nella pittura pompeiana: come ben evidenziato da P. Moreno, le due immagini di Eracle seduto nell'atto di ascoltare Orfeo dalla Casa di Epidio Sabino e di Eracle stante con Telefo in Arcadia dalla Basilica di Ercolano⁷¹ – entrambi raffigurati di spalle di tre quarti ma in modo da lasciare intravvedere il volto – pur riproponendo modelli lisippei noti, attestano piuttosto la tradizione dell'*Heracles aversus* del celebre quadro di Apelle che, come ricorda Plinio, si trovava nel Tempio di Diana a Roma⁷². A riprova, si può richiamare anche la posizione del braccio flesso dietro la schiena riscontrabile anche nel quadro con Narciso, che non è semplicemente appoggiato al gluteo corrispondente, come nelle repliche statuarie del tipo, ma è accentuatamente portato dietro le spalle, secondo una modalità che P. Moreno attribuisce proprio alla sperimentazione di Apelle nell'ambito della rappresentazione pittorica di tre quarti⁷³. Analogamente a quanto sottolineato per le immagini di Eracle, quindi, si deve presupporre anche per il Narciso dalla Casa di *M. Lucretius* l'esistenza di un esemplare pittorico intermedio: le notizie non permettono di ipotizzare che esso fosse già adoperato per Narciso, per cui allo stato delle conoscenze possiamo solo registrare come l'utilizzo di tale schema per la figura del giovane di Tespi sia prerogativa dell'artigiano che ha realizzato questa specifica immagine.

L'ultimo esempio del gruppo proviene da una Villa di Torre Annunziata (N.41), e presenta il giovane stante sulla gamba sinistra, con la destra avanzata, il braccio sinistro che regge la lancia in posizione verticale ed il destro sollevato in alto, il capo rivolto avanti a sé, verso il basso. Il quadro ripete, riproponendolo in modo speculare, lo schema dell'*Apollo Sauroktonos*, come a suo tempo già sottolineato dal Levi, il quale notava tuttavia come il braccio destro nella pittura sia sollevato in modo più enfatico, quasi in un gesto di *adlocutio*⁷⁴.

⁶⁷ Sussistono a tutt'oggi dubbi sulla paternità dell'archetipo, soprattutto in base all'analisi delle numerose repliche: le differenti attribuzioni spaziano dalla scuola policletea (Furtwängler, Bulle, Arnold), ad un artista policleteo con influssi attici (Amelung, Bieber); ancora è stata proposta una datazione al IV secolo (Michon, Mahler) o infine vi si è riconosciuto un classicismo eclettico tardo ellenistico (Becatti). Sulla questione, cfr. BECATTI 1970-1971, p. 29; HAFNER 1994, p. 50.

⁶⁸ Il soggetto della statua è stato variamente interpretato come Paride o Adone o Giacinto, o ancora come un modello ideale di bellezza maschile (HAFNER 1994, pp. 49-50); la seriorità delle attestazioni letterarie del mito e la totale assenza di immagini del giovane anteriormente al *corpus* pompeiano rendono tuttavia del tutto improbabile una lettura della scultura come Narciso.

⁶⁹ Nelle immagini statuarie un braccio del giovane posa su un'hydria rovesciata che cela il foro d'uscita dell'acqua, posata su un pilastro; si veda ad esempio la replica dal Palazzo dei Conservatori; cfr. BECATTI 1970-1971, pp. 28-29; HAFNER 1994, p. 49.

⁷⁰ MORENO 1982, pp. 414-415 sull'origine di questa ponderazione.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 415-419.

⁷² PLIN., *nat.*, XXXV, 94. Cfr. MORENO 1981, pp. 183-184; GRASSIGLI 1999, p. 460.

⁷³ MORENO 1982, p. 419.

⁷⁴ LEVI 1947, p. 63.

Gli esempi di Narciso stante non presentano quindi schemi innovativi per il giovane, ma attestano un più generale utilizzo di modelli variamente correnti; le immagini non dovettero godere di particolare fortuna, se la successiva tradizione figurativa del personaggio registra il diffondersi di soluzioni del tutto dissimili nella raffigurazione del giovane stante: le sculture da giardino di epoca adrianea ed antoniniana replicano tendenzialmente lo schema del cosiddetto Narciso policleteo, mentre quelle più tarde adottano piuttosto uno schema stante con le gambe incrociate ed una mano portata al fianco o dietro la schiena⁷⁵, ovvero stante con entrambe le braccia sollevate sul capo⁷⁶, o ancora stante nell'atto di togliersi il mantello tenendolo aperto all'altezza dei fianchi, davanti alla fonte⁷⁷.

La creazione delle immagini: il ruolo dell'artigiano

Torniamo, a questo punto, alle domande poste in apertura e vediamo quali risposte può fornire il repertorio vesuviano di Narciso.

La prospettiva dell'artigiano e l'utilizzo di schemi e composizioni, in primo luogo: pur in assenza di un repertorio attestato e diffuso per il personaggio, l'analisi così condotta evidenzia l'utilizzo di una rosa di *composizioni*⁷⁸ di volta in volta di provenienza urbana o di creazione locale, realizzate componendo in vario modo il repertorio figurativo precedente e coevo non solo relativo a Narciso ma anche ad altri soggetti.

Ad ambito urbano rimandano le *composizioni A1* (Narciso seduto) e *B* (con il giovane semireclinato prono), ricorrente solo per Narciso: come sottolineato in fase analitica, se pure non sono note attestazioni precedenti di queste composizioni, alcuni elementi – la persistenza dei tipi nel repertorio seriore e, per il tipo semireclinato, il forte legame con il testo ovidiano – escludono che possa trattarsi di immagini di creazione interamente locale, e fanno supporre di contro l'esistenza di archetipi derivanti da un centro di produzione molto attivo, quale l'Urbe, dal quale essi si siano nel tempo diffusi sopravvivendo per noi con questi soli esemplari.

Di creazione locale sembrano invece essere le *composizioni A2* e *A3*, create appositamente per Narciso, ma di fatto non altrimenti note nel più tardo repertorio; le rimanenti immagini (*A4*, e *C* con Narciso stante), infine, si connotano quasi come sperimentazioni realizzate utilizzando schemi già noti per altre figure (divinità fluviali, Dioniso), che non godono tuttavia di particolare fortuna ma restano limitate a queste singole attestazioni.

Quanto all'aspetto cronologico, la comparsa tardiva del personaggio nel repertorio figurato come anche in quello letterario suggerisce di collocare la creazione delle composizioni in un ben determinato arco di tempo, tra la fine del I secolo a.C. e l'età neroniana: gli archetipi urbani sembrano essere i primi a comparire nel repertorio, soprattutto il Narciso semireclinato prono (*B*), di riconosciuta ispirazione ovidiana⁷⁹; diversamente, per le immagini di sicura invenzione locale (*composizioni A2* e *A3*, *A4*, *C*) dobbiamo piuttosto pensare ad una loro creazione in età neroniana.

⁷⁵ Nel mosaico: Antiochia, Casa dei Pavimenti Rossi, sala 6, metà del II sec. d.C. (LEVI 1947, pp. 68 e 88-89; RAFN 1992, n. 62); in pittura: PHILOSTR., *Im.*, I, 23 (cfr. GHEDINI 2000, pp. 175-197; EAD. 2004, pp. 419-420); ancora, in un tessuto copto (RAFN 1992, n. 52).

⁷⁶ È lo schema attestato dalle immagini di Narciso su lastre di sarcofago diffuse tra la fine del II secolo d.C. e l'età tetrarchica (SICHTERMANN 1986, nn. 1-6, 16) ed in alcuni esemplari a tutto tondo (ad esempio, una statua acefala conservata al Museo Archeologico di Venezia: cfr. TRAVERSARI 1973, pp. 156-157, n. 68 con elenco delle repliche note).

⁷⁷ Il tipo si diffonde nella glittica; cfr. RAFN 1992, nn. 57-59 e 66.

⁷⁸ Nel senso che abbiamo precedentemente indicato, v. *supra* nota 5.

⁷⁹ Non diversamente, quindi, da quanto a suo tempo suggerito da I. Baldassarre per le immagini di Piramo e Tisbe.

Dall'analisi del repertorio vesuviano di Narciso possiamo quindi cercare di trarre qualche informazione circa le modalità di intervento delle botteghe locali al momento della creazione delle singole immagini.

Nel caso dell'esistenza di un archetipo noto (*composizioni A1, B*), il *pictor* semplicemente ripropone la creazione acquisita dalla tradizione, limitando eventuali variazioni ai particolari meno significativi del quadro (i personaggi secondari, il paesaggio) ma lasciando per il resto invariati anche dettagli minimi, quali il panneggio o la presenza di specifiche componenti (l'eroe che spegne la fiaccola nella fonte).

Laddove invece si voglia procedere ad una nuova creazione, ciò può avvenire in seno al repertorio di Narciso semplicemente rovesciando uno schema già attestato (*composizione A2*, ma si nota una maggiore ricchezza di elementi accessori), ovvero adoperando schemi usati preferibilmente per altre figure, che vengono rifunzionalizzati con l'aggiunta degli elementi connotanti caratteristici di Narciso (*composizioni A3, A4 e C*). Come ha dimostrato l'analisi della *composizione A3*, l'assenza di un archetipo fortemente condizionante consente di apportare variazioni anche sostanziali alle immagini: la più significativa è sicuramente la sostituzione della pozza con il bacile pieno d'acqua, elemento semanticamente omologo alla pozza (la presenza di uno specchio d'acqua in cui si possa riflettere il volto del protagonista ne permette il riconoscimento come Narciso) ma assolutamente originale, altrimenti ignoto tanto alla tradizione letteraria quanto al rimanente repertorio figurato.

Nel complesso, è evidente come anche laddove sia certa l'esistenza di una composizione adoperata come modello da replicare, raramente possiamo riconoscerne una riproduzione pedissequa; di contro, l'artigiano sembra operare sempre sulla sua immagine con interventi più o meno significativi: il caso più diffuso è rappresentato da lievi variazioni nello schema e nell'abbigliamento del protagonista o nella scelta degli elementi accessori della composizione; più importanti sono tutti i processi di rovesciamento delle figure-base, di contaminazione tra composizioni diverse o di riuso di schemi altrimenti noti che vengono applicati ad un personaggio mediante la sostituzione degli elementi connotanti.

A questo proposito, proprio a partire dal *corpus* esaminato merita fare ancora qualche riflessione. L'analisi dettagliata delle componenti dei quadri ha evidenziato come nella maggior parte dei casi ad essere riprodotte non fossero semplicemente le "figure", bensì unità più complesse: *nessi compositivi* sono Narciso-roccia-pozza (*composizione A.1*), Narciso-pozza-monumento alle spalle (*composizione A.2*), Narciso-sedile (*composizione A.3*, cui in una serie di immagini si aggiunge il bacile); a riprova è ad esempio il confronto con le scene c.d. di "vendita di amorini" (fig. 6), nelle quali si rinviene il medesimo *nesso* costituito da figura maschile-monumento alle spalle, della *composizione A.2* di Narciso.

Proprio la ripetizione di questo nesso (e non della sola figura-base, che pure doveva far parte della pratica di scuola e quindi essere già patrimonio acquisito dell'artigiano) permette di avvalorare l'idea, proposta già dall'Andersen, dell'esistenza di una qualche forma di supporto grafico che registrasse le linee generali delle composizioni; la libertà di intervento e quindi la relativa diversità delle singole repliche attesta tuttavia come questo supporto grafico, lungi dall'essere rigido e strettamente vincolante, doveva essere piuttosto un mezzo assolutamente duttile, atto a piegarsi di volta in volta alle necessità della singola creazione, quindi ai *desiderata* del committente.

La creazione delle immagini: il ruolo del committente

Quando dall'artigiano ci si sposti ad analizzare il ruolo del committente al momento della formulazione del repertorio di immagini destinato a decorarne l'abitazione, è possibile individuarne la presenza, come abbiamo visto in apertura, sia nella selezione dei soggetti sia, all'interno di ogni singolo quadro, nelle scelte figurative.

La scelta del soggetto: le valenze del mito di Narciso

Al fine di definire meglio le valenze del mito di Narciso che ne hanno decretato la fortuna nel repertorio dell'epoca, più a fondo si comprende la vicenda se riferita al contesto topografico e cultuale nella quale nasce. Conone, il primo a riferire la vicenda nella sua interezza, riconnette a Narciso il culto dell'Eros di Tespi⁸⁰, narrando che proprio a seguito della morte del giovane gli abitanti della città beota decisero di onorare e di servire Eros, rendendogli sacrifici sia in pubblico che in privato⁸¹: alle pendici del Monte Elicona, presso le sorgenti del fiume Tespio⁸², esisteva infatti un santuario di antichissima tradizione consacrato a Eros⁸³, del cui decoro faceva parte il celebre Eros di Prassitele⁸⁴, la cui presenza a Roma è documentata dapprima sotto Caligola e poi con Nerone⁸⁵, con una singolare e, con ogni verosimiglianza, non casuale concomitanza con la creazione del repertorio figurativo del personaggio, soprattutto delle composizioni (e degli archetipi) di provenienza urbana.

Come ben evidenziato dal Corso⁸⁶, le fonti, tanto quelle epigrafiche quanto quelle letterarie, concordano nell'attribuire un valore simbolico forte alla statua di Eros da Tespi, in quanto immagine del sentimento amoroso in senso platonico: Prassitele avrebbe infatti inteso, nel realizzare l'immagine, riprodurre il modello di eros che egli stesso provava, un amore non più vissuto come possesso gioioso ma come sofferenza – da cui la raffigurazione di un Eros sofferente –, “interiorizzazione dell'archetipo che non è più immagine esterna all'uomo ma

⁸⁰ Il giovane sarebbe infatti figlio di Cefiso, fiume della Beozia, e della Ninfa Liriope, originario quindi di Tespi (Ov., *met.*, III, 341-346; Stat., *Theb.*, VII, 340-342).

⁸¹ CONON, 24 ed anche STAT., *Theb.*, VII, 341. Strabone invece dà notizia dell'esistenza di una tomba del giovane in un luogo chiamato Graia, presso l'Oronte, tomba che viene chiamata ‘tomba del Silenzioso’, perché quelli che vi passano davanti stanno zitti (STR., IX, 2, 10).

⁸² MORENO 1995, p. 37. Per la storia del santuario di Eros a Tespi e, in particolare, per le vicissitudini della statua di Prassitele, si vedano CORSO 1988, i passi relativi con traduzione ed approfondimento delle fonti; KNOEPFLER 1997; CORSO 1997-1998.

⁸³ Oggetto del culto era una pietra aniconica simboleggiante il dio (LEON. in *AP*, IV, 206; PAUS., IX, 27, 2-3). Cfr. HERMARY *et alii* 1986, n. 1.

⁸⁴ MEL. in *AP*, XII, 56; CIC., *Verr.*, II, 4, 2. Cfr. HERMARY *et alii* 1986, nn. 6 e 78. La scultura, in marmo pentelico, venne donata attorno alla metà del IV secolo a.C. da Phrine, amante dello scultore, la quale a sua volta l'aveva ottenuta in dono con uno stratagemma (PAUS., I, 20, 1-2; LEON. in *AP*, IV, 206; TULL. GEM. in *AP*, IV, 205 e VI, 260); cfr. CORSO 1997-1998, pp. 69-73.

⁸⁵ La storia della scultura (KNOEPFLER 1997; CELANI 1988, pp. 154-155), come ricostruita sulla base delle fonti letterarie ed epigrafiche, è piuttosto movimentata: al 146 a.C. si può collocare un primo spostamento da Tespi ad Atene, ad opera di Mummio come forma di punizione inflitta alla città che si era schierata contro i romani; la restituzione della statua al santuario si deve a Silla, nell'87/86 a.C., quando viceversa Tespi si schierò con i romani come base per le azioni contro Mitridate, a favore del quale si era invece schierata Atene; connessa alla restituzione della statua sarebbe peraltro l'istituzione degli *Erotideia*, gare atletiche la cui introduzione pare potersi collocare appunto tra l'86 e l'85 a.C., e a questa occasione si può riferire l'emissione da parte di Silla di una serie di aurei a celebrazione della fine del suo soggiorno in Grecia, recanti una figura di Venere e, alla destra, una figura maschile stante, interpretata come Silla *Epaphroditos* o piuttosto proprio come l'Eros di Tespi (CRAWFORD *RRC*, pp. 373-374, n. 359). Di seguito, la statua dell'Eros venne portata a Roma una prima volta all'inizio dell'epoca imperiale, sotto Caligola (PAUS., IX, 27, 1-3; SVET., *Cal.*, 22; problemi di incongruenza tra il testo di Strabone e le fonti rimanenti hanno suggerito di pensare ad un primo trasferimento a Roma da parte di Cesare e non di Caligola, idea respinta tuttavia con molteplici motivazioni da KNOEPFLER 1997, pp. 22-23); resa da Claudio (PAUS., IX, 27, 1-3; CASS. DION., LX, 6, 8), venne infine riportata da Nerone a Roma, dove venne collocata nella decorazione della *porticus Octaviae* (PLIN., *nat.*, XXXVI, 22: *nunc in Octaviae scholis positus*). Pausania ricorda che alla sua epoca la statua era stata sostituita da una copia di *Menodorus* di Atene, che venne collocata al posto dell'originale (PAUS., IX, 27, 3); lo stesso Pausania riconnette inoltre al trasporto a Roma della statua tanto l'assassinio di Caligola, quanto il matricidio perpetrato da Nerone (PAUS., IX, 27, 3). La statua andò infine bruciata nell'incendio dell'80 d.C. (PAUS., I, 20, 1-2 e IX, 27, 3-5; PLIN., *nat.*, XXXVI, 22).

⁸⁶ Cfr. CORSO 1988, i passi relativi, e ID. 1997-1998.

viene fatta coincidere col sentimento stesso che si vuole rappresentare prescindendo dalla concezione mimetica *strictu sensu* della rappresentazione”⁸⁷.

Allo stesso modo della scultura prassitelica, il mito di Narciso mette in scena l'amore in quanto esperienza totalizzante, struggente ed impossibile da raggiungere e godere⁸⁸, aspetto che si realizza nella vicenda proprio grazie all'identità tra amante ed amato: esemplare è al proposito la lunga descrizione che Ovidio fa del giovane intento ad osservare bramoso la propria immagine riflessa nell'acqua senza poterla tuttavia raggiungere in alcun modo se non restando a guardarla⁸⁹, atteggiamento che trova la sua definizione nelle parole di Flora, nei *Fasti*, laddove, attribuendo a sé il merito della metamorfosi di Narciso, lo definisce *quod non alter et alter eras*⁹⁰.

Ma il mito di Narciso ha in sé anche altri risvolti. In primo luogo, la straordinarietà dell'amore di cui è soggetto/oggetto Narciso porta il giovane ad una morte prematura che comporta la scomparsa del giovane dalla comunità umana e la sua contemporanea metamorfosi in fiore⁹¹: al di là del risvolto eziologico di gusto tipicamente alessandrino, il mito può quindi essere letto come un'immagine dell'immortalità dell'anima, alla stessa stregua delle numerose altre vicende di metamorfosi e catasterismo parimenti attestate nelle produzioni coeve (Adone, Ciparisso, Endimione, Ganimede, Arianna ecc.).

Alcuni tratti della vicenda sono caratteristici esclusivamente di questo personaggio. L'elemento fondamentale che distingue Narciso da ogni altro giovinetto del mito è la sua doppiezza, quel suo essere al tempo stesso amante ed amato, maschio e femmina, che trova la sua espressione nel riflesso: socialmente, lo specchio e l'atto dello specchiarsi sono gli elementi che connotano specificatamente la donna, caratterizzando l'universo femminino⁹². Ancora, oltre alla sua appartenenza al mondo muliebre, è propria dello specchio d'acqua o di metallo anche una funzione divinatoria⁹³, come evidente in molte tradizioni catoptromantiche: due proverbi pitagorici raccomandano, rispettivamente, di non guardarsi in uno specchio vicino ad una lampada e, con un riferimento più stringente alla vicenda di Narciso, di non osservare la propria immagine mentre ci si lava con l'acqua di un fiume⁹⁴; Columella riferisce che sognare di specchiarsi nell'acqua annuncia la morte di chi si sta sognando o dei suoi parenti⁹⁵; ancora, Clemente Alessandrino e Nonno riportano una tradizione neoplatonica

⁸⁷ ID. 1988, p. 41. A riprova è attestato un epigramma realizzato dallo stesso Prassitele e collocato sulla base dell'originale al momento della dedica della scultura nel santuario ad opera di *Phrine*, che recita “All'eroe di Prassitele. Prassitele rappresentò esattamente l'Eroete per cui si struggeva, traendone l'archetipo dal proprio cuore, dandomi a Frine come prezzo di me stesso. Però mando incantamenti non più lanciando frecce, ma ammalando con guardi acuti” (PRASSITELE in AP, IV, 204). Il medesimo giudizio sulla scultura è attestato per tutto il periodo ellenistico, quando si datano alcuni epigrammi conservati dall'*Anthologia Palatina* (LEON. in AP, IV, 206: CORSO 1988, p. 45; ANTIP. SID. in AP, IV, 167: *ibid.*, p. 48; MEL. in AP, XII, 56; *ibid.*, p. 49); alla prima metà del I secolo d.C. datano due epigrammi di Tullio Gemino, *consul suffectus* nel 46 d.C. e poi legato in Mesia, che attestano come anche la classe dirigente romana, in piena aderenza alle teorie filosofiche correnti all'epoca, abbia interpretato in tal senso la scultura prassitelica (TULL. GEM. in AP, IV, 205 e VI, 260: CORSO 1988, p. 72; ID. 1997-1998, pp. 68-71).

⁸⁸ *Ibid.* 1997-98, pp. 63-65.

⁸⁹ OV., *met.*, III, 413-510. Ovidio narra che anche una volta accolto nella sede infernale Narciso continua a rimirarsi nell'acqua dello Stige (504-505).

⁹⁰ OV., *fast.*, V, 226.

⁹¹ Già a partire dal VII secolo a.C. il fiore del narciso è connotato in senso funerario: nell'Inno omerico a Demetra (vv. 15-16) è il fiore che Ade fa spuntare dalla terra per ingannare Persefone (FRONTISI-DUCROUX, VERNANT 1998, p. 186); ancora, è il fiore del quale sono composte le corone delle dee infernali (S., OC, vv. 678-679), motivo per cui il sognare corone di narcisi sarebbe, secondo Artemidoro, un pessimo auspicio, soprattutto per i navigatori o chi vive grazie al mare (ARTEM., I, 77, 20-24).

⁹² FRONTISI-DUCROUX, VERNANT 1998, pp. 163-164, ove è un esame del legame tra Narciso e lo specchio.

⁹³ MESLIN 1980, p. 329 e p. 334 con specifico riferimento al mito di Narciso; GURY 1986, pp. 450-451.

⁹⁴ FRONTISI-DUCROUX, VERNANT 1998, p. 165.

⁹⁵ ARTEM., II, 7, 10.

secondo la quale i Titani avrebbero mostrato a Dioniso bambino uno specchio e l'avrebbero di seguito fatto a pezzi mentre egli era intento ad osservare la propria immagine riflessa⁹⁶.

Le scelte figurative e il loro portato simbolico

Ma a chi spettava la scelta dello schema/composizione da riprodurre e su quali basi essa avveniva? e quindi, una volta scelta la composizione, cosa comportava l'introduzione di eventuali varianti? e infine, come si motivano le scelte figurative nelle singole riproduzioni?

È indubbio che al momento della creazione di un quadro interagissero da un lato l'artigiano, che metteva a disposizione le proprie conoscenze tecniche (intendendo quindi, come visto, anche il repertorio-base di cui poteva disporre), dall'altro il committente che sceglieva, tra quelle disponibili, la composizione che avesse maggiore funzionalità semantica nello specifico contesto cui era destinata.

Merita, a chiarimento di quest'ultimo punto, approfondire alcuni aspetti delle immagini di Narciso che si rivelano essere di rilevante pregnanza semantica, e che possono pertanto spiegare le scelte iconografiche di volta in volta adottate.

La posizione che maggiormente ha successo nel repertorio di Narciso è quella del giovane seduto: le diverse realizzazioni sono tutte accomunate dal fatto di rappresentarlo in atteggiamento di attesa, di sospensione dell'azione; il personaggio è sempre immaginato adagiato sulla roccia, sostenuto alla mano o al gomito, ma nulla nelle membra – né la postura delle braccia né quella delle gambe – lascia presumere un'imminente azione. Quella adottata per Narciso, ma anche per molti altri giovani cacciatori del mito in composizioni coeve (Endimione, Ganimede, Adone, Cipariso⁹⁷), è una posizione di sospensione dell'azione, preludio allo svolgimento successivo della vicenda, che tuttavia non presuppone un'azione fisica del protagonista, bensì il suo solo coinvolgimento emotivo. A questo proposito, nell'alternanza di appoggio alla mano o al braccio che caratterizza le diverse soluzioni sembra eccessivo voler distinguere, come fa il Levi⁹⁸, tra una posizione propria di Narciso, ossia quella del giovane seduto ritto sulle rocce, che ben si accorderebbe con una “intensa e stupefatta contemplazione del proprio viso improvvisamente veduto”⁹⁹, ed una invece derivata dalle rappresentazioni di altri giovani, come ad esempio Endimione, col corpo inclinato sorretto dall'avambraccio in un atteggiamento di languido abbandono erotico: la relativa molteplicità di soluzioni è da attribuirsi piuttosto, come abbiamo visto, alle dinamiche di trasmissione delle singole composizioni. Comunque caratterizzato, con appoggio alla mano o all'avambraccio, lo schema del giovane seduto diventa infatti caratteristico, nell'immaginario coevo, di tutti quei giovani e bellissimi eroi che per mezzo o a causa di un amore “fuori della norma” – l'amore di una divinità o, nel caso di Narciso, l'innamoramento per se stesso – ottengono l'immortalità attraverso metamorfosi o catasterismo; in sostanza si tratta di una posa di passività di fronte ad un destino che, per quanto mirabile, non sono loro stessi a determinare.

⁹⁶ CLEM. AL., *Protr.*, II, 18, 1; NONN., *D.*, VI, 172-173. Lo stesso Dioniso venne poi ricomposto e resuscitato dagli dei. Cfr. anche DETIENNE 1977, pp. 165-166; MESLIN 1980, p. 332; GURY 1986, p. 451; BALENSIEFEN 1990, pp. 130-166; FRONTISI-DUCROUX, VERNANT 1998, pp. 177-178. La connessione del mito di Narciso alla sfera dionisiaca, già presente nella tradizione tramandata da Clemente Alessandrino e da Nonno, è ribadita in una notizia dello stesso Nonno, secondo la quale Dioniso si sarebbe servito del fiore di narciso per ingannare la ninfa Aura, addormentarla e quindi violentarla (NONN., *D.*, XLVIII, 584-586).

⁹⁷ Nelle immagini di questi personaggi è evidente il ricorso al medesimo repertorio di schemi e composizioni: il riconoscimento del protagonista è possibile di volta in volta solo grazie alla presenza di elementi connotanti forti, rispettivamente la figura di Selene per Endimione, l'aquila per Ganimede, la ferita alla gamba (Adone) ed il cervo ferito nel caso di Cipariso.

⁹⁸ LEVI 1947, pp. 61-62.

⁹⁹ GUERRINI 1963, p. 351.

Se invece passiamo a considerare la posizione del giovane semireclinato, è interessante notare, come a suo tempo già osservato da P. Zanker¹⁰⁰, che nelle immagini di Narciso proteso sull'acqua a spogliarsi non solo è insita la stupefatta ammirazione di sé segnalata dalle parole di Ovidio e già evidente nelle rappresentazioni del giovane seduto, ma si fa anche pregnante l'aspetto della seduzione con connotati tipicamente femminili: Narciso, con quel suo gesto di sollevare il braccio libero per scostare il mantello (riscontrabile peraltro anche in alcuni quadri con il giovane seduto, N.9, 24 e 26)¹⁰¹, si spoglia, porge quindi il bellissimo corpo alla sua stessa vista e se ne innamora perdutamente, divenendo al tempo stesso amante ed amato; non a caso lo schema – e conseguentemente il gesto dello scostare il mantello – caratterizza il solo Narciso e nessun altro dei giovani eroi del mito amati dagli dei, che nelle immagini coeve vengono rappresentati sempre seduti o distesi, in una posa che, come detto, meglio esprime l'accettazione della volontà altrui.

La peculiarità del personaggio spiega anche alcuni elementi caratterizzanti: in generale le modalità disegnative – i fianchi larghi e morbidi, il colore dell'incarnato bianco – delineano tratti propriamente femminili, come ben sottolineato da W. Prehn¹⁰², ma questi stessi tratti sono parimenti caratteristici degli altri giovinetti del mito amati dagli dei (Ciparisso, Adone, Ganimede), connotando piuttosto uno *status* di età o meglio la condizione imbelli dei personaggi; non a caso essi sono tutti dediti alla caccia, come indicano attributi quali le lance, gli stivali e il cane. Nel caso di Narciso, tuttavia, l'ambiguità del personaggio, già denunciata dalla forma del corpo, si fa ancora più evidente laddove il giovane viene raffigurato con le fattezze di un Ermafrodito¹⁰³, a ricordare la sua doppiezza, il suo essere al tempo stesso amante ed amato, maschio e femmina, aspetto che viene ulteriormente marcato dall'associazione al gesto del braccio sollevato¹⁰⁴.

Erotismo, dunque, seduzione ed innamoramento quali elementi condizionanti delle scelte figurative: a rimarcare ulteriormente la pregnante valenza amorosa della vicenda sono anche gli eroti che in numero vario e in diverso atteggiamento popolano i quadri¹⁰⁵. Accanto a quelli rappresentati in pose generiche (osservare il protagonista, giocare con il cane), in buona parte delle attestazioni gli amorini agiscono in stretta connessione con il riflesso di Narciso, colti nell'atto di compiere azioni assolutamente peculiari che sottendono ad un più profondo significato: spengono la fiaccola nello specchio d'acqua (figg. 7, 18); versano l'acqua nel bacile con un'hydria (fig. 8); osservano intensamente il viso riflesso nella pozza o nel bacile. In tutti i casi il gesto che essi compiono ha molteplici valenze: ad un livello più superficiale assumono la medesima funzione delle figure di "Osservatori" (v. *infra*), richiamando

¹⁰⁰ ZANKER 1966, pp. 159-166.

¹⁰¹ Già P. Zanker (1966, pp. 152-166) parlando delle immagini di Narciso con le braccia sollevate sulle fronti di sarcofagi, descrive il gesto come caratteristico della seduzione femminile. Il gesto del braccio sollevato, come gesto de "la disponibilité à l'Autre", è oggetto dei recenti studi di Françoise Gury, che lo interpreta alla luce del rovesciamento dei normali rapporti maschio-femmina, dominante-dominato nelle coppie mitologiche; rimando in particolare ai suoi contributi *La disponibilité à l'Autre: le geste de la séduction passive dans l'art romain* (in c.s. negli Atti del Convegno *Gestuelles, attitudes, regards. L'expression des corps dans l'imagerie antique*, Nantes, Musée Dobrée, 23 janvier 2004), e soprattutto *Régulation des rapports entre les sexes dans la société romaine: le dossier de la peinture campanienne* (c.s. negli Atti del Convegno *Y avait-il des régulations sociales dans l'antiquité?*, Université d'Angers, Centre d'Histoire des Régulations sociales, UPRES EA 1710, Angers, 23-24 mai 2003), in cui parla diffusamente proprio di queste immagini di Narciso. Ringrazio l'Autrice per avermi gentilmente permesso di leggere i manoscritti.

¹⁰² Cfr. PREHN 1997, pp. 107-108; cfr. anche GURY, *Régulation des rapports*, citato alla nota 101.

¹⁰³ N.26,16,18,33,34,35,41.

¹⁰⁴ In almeno due casi di Narciso semireclinato prono e nella pittura N.9. Cfr. anche GURY, *Régulation des rapports*, citato alla nota 101.

¹⁰⁵ L'iconografia degli eroti rimanda ad un ben noto e diffuso repertorio iconografico, per cui cfr. BLANC, GURY 1986, pp. 952-1049 con esempi.

l'attenzione dello spettatore sull'elemento fondamentale del quadro, ossia il riflesso¹⁰⁶; ma il riflesso non è solo la componente del quadro che ne permette la corretta lettura, è anche la causa dell'innamoramento di Narciso e quindi il motivo della sua morte, per cui i gesti compiuti dagli eroti – quel loro spegnere la fiaccola nella pozza o preparare il bacile con l'acqua in cui Narciso si specchierà – preludono al tempo stesso alla prossima scomparsa e quindi metamorfosi del giovane, significano cioè il potere distruttivo dell'eros che conquista Narciso¹⁰⁷. In tal senso, come suggerito da Françoise Gury, va interpretato anche il gesto dell'eroe che regge la lancia di Narciso, simbolo della passione amorosa che disarma il cacciatore e lo priva della sua *virtus*¹⁰⁸.

Stretto riferimento alla vicenda presentano anche le figure femminili talora presenti: le caratteristiche, abbigliamento e acconciatura, suggeriscono di riconoscerli in genere immagini di Ninfe¹⁰⁹; più precisamente la presenza dell'*hydria*, la corona di giunchi e la posizione, connessa alla fonte in cui si specchia Narciso, le connotano come Naiadi, quelle divinità legate al culto delle acque che Ovidio definisce *sorores* di Narciso¹¹⁰. Solo per alcune, abbigliate in modo più curato, con chitone e mantello, o piuttosto particolarmente atteggiate (fig. 8), è invece stata ipotizzata l'identificazione con Eco¹¹¹ o piuttosto con Liriope, interpretazione che si basa non su elementi connotanti specifici, bensì sul solo fatto di essere associate a Narciso¹¹². Non è tuttavia da escludere, con la Michel, una lettura di questi personaggi come *Zuschauerfiguren*: proprio in riferimento alle immagini di Narciso, l'A. ipotizza una contaminazione tra i due ruoli, quello di Ninfa e quello di "Osservatore", con la molteplice funzione di attualizzare la scena e creare un senso di profondità spaziale, ma soprattutto di veicolare lo sguardo dello spettatore verso l'elemento fondamentale della rappresentazione, Narciso o il suo volto riflesso.

La connotazione di buona parte di esse come Ninfe, segnalata dalla veste e dall'acconciatura delle figure ed evidenziata maggiormente laddove esse recano l'*hydria* o sono immerse nella fontana (fig. 10), le lega strettamente al paesaggio in cui ha luogo l'episodio; pur nella genericità di componenti, quest'ultimo è connotato da un lato dalla costante presenza dell'acqua, ovvia ed indispensabile al riconoscimento della vicenda, dall'altro dal frequente ricorrere di elementi architettonici di accentuato valore sacrale: altari, pilastri con tenie, gli stessi monumenti cilindrici rimandano tutti alla sfera funeraria, a rammentare ancora una volta la fine incombente del giovane.

La selezione delle componenti dei quadri e delle loro modalità figurative porta quindi, in ogni caso, a rafforzare due fondamentali aspetti della vicenda, l'erotismo (soprattutto la presenza degli amorini con fiaccola) ed il legame con l'acqua: il ruolo di questo elemento, in particolare, è enfatizzato non solo dalle Ninfe e dalla pozza, ma anche dalla scelta, per il protagonista, di schemi desunti dal repertorio delle figure fluviali.

Ma erotismo e legame con l'acqua non hanno semplicemente un valore narrativo, veicolando il riconoscimento dell'episodio rappresentato da parte dello spettatore, ma

¹⁰⁶ A riprova, nel quadro dalla Casa della Regina Margherita (N.25) (fig. 10), in cui tutte le componenti indirizzano lo sguardo dell'osservatore sul volto-ritratto di Narciso, l'eroe è impegnato a giocare con il cane, del tutto disinteressato al riflesso. Si tratta chiaramente, in virtù di tutti gli elementi attualizzanti presenti, della realizzazione in cui maggiormente si avverte la volontà del committente.

¹⁰⁷ Che è il medesimo potere distruttivo dell'Eros di Prassitele, vedi *supra*.

¹⁰⁸ GURY, *Régulation des rapports*, citato alla nota 101.

¹⁰⁹ Cfr. BECATTI 1970-1971; HALM-TISSERANT, SIEBERT 1997.

¹¹⁰ Ov., *met.*, III, 505-506.

¹¹¹ La lettura come Eco può essere suggestiva nel caso della pittura dalla Casa dell'Efebo (N.3): la composizione piramidale dei due personaggi può richiamare molteplici rappresentazioni coeve di coppie di amanti disposti secondo la medesima struttura (Perseo e Andromeda, Adone e Venere, coppie anonime di amanti). Di contro, tuttavia, va ricordato che Narciso ed Eco non sono mai considerabili come una coppia di amanti in senso stretto.

¹¹² Non si hanno invece tracce di amanti di sesso maschile, pure ricordati dalle fonti.

rimandano al tempo stesso al più ricco portato simbolico insito nel mito di Narciso che abbiamo già avuto modo di considerare, quello stesso che ha determinato la fortuna del soggetto nel repertorio di quest'epoca e quindi la diffusione del mito nel repertorio del IV stile¹¹³.

La creazione dell'immagine: scelte figurative e funzionalità semantica

Alla luce di quanto sin qui osservato, se andiamo a combinare le scelte figurative con le valenze simboliche del mito possiamo collocare le immagini di Narciso lungo un crescendo semantico: ad un estremo sono i quadri con il solo protagonista e il riflesso, immagini che intendono solo evocare la vicenda mentre le altre componenti simboliche risultano più sfumate; nel mezzo sono le realizzazioni che combinano le componenti evidenziando i diversi aspetti della vicenda (erotismo, seduzione, doppiezza; legame con l'acqua; aspetti catoptromantici) mediante il ricorso a precisi elementi figurativi. All'altro estremo di questo crescendo, invece, in quanto maggiormente significanti, sono le serie di rappresentazioni con il bacile (*composizione A.3*) e quelle con il giovane semireclinato prono (*B*): le prime associano la posizione tipica del Sarno (legame con l'acqua) al bacile in cui l'erote stesso (causa prima della morte di Narciso) versa l'acqua/osserva il riflesso (simbolo del doppio e mezzo che porterà alla morte/metamorfosi); nelle seconde il gesto di sollevare il braccio e togliere il mantello è caratteristico della seduzione femminile (e richiama quindi gli aspetti del doppio e del rovesciamento dei rapporti maschile/femminile), mentre l'erote spegne la fiaccola nella medesima fonte in cui Narciso si riflette a simboleggerne la fine.

Si impone tuttavia un'ultima riflessione sulle dinamiche artigiano-committente all'atto della creazione dell'immagine: dalla scelta dei caratteri figurativi (schema o composizione) e delle componenti dell'immagine dipende il portato semantico del quadro, e da questo punto di vista l'analisi delle immagini di Narciso ha evidenziato come vi siano livelli assolutamente dissimili di funzionalità. Ora, se rivediamo le immagini alla luce delle componenti iconologiche del mito, appare evidente una volta di più che i diversi gradi di comunicatività riscontrabili non corrispondono tanto a maggiori o minori capacità tecniche nell'esecuzione, ma chiamano in campo piuttosto il livello culturale del committente, ossia presuppongono che egli fosse in grado di recepire del tutto o solo in parte i molteplici significati di cui il soggetto era portatore; in questo senso, le immagini che sono più povere di elementi aggiuntivi (quelle col solo Narciso e la pozza col riflesso), quindi solo evocative del mito, attestano una progressiva banalizzazione del soggetto nel suo diffondersi a tutti gli strati della società.

Se fino a questo punto possiamo lavorare esclusivamente all'interno del repertorio di Narciso, ogni passo in più finalizzato a decifrare il programma figurativo entro cui si collocano le immagini in esame e quindi ad approfondire la personalità del committente, presuppone che l'attenzione si allarghi ai contesti, quindi alle associazioni del mito; tuttavia, come abbiamo affermato in apertura, questo tipo di analisi esula dall'intento presente, dal momento che, ribadiamo, è fondamentale condurre preliminarmente il medesimo esame iconografico per ogni soggetto al fine di poter cogliere con maggior finezza, nei singoli contesti, le motivazioni che hanno guidato le scelte figurative.

¹¹³ Nella fortuna del mito nel repertorio di età neroniana manca tutta una serie di connotati che buona parte della critica più recente ha attribuito al personaggio sulla base di approfondimenti di carattere socio-psicologico ed etnografico; cfr. PELLIZER 1984; GUIDORIZZI 1991; PELLIZER 1991. Del tutto assente dall'immaginario pompeiano è, inoltre, la versione del mito tramandata da Pausania, che introduce la figura di una sorella gemella prematuramente scomparsa che il giovane cerca nella propria immagine riflessa nell'acqua (PAUS., IX, 31, 7), versione che ha dato il via ad una serie di studi, di carattere anche etnografico, che interpretano Narciso come simbolo della gemellarità (BETTINI 1991) e del doppio in amore (PELLIZER 1984 pp. 30-33 e 1991; BETTINI 1991; BORGHINI 1994; FRONTISI-DUCROUX, VERNANT 1998, pp. 175-176).

Appendice 1: attestazioni certe

(composizione A.1) N.1 (fig. 1) Pompei, IX 9, d; tablino (F), parete Sud, zona mediana, tratto centrale (50 x 45 cm). IV stile, età vespasianea. SOGLIANO *NSc* 1889, p. 131; SCHEFOLD 1957, p. 283; PPP III, pp. 546-548; RAFN 1992, n. 31. N.2 Pompei, Villa di Diomede (*extra moenia*) (31 x 34 cm). MNN inv. 9383. IV stile, età vespasianea. HELBIG 1868, n. 1351; DE VOS A. E M. 1982, pp. 243-245; REINACH 1922, n. 196, 9; RAFN 1992, n. 28; RICHARDSON 2000, p. 141 (Pittore di Ifigenia). N.3 Pompei, I 7, 11 Casa dell'Efebo o di P. *Cornelius Tages*; cubicolo (12), parete Nord, zona mediana, tratto centrale (48 x 48 cm). *In situ*. IV stile, età vespasianea. DELLA CORTE *NSc* 1927, p. 43; ID. 1954, n. 647; SCHEFOLD 1957, p. 33; PPP I, pp. 60-70; PPM I, pp. 657-667; RAFN 1992, n. 50; RICHARDSON 2000, p. 101 (Pittore di Adone ferito). N.4 Pompei, VII 15, 2 Casa del Marinaio; tablino (t). Antiquarium di Pompei. IV stile. FIORELLI 1873, p. 142; ID. 1875, p. 306; PPP III, pp. 226-227; FRANKLIN 1990; PPM VII, pp. 704-765; RICHARDSON 2000, p. 146 (Pittore di Ifigenia). N.5 Pompei, *Regio III*, lato Nord (36 x 43 cm). In margine al disegno di G. Abbate si legge: "Pittura rinvenuta in una casa vicino le Porte di Nola"; del quadro, risotterrato e pertanto andato perso, rimangono solo il disegno di G. Abbate (1834) e la descrizione di Helbig. IV stile. HELBIG 1968, n. 1343; PPM *Disegnatori*, pp. 294-296. N.6 Pompei, V 2, 15; triclinio (l), parete Sud, zona mediana, tratto centrale. Del quadro rimane solo il disegno realizzato da Winter all'epoca dello scavo. IV stile, età vespasianea. MAU 1890, pp. 272-275; REINACH 1922, n. 196, 3; SCHEFOLD 1957, p. 73; PPP II, pp. 65-68; PPM III, pp. 854-869; RAFN 1992, n. 27. N.7 Pompei, IX 2, 27 Casa del Granduca di Toscana; triclinio (k), parete Ovest, zona mediana, tratto centrale (34,5 x 34 cm). Il quadro, perso a causa delle precarie condizioni di conservazione, è attestato da un disegno di G. Mariani (1871). IV stile, età vespasianea. FIORELLI 1873, p. 142; ID. 1875, p. 390; REINACH 1922, n. 175, 4; SCHEFOLD 1957, p. 245; PPP III, pp. 427-428; RAFN 1992, n. 29; PPM IX, pp. 116-127. N.8 Pompei, II 2, 2 Casa di D. *Octavius Quartio*; ambiente (B), parete Ovest, zona mediana, tratto centrale (alt. 33 cm). *In situ*. IV stile, età vespasianea. SCHEFOLD 1957, p. 51; JASHEMSKI 1979, pp. 78-83; SALZA PRINA RICOTTI 1979, pp. 104-130; PPP I, pp. 212-219; PPM III, pp. 42-108; RAFN 1992, n. 2; ZANKER 1993, pp. 160-172; RICHARDSON 2000, p. 140 (Pittore di Ifigenia). N.9 Pompei, VIII 5, 37 Casa delle Pareti rosse; ambiente (c), parete Ovest, zona mediana, tratto centrale (38 x 37 cm). *In situ*. IV stile. SCHEFOLD 1957, p. 228; PPP III, p. 358; PPM VIII, p. 645, fig. 51. N.10 Stabia, S. Maria la Carità, località Petrarro, villa rustica; *frigidarium* (17) delle terme, parete Ovest (69,5 x 72 cm). Antiquarium Stabiano, inv. 1002. IV stile. MIELSCH 1975, p 129, K 34,1; DE CARO 1987, p. 15; MINIERO FORTE 1988, pp. 238-239; EAD. 1989, p. 23 e catalogo n. 24; RAFN, 1992, n. 40. N.11 Pompei, I 17, 4 Casa degli Archi; cubicolo (7), parete Sud, zona mediana, tratto centrale (42 x 47 cm). *In situ*. IV stile, dopo il 62 d.C. PPP I, pp. 203 ss.; PPM II, pp. 1057-1058. N.12 Pompei, VI 16, 7.38 Casa degli Amorini dorati; cubicolo (c), parete Sud, zona mediana, tratto centrale (41 x 35,5 cm). *In situ*, completamente evanida; già al momento della scoperta era estremamente danneggiata, tanto che lo stesso Sogliano a stento poté farne la descrizione: "Narciso, che si specchia nel fonte, siede a destra, col corpo sinistro sul sedile stringe un venabulum con l'altra mano appoggiata forse sulla gamba destra". IV stile, dopo il 62 d.C. SOGLIANO *NSc* 1906, p. 379; SCHEFOLD 1957, p. 154; PPP II, pp. 340-356; SEILER 1992, pp. 25-27; PPM V, pp. 714-846. (composizione A.2) N.13 (fig. 3) Pompei, VI 16, 15.17 Casa dell'Ara Massima; pseudo-tablino (D), parete Ovest, quadro centrale (42,5 x 38,5 cm escluso il bordo; 48,6 x 44 cm compreso il bordo). *In situ*. IV stile. SOGLIANO *NSc* 1908, p. 71; CURTIUS 1929, pp. 51-56; SCHEFOLD 1957, p. 157; PPP II, pp. 356-362; RAFN 1992, n. 4; STEMMER 1992, pp. 31-33; PPM V, pp. 880-883; RICHARDSON 2000, p. 162 (Pittore di Meleagro). N.14 Pompei, IX 2, 10; triclinio (d), parete (?), zona mediana, tratto centrale. MNN, inv. 9386; ne rimane anche una riproduzione di G. Abbate (1851). IV stile, età neroniana o vespasianea. PPM *Disegnatori*, pp. 406-408; PPM VIII, pp. 1091-1116. N.15 Pompei, VII 3, 17-19. Del quadro rimane solo un disegno realizzato all'epoca del rinvenimento da G. Abbate (1844). IV stile. PPM *Disegnatori*, p. 303; PPM VI, p. 876-878. N.16 Pompei, VI 7, 20.22 Casa dell'Argenteria; tablino (7), parete Nord, zona mediana, tratto centrale (78 x 65 cm). MNN, inv. 9388. IV stile. HELBIG 1868, n. 1365; FIORELLI 1875, p. 114; SCHEFOLD 1957, p. 102; BAZANT-SIMON 1986, n. 9; SAMPAOLO 1989, n. 191, pp. 150-151; PPM IV, pp. 449-469; RICHARDSON 2000, p. 145 (Pittore di Ifigenia). N.17 Pompei, VII 4, 62 Casa delle Forme di Creta; cubicolo (5), parete Nord, zona mediana, tratto centrale (37 x 40,5 cm). Della parete rimane un acquerello di Wild (1938). IV stile: molti dei motivi decorativi riconducono infatti alla bottega di pittori di Via di Castricio, attiva a Pompei, per l'appunto, negli ultimi decenni di vita della città. HELBIG 1868, n. 1345; FIORELLI 1875, p. 229; SCHEFOLD 1957, p. 188; PPP III, pp. 148-150; PPM VII, pp. 140-153. N.18 (fig. 4) Pompei, II 2, 2 Casa di D. *Octavius Quartio*; biclinio (k), lato Est, tratto a Nord della fontana (132 x 90 cm). *In situ*. IV stile, età vespasianea. SCHEFOLD 1957, p. 53; SALZA PRINA RICOTTI 1979, pp. 102-130; BALDASSARRE 1981; PPP I, pp. 218-219; PPM III, pp. 42-108; RAFN 1992, n. 3; RICHARDSON 2000, p. 151; SCAGLIARINI CORLAITA 2001. N.19 Pompei, VI 9, 2.13 Casa di Meleagro; peristilio (16), parete Nord, zona mediana, VI pannello da Ovest (52 x 46 cm). Il quadro non si è conservato. IV stile, dopo il 62 d.C. FIORELLI PAH, p. 240; HELBIG 1868, n. 1344; FIORELLI 1875, pp. 131-132; SCHEFOLD 1957, p. 112; PPP II, pp. 183-202; PPM IV, pp. 660-808. (composizione A.3) N.20 (fig. 7) Pompei, V 3, 6; ambiente di ricevimento (d), parete Ovest, zona mediana, tratto centrale (54,5 x 52,5 cm). *In situ*. IV stile, terzo venticinquennio del I sec. d.C. PARIBENI *NSc* 1902, p. 566; SCHEFOLD 1957, p. 81; PPP II, pp. 73-74; PPM III, pp. 900-910; RICHARDSON 2000, p. 108 (Pittore dei Dioscuri). N.21: Pompei, VI 9, 6.7 Casa dei Dioscuri; triclinio (38), parete

Ovest, zona mediana, tratto centrale (54 x 70 cm). Rimane un disegno di G. Marsigli realizzato all'epoca della scoperta. IV stile, età neroniana. HELBIG 1868, n. 1364; FIORELLI 1875, p. 136; REINACH 1922, n. 196, 8; SCHEFOLD 1957, p. 117; PPP II, pp. 207-227; BAZANT-SIMON 1986, n. 10; RAFN 1992, n. 45; PPM IV, pp. 860-1004; PPM *Disegnatori*, p. 166. N.22 (fig. 22) Pompei, VI 9, 6.7 Casa dei Dioscuri; triclinio (49), parete Sud, zona mediana, tratto centrale. Rimane un disegno realizzato da G. Marsigli all'epoca dello scavo. IV stile, dopo il 62 d.C. HELBIG 1868, n. 1366; FIORELLI 1875, p. 137; REINACH 1922, n. 197, 2; SCHEFOLD 1957, p. 119; PPP II, pp. 219-220; BAZANT-SIMON 1986, n. 11; RAFN 1992, n. 46; PPM IV, pp. 952-953. N.23 Pompei. All'epoca della scoperta (1808) venne realizzata da F. Morelli una tavola raffigurante una parete che non è più identificabile con sicurezza, ma che è registrata come appartenente alla casa allora denominata di Polibio. MNN, inv. 9382. IV stile, età vespasianea. RAFN, 1992, n. 32; PPM *Disegnatori*, pp. 96-97. N.24 Pompei, VII 16, 22 Casa di *M. Fabius Rufus*; ambiente di ricevimento (58), parete Sud, zona mediana, tratto centrale (47 x 42 cm). *In situ*. IV stile. PPP III, pp. 253-278; PPM VII, pp. 947-1125. (A4. non riferibili a una composizione) N.25 (fig. 10) Pompei, V 2, 1 Casa della Regina Margherita; triclinio (r), parete Est, zona mediana, tratto centrale (85 x 85 cm). *In situ*. IV stile, età vespasianea. SOGLIANO *NSc* 1883, p. 286; REINACH 1922, p. 62, n. 3; SCHEFOLD 1957, p. 70; PPP II, pp. 54-57; PPM III, pp. 773-796; RAFN 1992, n. 61; RICHARDSON 2000, p. 145 (Pittore di Ifigenia). N.26 Pompei (42 x 43 cm). MNN, inv. 9380. IV stile, età vespasianea. HELBIG 1868, n. 1361; RAFN 1992, n. 48; RICHARDSON 2000, p. 113 (Pittore dei Dioscuri). N.27 (fig. 11) Pompei, V 4, a Casa di *M. Lucretius Fronto*; cubicolo (6), parete Nord, zona mediana, tratto centrale (51 x 48 cm). *In situ*. IV stile, dopo il 62 d.C. HELBIG 1868, n. 1354; SOGLIANO *NSc* 1901, p. 160; REINACH 1922, n. 196, 1; SCHEFOLD 1957, p. 86; PPP II, pp. 81-92; PPM III, pp. 966-1029; PETERS 1993, pp. 332-339; RICHARDSON 2000, p. 142 (Pittore di Ifigenia). N.28 (fig. 13) Pompei, VIII 7, 28 Tempio di Iside; triclinio (8), parete (?), zona mediana, tratto centrale (37,5 x 36,7 cm.). MNN, inv. 9379. IV stile, età neroniana o primissimi anni del regno di Vespasiano. REINACH 1922, n. 196, 7; PPP III, p. 381; RAFN 1992, n. 6; SAMPAOLO 1992, p. 62, e catalogo n. 1.83; PPM VIII, pp. 846-849; RICHARDSON 2000, p. 112 (Pittore dei Dioscuri). N.29 Pompei, VIII 3, 24 Casa di Apollo e Coronide; ambiente di ricevimento (7), parete Nord, zona mediana, tratto centrale (41 x 31 cm). *In situ*, evanido; ne rimane una riproduzione di G. Abbate (1840). IV stile. HELBIG 1868, n. 1341; FIORELLI 1875, p. 329; PPM *Disegnatori*, p. 260; PPM VIII, pp. 418-432. N.30 (fig. 15) Pompei, VII 9, 63 Casa della Pescatrice; cubicolo (?), zona mediana, tratto centrale (36 x 42 cm). *In situ*, evanido; rimane una riproduzione realizzata all'epoca della scoperta. IV stile, dopo il 62 d.C. HELBIG 1868, n. 1339; REINACH 1922, n. 196, 6; SCHEFOLD 1957, p. 198; RAFN 1992, n. 5; PPM VII, pp. 378-382. (*indeterminabile*) N.31 Pompei, V 4, 3; triclinio (f), parete Est, zona mediana, tratto centrale (65 x 71 cm). *In situ*, evanido; rimangono descrizioni piuttosto povere di particolari. IV stile. SOGLIANO *NSc* 1899, p. 341; MAU 1901, p. 317; SCHEFOLD 1957, p. 83; PPP II, pp. 95-97; PPM III, pp. 1047-1054. N.32 Pompei, VI 15, 5 Casa di *M. Pupius Rufus*; cubicolo (1), parete Ovest, zona mediana, tratto centrale (41 x 45 cm). Evanido. IV stile, dopo il 62 d.C. SCHEFOLD 1957, p. 150; PPP II, pp. 323-330; PPM V, pp. 580-621. N.33 Pompei, VII 2, 16.17 Casa di *M. Gavius Rufus*; cubicolo (t), parete Nord, zona mediana, tratto centrale (48 x 45 cm). *In situ*, pressoché evanido. IV stile. FIORELLI 1873, p. 142; SCHEFOLD 1957, p. 170; PPP III, pp. 60-67; PPM VI, pp. 530-585. (B. semi-reclinato prono) N.34 (fig. 17) Pompei, VII 2, 44.46 Casa dell'Orso ferito; triclinio (c), parete Nord, zona mediana, tratto centrale (49 x 47 cm). *In situ*, evanido; rimangono due riproduzioni realizzate all'epoca della scoperta (1865) da A. Ala e da N. La Volpe. IV stile. HELBIG 1868, n. 1349; FIORELLI 1873, p. 142; FIORELLI 1875, p. 197; SCHEFOLD 1957, p. 174; PPP III, pp. 85-94; EHRHARDT 1988, pp. 25-31; PPM VI, pp. 742-785; LING 1993, pp. 336-337; PPM *Disegnatori*, pp. 570 e 721-723. N.35 Pompei, I 14, 5; triclinio (2), parete Sud, zona mediana, tratto centrale. *In situ*. IV stile. PPP I, p. 192; PPM II, pp. 935-937; PREHN 1997, p. 108. N.36 Pompei, VIII 4, 4.49 Casa dei *Postumii*; esedra (31), parete Sud, zona mediana, tratto centrale. *In situ*, evanido; rimane una riproduzione di A. Aureli (1861). IV stile. FIORELLI 1861, p. 8; HELBIG 1868, n. 1356; FIORELLI 1873, p. 142; ID. 1875, pp. 335-336; SCHEFOLD 1957, p. 224; ZANKER 1966, pp. 157-158; BECK 1980, p. 183; PPP III, pp. 335-343; RAFN 1992, n. 34; PPM *Disegnatori*, pp. 702-703; PPM VIII, pp. 451-517. N.37 (fig. 18) Pompei, VI 1, 7 Casa delle Vestali; ambiente (5a), parete (?), zona mediana, tratto centrale. MNN, inv. 9701; l'attribuzione alla Casa delle Vestali di questa decorazione non è sicura. Della parete rimangono inoltre anche due riproduzioni realizzate da un Anonimo molto dopo il rinvenimento. IV stile, forse ad età vespasianea. REINACH 1922, n. 197, 4; SCHEFOLD 1957, p. 92; RAFN 1992, n. 33; PPM IV, pp. 5-49; PPM *Disegnatori*, pp. 916-918; RICHARDSON 2000, p. 102 (Pittore di Adone ferito). N.38 Pompei, VI 2, 24; ambiente (11), parete Ovest. L'unica descrizione, seppur parziale, del quadro è in Helbig. IV stile. HELBIG 1868, n. 1348; SCHEFOLD 1957, p. 96; PPP II, p. 140; PPM IV, p. 267, fig. 8. (C. stante) N.39 Pompei, VII 13, 4 Casa di Ganimede; cubicolo (i), parete (?), zona mediana, tratto centrale (alt. 35 cm). *In situ*, evanido; rimangono un disegno di G. Abbate (1840) e una replica, più tarda di un ventennio, di N. La Volpe. IV stile. HELBIG 1868, n. 1350; FIORELLI 1875, p. 296; REINACH 1922, n. 197, 3; SCHEFOLD 1957, p. 203; DE VOS M. 1982, pp. 317-318; PPP III, pp. 210-121; RAFN 1992, n. 35; PPM VII, pp. 616-635; PPM *Disegnatori*, pp. 254-256 e p. 687. N.40 Pompei, IX 3, 5 Casa di *M. Lucretius*; cubicolo (6), parete Ovest, zona mediana, tratto centrale (45 x 40 cm). MNN, inv. 9381; ne rimangono inoltre tre riproduzioni realizzate da G. Abbate (1848), con l'iscrizione "Pittura disterrata in una Casa così detta della Sonatrice", M. Mastracchio (1849) e S. Mastracchio o Mastracchio Minore (1850). IV stile, età

vespasiana. FIORELLI 1875, p. 391; REINACH 1922, n. 197,1; SCHEFOLD 1957, p. 246; PPP III, pp. 429-444; RAFN 1992, n. 36; PPM *Disegnatori*, pp. 364, 461-464 e 823-826; PPM IX, pp. 141-313; RICHARDSON 2000, p. 158 (Pittore di Marco Lucrezio). N.41 Villa di Torre Annunziata (58 x 69 cm). MNN, inv. 9385. IV stile, forse in età vespasiana. HELBIG, n. 1358; BAZANT-SIMON 1986, n. 164; RAFN 1992, n. 49; PREHN 1997, p. 108; RICHARDSON 2000, p. 171 (Pittore di *Panthera*).

Appendice 2: attestazioni dubbie

1 Pompei, V 1, 26 Casa di *L. Caecilius Secundus*; ambiente (t), parete Est. *In situ*, evanido. IV stile. SCHEFOLD 1957, p. 68; PPP III, p. 615, fig. 88. 2 Pompei, V 2, d; triclinio (m), parete Sud, zona mediana, tratto centrale (39 x 46 cm). *In situ*, evanido; rimane un disegno di De Simone (1882). IV stile, dopo il 62 d.C. SCHEFOLD 1957, p. 74; PPP II, pp. 30-31; PPM III, pp. 628-635. 3 Pompei, VI 1, 10 Casa del Chirurgo; ala (8), parete Nord. *In situ*, evanido. IV stile. PPP II, p. 112; PPM IV, p. 63, fig. 21. 4 Pompei, VI 8, 3.5 Casa del Poeta Tragico; cubicolo (14), parete Ovest, zona mediana, tratto centrale (50 x 46 cm). *In situ*, evanido; resta una descrizione sommaria di Helbig. IV stile, dopo il 62 d.C. HELBIG 1868, n. 1352; PPP II, pp. 164-174; PPM IV, pp. 527-603; BRAGANTINI 1995, p. 192. 5 Pompei, VI 14, 21.22 Fullonica di *Vesonius Primus*; triclinio (p), parete Nord, tratto Est, zona mediana, pannello centrale. Perso, non se ne hanno riproduzioni né descrizioni. IV stile, dopo il 62 d.C. SCHEFOLD 1957, p. 133; PPP II, pp. 282-286; PPM V, pp. 308-331. 6 Pompei, VII 12, 3; peristilio. HELBIG 1868, n. 1359; FIORELLI 1873, p. 142; ID. 1875, p. 281; SCHEFOLD 1957, p. 201. 7 Pompei, VII 16, 22 Casa di *M. Fabius Rufus*; ambiente (64), parete Est, zona mediana, tratto centrale. *In situ*, molto danneggiata. IV stile. PPP III, pp. 253-278; PPM VII, pp. 947-1125. 8 Pompei, VIII 2, 39 Casa di Giuseppe II; ala (g), parete Nord. *In situ*, evanido; restano parziali descrizioni dell'epoca della scoperta. IV stile. FIORELLI NS, 1885, p. 537; MAU RM, 2, 1887, p. 118; SCHEFOLD 1957, p. 218; PPM VIII, p. 321, fig. 18. 9 Pompei, VIII 5, 16; triclinio estivo (o), parete Ovest. *In situ*, evanido; resta una parziale descrizione dell'epoca della scoperta. MAU BdI 1883, p. 201; SCHEFOLD 1957, p. 226; PPP III, p. 352; PPM VIII, p. 599, fig. 51. 10 Pompei, IX 2, 16; cubicolo (b), parete S, zona mediana, tratto centrale. *In situ*, evanido; è data notizia di un Endimione ovvero Narciso. III stile. SCHEFOLD 1957, p. 242; PPP III, p. 414; PPM IX, p. 9, fig. 14. 11 Pompei, IX 5, 11.13; ambiente (F), parete Ovest, zona mediana, tratto centrale (42 x 39 cm). *In situ*, evanido; disegno di G. Discanno. IV stile, età vespasiana. SCHEFOLD 1957, p. 203; PPP III, pp. 471-479; RAFN 1992, n. 30; PPM *Disegnatori*, p. 847; PPM IX, pp. 528-599. 12 Pompei IX 5, 14.16; cubicolo (l), parete Nord, zona mediana, tratto centrale. *In situ*; molto danneggiata. IV stile. PPP III, p. 484; PPM IX, p. 649, fig. 81. 13 Stabia, Villa di San Marco; Ninfeo, esedra Sud-Ovest, sotto la nicchia 2. *In situ*, quasi del tutto evanida. Anne-Sophie Leclerc interpreta la raffigurazione proprio come Narciso che si specchia nell'acqua, in compagnia di una ninfa delle sorgenti, ma mancano elementi certi. IV stile, età neroniana. BARBET, MINIERO *et alii* 1999, pp. 247-249, figg. V, 2 e 561. 14 Pompei, I 8, 17 Casa dei Quattro Stili; tablino (9), parete Est. PARISE BADONI 2001 con bibliografia precedente.

ISABELLA COLPO

Bibliografia

- ANDERSEN F. G. 1985, *Pompeian Painting. Some practical aspects of creation*, in *AnalRom*, XIV, pp. 113-128.
- BALDASSARRE I. 1981, *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 organisée par l'École française de Rome (Rome, 10-11 mai 1979), Rome, pp. 337-351.
- BALENSIEFEN L. 1990, *Die Bedeutung des Spiegelbildes als ikonographisches Motiv in der Antiken Kunst*, in Tübingen Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, 10.
- BARBET A., MINIERO P. et alii 1999, *La villa di San Marco a Stabia*, Napoli-Roma-Pompei.
- BAZANT J., SIMON E. 1986, *Echo*, in *LIMC*, III, 1, pp. 680-683 e tavv.
- BECATTI G. 1970-1971, *Ninfe e divinità marine. Ricerche mitologiche iconografiche e stilistiche*, in «*Studi Miscellanei*», 17, pp. 1-21.
- BECK L. 1980, *Toward Paradise on Earth*, in *AnalRom*, suppl. IX, pp. 164-203.
- BETTINI M. 1991, *Narciso e le immagini gemelle*, in *La maschera, il doppio e il ritratto*, a cura di M. Bettini, Bari, pp. 47-60.
- BLANC N., GURY F. 1986, *Amor, Cupido*, in *LIMC*, III, 1, pp. 952-1049 e tavv.
- BORGHINI A. 1994, *Narciso e la luna*, in *Athenaeum*, 82, pp. 201-207.
- BRAGANTINI I. 1995, *Problemi di pittura romana*, in *AnnAStorAnt*, n.s. 2, pp. 175-197.
- BRAGANTINI I. 2001, *Quadri con la rappresentazione della storia di Admeto e Alcesti*, in *MEFRA*, 113, 2, pp. 799-822.
- BRAGANTINI I., PARISE BADONI F. 1984, *Il quadro pompeiano nel suo contesto decorativo*, in *DialA*, III s., 2, pp. 119-129.
- CAVARERO A. 2003, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano.
- CELANI A. 1998, *Opere d'arte greche nella Roma di Augusto*, Napoli.
- CHAPOUTHIER F. 1954, *Les peintures murales d'un hypogée funéraire près de Massyaf*, in *Syria*, XXXI, pp. 172-211.
- CIMOK F. 1995, *Antioch Mosaics*, Istanbul.
- COLPO I. 2002, *La formazione del repertorio. Lo schema del giovane eroe seduto nella pittura pompeiana*, Tesi di Dottorato di Ricerca, Università di Padova.
- COLPO I. c.s., *Circulación de los temas mitológicos en la pintura mural antigua*, in *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*, IX Congreso internacional de la Association internationale pour la peinture murale antique (Zaragoza, Calatayud 21-25 septiembre 2004).
- CORSO A. 1988, *Prassitele. Fonti epigrafiche e letterarie. Vita e opere. 1. Fonti epigrafiche. Fonti letterarie dall'età dello scultore al Medio Impero (IV sec. A.C. – circa 175 d.C.)*, in *Xenia. Quaderni*, 10, Roma.
- CORSO A. 1997-1998, *Love as Suffering: the Eros of Thespiae of Praxiteles*, in *BICS*, 42, pp. 63-91.
- CRAWFORD RCC = CRAWFORD M. H. 1974, *Roman Republican Coinage*, Cambridge.

- CURTIUS L. 1929, *Die Wandmalerei Pompejis*, Leipzig.
- DE CARO S. 1987, *Villa rustica in località Petraro*, in *RIA*, III s. anno X, pp. 5-89.
- DELLA CORTE M. 1954², *Case ed abitanti di Pompei*, Pompei.
- DETIENNE M. 1977, *Dionysos mis à mort*, Paris.
- DE VOS A. E M. 1982, *Pompeii, Ercolano, Stabia*, Guide Archeologiche Laterza, Bari.
- DE VOS M. 1982, *Pavimenti e pitture. Terzo e quarto stile negli scarichi trovati sotto i pavimenti*, in *RM*, 89, pp. 315-352.
- DE VOS M. 1985, *La ricezione della pittura antica fino alla scoperta di Ercolano e Pompei*, in S. SETTIS (ed.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, Torino, pp. 351-380.
- EHRHARDT W. 1988, *Hauser in Pompeji*, 2. *Casa dell'Orso (VII 2, 44.46)*, München.
- FORELLI G. 1873, *Gli scavi di Pompei dal 1861 al 1872*, Napoli.
- FORELLI G. 1875, *Descrizione di Pompei*, Napoli.
- FRANKLIN J. L. JR. 1990, *Pompeii. The Casa del marinaio and its history*, Roma.
- FRONTISI-DUCROUX F., VERNANT J. P. 1998, *Ulisse e lo specchio*, Roma.
- GHEDINI F. 1995, *Cultura figurativa e trasmissione dei modelli. Le stoffe*, in *RdA*, 19, pp. 129-141.
- GHEDINI F. 1996, *Le stoffe tessute e dipinte come fonte per la conoscenza della pittura antica*, in *RdA*, 20, pp. 101-118.
- GHEDINI F. 1997a, *Trasmissione delle iconografie*, in *EAA*, Roma, II Suppl., V, pp. 823-837.
- GHEDINI F. 1997b, *Miti greci nella pittura della prima età imperiale come specchio di un messaggio ideologico: Achille a Sciro*, in *Le giornate del Castello*, Incontri di studio (Pordenone, 6 ottobre – 26 ottobre – 29 novembre 1996), Udine, pp. 83-91.
- GHEDINI F. 2000, *Filostrato Maggiore come fonte per la conoscenza della pittura antica*, in *Ostraka*, IX, 1, pp. 175-197.
- GHEDINI F. 2004, *Le «Immagini» di Filostrato il Vecchio fra esercitazione retorica e realtà figurativa*, in *Studi di archeologia in onore di Gustavo Traversari*, a cura di M. Fano Santi, Roma, I, pp. 417-437.
- GONZENBACH V. 1961, *Die Römischen Mosaiken der Schweiz*, Basel.
- GRASSIGLI G. L. 1999, *Tra moderno e antico: per un confronto sull'iconologia archeologica*, in *Ostraka*, VIII, 2, pp. 447-468.
- GRASSIGLI G. L. 2002, *Un'insospettabile afonia creativa in Giotto. Considerazioni sommarie (e non fondamentali) sulla migrazione di schemi e soggetti*, in *Ostraka*, XI, 1, pp. 157-165.
- GUERRINI L. 1963, *Narciso*, in *EAA*, V, Roma, pp. 350-352.
- GUIDORIZZI G. 1991, *Lo specchio e la mente: un sistema d'intersezioni*, in *La maschera, il doppio e il ritratto*, a cura di M. Bettini, Bari, pp. 31-46.
- GURY F. 1986, *La forge du destin, A propos d'une série de peintures pompéiennes du IV style*, in *MEFRA*, 98, pp. 427-489.
- HAFNER G. 1994, *Der Narkissos des Polyclet. Ein Spiel mit dem Wasser*, in *RdA*, XVIII, pp. 49-56.

- HALM-TISSERANT M., SIEBERT G. 1997, *Nymphai*, in *LIMC*, VIII, 1, pp. 891-902 e tavv.
- HELBIG W. 1868, *Wandgemälde der vom Vesuv Verschütteten Städte Campaniens*, Leipzig.
- HERMARY A. et alii 1986, *Eros*, in *LIMC*, III, 1, pp. 850-942 e tavv.
- JASHEMSKI W. F. 1979, *The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas destroyed by Vesuvius*, New York.
- KNOEPFLER D. 1997, Cupido ille propter quem Thespiae visuntur. *Une mésaventure insoupçonnée del'Eros de Praxitèle et l'institution du concours des Erôtideia*, in *Nomen Latinum*, a cura di D. Knoepfler, Neuchâtel-Genève, pp. 17-39.
- LA PENNA A. 1978, *Potere politico ed egemonia culturale in Roma antica, dall'età delle guerre puniche all'età degli antonini*, in *Aspetti del pensiero storico classico*, Torino.
- LEVI D. 1947, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton.
- LING R. 1993, *German approaches to Pompeii*, in *JRA*, 6, pp. 331-340.
- MAU A. 1890, *Scavi di Pompei*, in *RM*, V, pp. 228-284.
- MAU A. 1901, *Ausgrabungen von Pompeji*, in *RM*, XVI, pp. 283-365.
- MESLIN M. 1980, *Significations rituelles et symboliques du miroir*, in *Perennitas. Studi in onore di Angelo Brelich*, Roma, pp. 327-341.
- MICHEL D. 1982, *Bemerkungen über Zuschauerfiguren in pompejanischen sogennanten Tafelbilder*, in *La regione sotterrata dal Vesuvio. Studi e Prospettive*, Atti del Convegno Internazionale (11-15 novembre 1979), Napoli, pp. 537-598.
- MICHELI M.E. 1992, *Eroti in gabbia. Storia di un motivo iconografico*, in *Prospettiva*, 65, pp. 2-14.
- MIELSCH H. 1975, *Römische Stuckreliefs*, in *RM*, Suppl. XXI.
- MINIERO FORTE P. 1988, *Ricerche sull'Ager Stabianus*, in *Studia Pompeiana & Classica in honor of W. F. Jashemski*, New Rochelle, I, pp. 231-292.
- MINIERO FORTE P. 1989, *Stabiae. Pitture e stucchi delle ville romane*, Napoli.
- MORENO P. 1981, *Modelli lisippeei nell'arte decorativa di età repubblicana ed augustea*, in *L'art décoratif à Rome à la fin de la république et au début du principat*, Table ronde organisée par l'École française de Rome (Rome, 10-11 mai 1979), Rome, pp. 173-206.
- MORENO P. 1982, *Il Farnese ritrovato ed altri tipi di Eracle a riposo*, in *MEFRA*, 94, pp. 379-526.
- MORENO P. 1995 *Lisippo. L'arte e la fortuna*, Catalogo della Mostra (Roma 1995), Milano.
- PARISE BADONI F. 2001, *Narciso a Pompei nella Casa dei Quattro Stili?*, in *MEFRA*, 113, 2, pp. 787-798.
- PELLIZER E. 1984, *L'eco, lo specchio e la reciprocità amorosa. Una lettura del mito di Narciso*, in *QuadUrbin*, n.s., 17, 2, pp. 21-35.
- PELLIZER E. 1991, *Narciso e le figure della dualità*, in *La maschera, il doppio e il ritratto*, a cura di M. Bettini, Bari, pp. 13-29.
- PETERS W. J. TH. 1993, *La casa di M. Lucretius Fronto a Pompei e le sue pitture*, Amsterdam.

PPM *Disegnatori = Pompei. Pitture e mosaici. La documentazione nell'opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX*, Roma 1995.

PPM I-IX = *Pompei. Pitture e mosaici*, Roma 1990-1999.

PPP I-III = *Pitture e pavimenti di Pompei*, a cura di I. Bragantini, M. de Vos, F. Parise Badoni, V. Sampaolo, Repertorio delle fotografie del Gabinetto Fotografico Nazionale, Roma 1981-1986.

PREHN W. 1993, *Bild und Raumcontext: Zu Einigen Darstellungen des Narziss in der römisch-campanischen Wandmalerei*, in *BABesch*, suppl. 3, pp. 174-178.

PREHN W. 1997, *Der Spiegel der Narziss. Die beteitung sozialer Geschlechterrollen für die Narzissikonographie*, in *I temi figurativi nella Pittura Parietale Antica (IV sec. a.C. - IV sec. d.C.)*, Atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura Parietale Antica (Bologna, 20-23 settembre 1995), a cura di D. Scagliarini Corlaita, Imola, pp. 107-111.

RAFN B. 1992, *Narkissos*, in *LIMC*, VI, 1, pp. 703-711 e tavv.

REINACH S. 1922, *Répertoire de Peintures Grecques et Romaines*, Paris.

RENARD M. 1966, *La mosaïque aux divinités planétaires de Boscéaz pres d'Orbe*, in *Mélanges Jérôme Carcopino*, Paris, pp. 803-818.

RICHARDSON L. JR. 2000, *A catalog of identifiable painters of ancient Pompeii, Herculaneum and Stabiae*, Baltimore.

SALZA PRINA RICOTTI E. 1979, *Forme speciali di triclini*, in *CronPomp*, 5, pp. 102-149.

SAMPAOLO V. 1989, *Le pitture*, in *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli: i mosaici, le pitture, gli oggetti d'uso quotidiano, gli argenti, le terrecotte invetriate, i vetri, i cristalli, gli avori*, a cura dell'Archivio Fotografico Pedicini, I, Roma, pp. 39-75 e catalogo.

SAMPAOLO V. 1992, *Alla ricerca di Iside. Analisi, studi e restauri dell'Iseo pompeiano nel Museo di Napoli*, Roma.

SCAGLIARINI CORLAITA D. 2001, Lucius pinxit: una firma insolita nelle pitture di Pompei, in *La peinture funéraire antique. IV^e siècle av. J.-C. – IV^e siècle ap. J.-C.*, Actes du VII^e Colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, (6-10 Octobre 1998, Saint-Romain-en-Gal – Vienne), a cura di A. Barbet, Paris, pp. 323-325.

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

SEILER F. 1992, *Hauser in Pompeji*, 5, *Casa degli Amorini dorati* (VI, 16, 7.38), München.

SICHTERMANN H. 1986, *Narkissos auf Römische Sarkophagen*, in *Studien zur Mythologie und Vasenmalerei*, Konrad Schauenburg zum 65. Geburstag am 16. April 1986, Mainz am Rhein, pp. 239-242.

STEMMER K. 1992, *Häuser in Pompeji*, 6, *Casa dell'Ara Massima* (VI 16, 15-17), München.

STROCKA V. M. 1997, *Mars und Venus in Bildprogrammer pompejanischer Häuser*, in *I temi figurativi nella Pittura Parietale Antica (IV sec. a.C. - IV sec. d.C.)*, Atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura Parietale Antica (Bologna, 20-23 settembre 1995), a cura di D. Scagliarini Corlaita, Imola, pp. 129-134.

THOMPSON M. L. 1960-1961, *The monumental and litterary evidence for programmatic painting in antiquity*, in *Marsyas*, IX, pp. 36-77.

TODISCO L. 1993, *Scultura greca del IV secolo. Maestri e scuole di statuaria tra classicità ed ellenismo*, Milano.

- TRAVERSARI G. 1973, *Sculture di V-IV secolo a.C. del Museo Archeologico di Venezia*, Roma.
- ZANKER P. 1966, "Iste ego sum". *Der naive und der bewußte Narkiß*, in *BJb*, 166, pp. 152-170.
- ZANKER P. 1993, *Pompei. Società, immagini urbane e forme dell'abitare*, Torino.
- ZANKER P. 2002, *Un'arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, Milano.