IVAN VARRIALE

La rappresentazione del mito come forma di comunicazione. Il caso di Atteone e Diana*

Le immagini mitologiche potevano assumere un significato diverso a seconda dell'ambito nel quale venivano raffigurate. Anche nel medesimo contesto storico e sociale, esse erano suscettibili ad una variazione di significato grazie all'aggiunta di elementi all'interno delle raffigurazioni o dell'accostamento con altre immagini. Allo stesso modo le immagini mitologiche potevano essere lette nelle maniere più disparate dall'osservatore, che le caricava di un particolare significato a partire dalla propria condizione sociale e culturale.

Di questa polisemia delle immagini dovevano essere ben consci anche gli antichi, che certo si saranno trovati ad interpretare l'uno in maniera diversa dall'altro lo stesso mito. D'altro canto, la funzione di *exemplum* svolta dal mito rende necessario che lo stesso racconto possa essere utilizzato per situazioni differenti, come nella retorica classica che usa il mutamento semantico come strumento sia per adattare i significati sia per abbellire il discorso.

La leggenda di Atteone e Diana può facilmente esemplificare il valore mediatico del mito, osservando come, a seconda dei contesti storici, esso comunichi un diverso messaggio, trasformandosi a seconda delle esigenze dei vari autori che lo riportano. In eguale maniera può mostrare in che modo attraverso il variare delle iconografie o attraverso l'associazione di altri temi avvenga tale variazione di significato.

Il mito[1] si svolge in Beozia, nei pressi di Tebe, nella valle di

* Di questo articolo la figura a p. 565 è riportata alla fine del volume a colori.

[1] Il mito viene ricollegato da Plutarco nelle questioni greche (Plut., *Quaest. Graec.*, 39) al culto di un re sacro, legato ad un culto preellenico del cervo, fatto a pezzi alla fine del suo regno di quindici mesi corrispondente alla metà del grande anno. Le ninfe si bagnavano dopo l'uccisione per purificarsi.

File: i:/SuorOrsola/Annali2009/2010/Varriale.3d Stampa: 04/01/2010 alle ore: 15:12:04 II bozza (Maria)

Gargàfia [2], sacra a Diana. Atteone [3] era figlio di Aristeo e di Autonoe, nipote di Cadmo [4], a sua volta genero di Marte e Venere; era stato istruito alla caccia dal centauro Chirone e possedeva una muta di cinquanta cani [5]. Il giovane cacciatore vide Diana, mentre, nuda, faceva il bagno in una fonte silvestre; la dea adirata trasformò il cacciatore in un cervo. Atteone non ebbe il tempo di comprendere la propria metamorfosi, né riuscì a proferire parola, che i suoi cani lo aggredirono sbranandolo. Si narra, inoltre, che i cani in seguito continuarono a cercarlo e si aggirarono per lungo tempo, ululando, nella selva, finché Chirone costruì un simulacro di Atteone, placando il dolore dei suoi fedeli cani.

Il mito di Atteone e Diana appare tra i più raffigurati nella pittura pompeiana ed appare nelle rappresentazioni mitologiche sia di III che di IV stile. Se ne contano circa ventuno esempi, che

[2] Ovidio (*Metan*., III, 138-252) dà questa collocazione all'azione, invece Euripide (*Bacch.*, 337-340) sceglie l'ambientazione del monte Citerone, mentre Callimaco (*Hymn.*, 5, 107-116) non dà nessuna collocazione alla vicenda.

[3] La tradizione letteraria conosce altri due personaggi omonimi: il primo è mensionato da Pausania (I, 2, 6) e Strabone (IX, 1, 18) come mitico re eponimo dell'Attica. Un altro era un giovanetto figlio di Melisso legato alla città di Corinto, che, secondo Plutarco (*Amatores* 2; *Sertorio* 1) avendo suscitato la passione della Baccante Archia, muore per mano delle compagne della stessa Archia che cercavano di rapirlo.

[4] Eur., *Bacch.*, 239 ss.*;* Nonno, *Dionisiache,* V, 269 ss.

[5] La maggior parte della tradizione vuole che i cani di Atteone siano stati cinquanta (Ovidio e Igino li nominano tutti) quante erano in origine le teste di Cerbero, ma nella raffigurazione della ceramica attica a figure nere (si veda CH. M. Dawson, *Roman-Campanian landescape painting*, Oxford 1944, p. 137, note 5-8) sono costantemente sette, poi ridotti a quattro alla fine del V secolo per l'influenza del dramma eschileo. *Lekythos* attica a figure nere da Atene, Museo Nazionale, inv. A 489, databile alla fine del VI secolo a.C. K. Jacobsthal, *Akteon Tod,* in «Marbjbkunstwissen», V (1929), p. 2, fig. 3; L. Guimond, s.v. *Aktaion*, in *LIMC*, vol. I, Monaco 1986, pp. 454-469, n. 2; E. Mugione, *La punizione di Atteone: immagini di un mito tra il VI e il IV secolo a.C.*, in «DiaArch», II (1988), pp. 111-131, n. 2. (Atteone barbuto aggredito da sette cani come nelle altre rappresentazioni di VI secolo a.C.); *alabastron* a fondo bianco, da Eretria, Atene Museo Nazionale, inv. 12767, attribuito alla Cerchia dei Due Cerchi, databile al 470 a.C. Jacobsthal, *Akteon Tod*, cit., p. 3, fig. 5; Mugione, *La punizione...*, *cit.*, pp. 111-131, n. 14. Raffigura ancora sette cani e Atteone che si difende con il *pedum*. Questo è il primo vaso in cui la figura di Artemide è ben identificata. Anfora da Amburgo, Museum für Kunst und Gewerbe, attribuita al Pittore di Eucaride, K. Schauenburg, *Aktaion in der unteritalischen Vasenmalerei*, in «JdI» LXXXIV (1969), p. 1, fig. 2; Guimond, *op. cit.*, pp. 454-469, n. 27, seconda metà del V secolo a.C. Si vedono gli attributi che richiamano alla metamorfosi, quattro cani, ed i personaggi recano iscrizioni.

possono raffigurare sia singoli momenti del mito, come il cacciatore che scopre Diana al bagno o la sua punizione, sia più momenti rappresentati in narrazione continua [6].

La varietà di raffigurazioni si manifesta anche nella scarsa somiglianza tra rappresentazioni dello stesso momento del mito. Tale fenomeno potrebbe derivare dalla mancanza di un grande originale greco che sia prevalso come modello. Gli originali sono probabilmente da ricercare nei gruppi a raffigurazione continua contenuti nei *Büchrollen* (papiri illustrati) ellenistici [7].

Le varie versioni sono suscettibili di diverse interpretazioni a seconda di come le figure e gli elementi del paesaggio vengono distribuiti all'interno della scena.

Si possono riconoscere due tipi fondamentali; uno che mostra un carattere semplicemente erotico, dove si sceglie di raffigurare un particolare momento in cui il contenuto erotico predomina all'interno della gamma di campi semantici offerti dal mito. Ad esempio, si trova raffigurato Atteone che spia la Dea nascosto dietro una roccia. Tale versione è di gran moda nel periodo del IV stile, come avviene anche nelle raffigurazioni di Perseo e Andromeda, quando predomina la scena dell'idillio amoroso su quella della saga eroica di Perseo [8].

Un secondo tipo è quello che va oltre il semplice carattere erotico e spinge alla riflessione su qualsiasi situazione in cui l'uomo, o per sua colpa o per volere del fato, si trova di fronte ad elementi più forti di lui, contro i quali è destinato a soccombere. Esso può simboleggiare il contrasto uomo-natura, umano-divino, uomo-*Tyche* (Fortuna), razionale-irrazionale.

D'altronde la storia, pur prestandosi a varie interpretazioni, mostra alcuni motivi che restano costanti, come la metamorfosi e l'uccisione di Atteone, mentre le ragioni e le modalità che portano

[6] E. W. Leach, *Metamorphoses of Acteon Myth in Campanian painting*, in «RömMitt», LXXXVIII, (1981), pp. 312-313, nota 26.

[7] Sui libri illustrati si veda K. Schefold, Buch und Bild im Altertum, in *Wort und Bild. Studien zur Gegenwart der Antike*, Basel 1975, pp. 125-129; N. Horsfall, *The origins of the illustrated book*, in «Aegyptus», I-II, 1983, pp. 199-217; R. E. Knauer, *Roman wall painting from Boscotrecase: three studies in the relationship between writing and painting*, in «MMj», XXVIII, 1993, pp. 13-45.

[8] I. Bragantini, *Problemi di pittura romana*, in «AION», II, 1995, pp. 175-197; P. Zanker, *Un'arte per l'impero "Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano"*, Milano, Electa, 2002, pp. 120-124.

al compimento di queste sono mutevoli sia nella letteratura che nelle raffigurazioni artistiche.

Se si passa in rassegna la tradizione letteraria che narra di questo mito si potrà notare come, a secondo dei contesti storici, questo comunichi un messaggio diverso.

I più antichi scritti rivelano la logica del crimine e della conseguente punizione: in Esiodo [9] e Stesicoro [10], Zeus, geloso poiché Atteone desidera sposare Semele, lo uccide con l'aiuto di Artemide. Da questa versione traspare un mito ancestrale in cui la punizione per la trasgressione dell'autorità paterna, rivela un legame con la politica della famiglia nell'organizzazione sociale arcaica, fondata sui *ghene*, in cui unioni sessuali e matrimonio giocavano un ruolo fondamentale nei rapporti tra famiglie. La *hybris* (tracotanza verso le istituzioni divine ed umane), infatti, attenta alla stabilità giuridica e istituzionale degli antichi *ghene* e necessita di una punizione esemplare, nella quale nessun elemento interviene per mitigare le rigide strutture del sistema gentilizio. Secondo alcuni studiosi [11], sarebbe stata questa la versione tramandata da Eschilo, in uno dei suoi drammi più tardi, le *Toxotides* [12] e in altre opere di *Iophon*, *Cleophon* e *Phrynicus* [13].

Euripide, il più moderno dei grandi tragici [14], paragona le vicende di Atteone a quelle di Penteo e, a tal fine, le colloca entrambe sul monte Citerone, utilizzando i miti come esempi del pericolo che corre un mortale che offende la divinità, come Atteone ha fatto vantandosi di essere un cacciatore migliore della Dea [15]. Il mito è adattato ai nuovi valori della *polis* democratica, dove la caccia sottolinea la differenza tra uomini e animali e pone le basi per il comportamento politico. La caccia, che si svolge al di fuori della

[9] Esiodo, fr. 158 ed. Rzach, riprende il passo del frammento di Stesicoro, PGM, n. 236 ed. Page.

[10] Stes. fr 236 ed. Page; il passo viene ripreso da Pausania IX, 2.3.

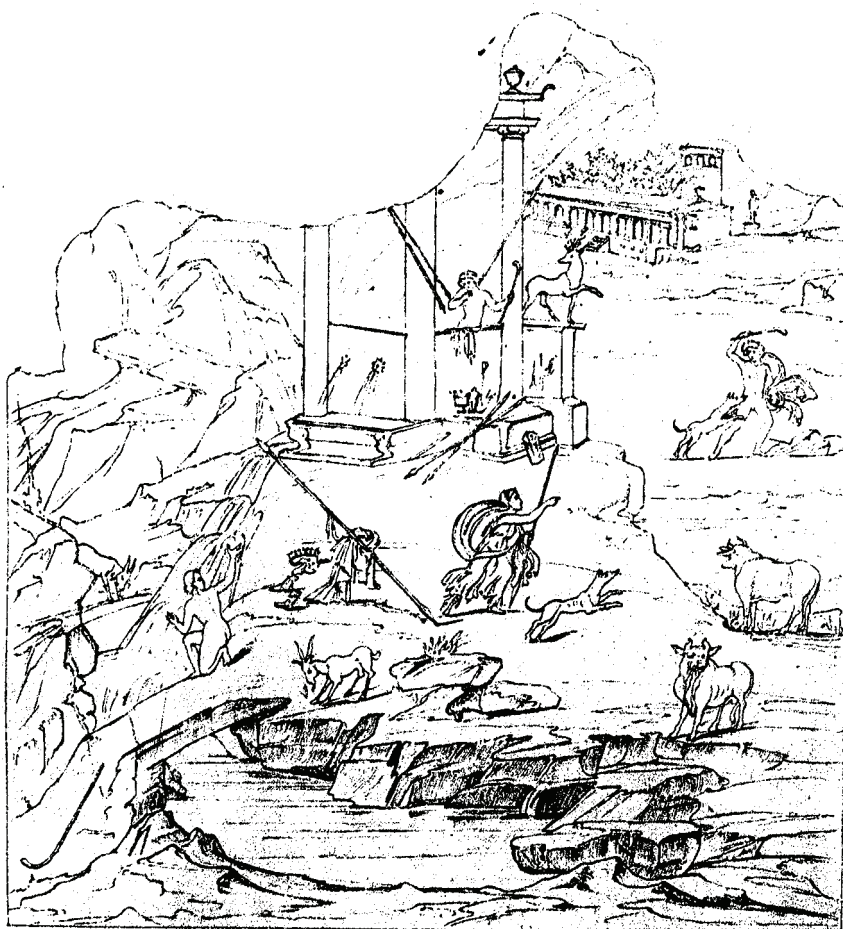
[11] L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1926, pp. 132-138.

[12] Aeschylos, *Toxotides*, *TGF*, 2, 77-79, nn. 241- 246. In questo caso la frammentarietà dei documenti non permette di capire il motivo della punizione, mentre in altri casi sono gli autori che non la chiariscono: Ov., *Her.*, 20, 103-104; Sen., *Phoen.*, 12- 15; Dion. Crhy., 10, 5; Stat., *Teb.*, 4, 572-574; Hyg., *Fab.*, 247; Paus., 1, 44, 5; 9, 38.

[13] Si veda Séchan, *Études sur la tragédie grecque...*, *cit.*, pp. 132-138.

[14] Eurip., *Bacch.*, 337- 340.

[15] Questa versione è tramandata da Dio., *Bibl.*, IV, 81.



Scena a raffigurazione continua, dove è rappresentata Diana nuda vista da Atteone, celato tra le colonne dell'edificio al centro; di seguito Diana che sferra i cani contro Atteone. Casa I 9, 22. Disegno.

città, in un mondo altro rispetto ad essa, configurandosi come un passaggio dallo stato di natura a quello di cultura[16]. Per questi motivi essa può sfociare nella *hybris*, quando l'uomo sfida la divinità e quindi la stessa società o, da un'altra prospettiva, privilegiando il confronto tra l'umano, come individuo, ed il sovrau-

[16] J. P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 120-144.

mano [17]. Lo smembramento di Penteo e di Atteone è il paradigma dell'autodistruzione umana causata dalla stessa forza che lo ha spinto a superare i propri limiti di mortale.

La raffigurazione del demone della follia (Lyssa), che fa impazzire i cani di Atteone, su un vaso apulo, potrebbe essere vista come il riflesso di questa visione [18]. Lyssa appare sulla scena come scatenatrice della follia di Eracle nell'*Herakles furens* e si manifesta in un cratere a campana del Pittore di Lycaone, nel quale è accompagnato da Zeus [19]. La presenza delle divinità spettatrici e del demone Lyssa, personaggio di sicura origine tragica che, peraltro, sul vaso di Atteone porta un maschera di cane, dimostra per entrambi i vasi, l'influenza delle rappresentazioni teatrali sulle immagini della ceramica [20].

Nella ceramica italiota, oltre ad alcune scene piene di personaggi in cui l'azione risulta statica, compare la figura di Autonoe, madre di Atteone, che lo ammonisce a non andare da solo a caccia, violando l'ideale del cameratismo, in quanto sarà proprio a causa della sua superbia che verrà punito [21].

Nei "Lavacri di Pallade" di Callimaco, Atteone viene paragonato a Tyresia, che, per aver visto Pallade nuda al bagno, perde la vista, guadagnando, però, il dono della veggenza, poiché secondo

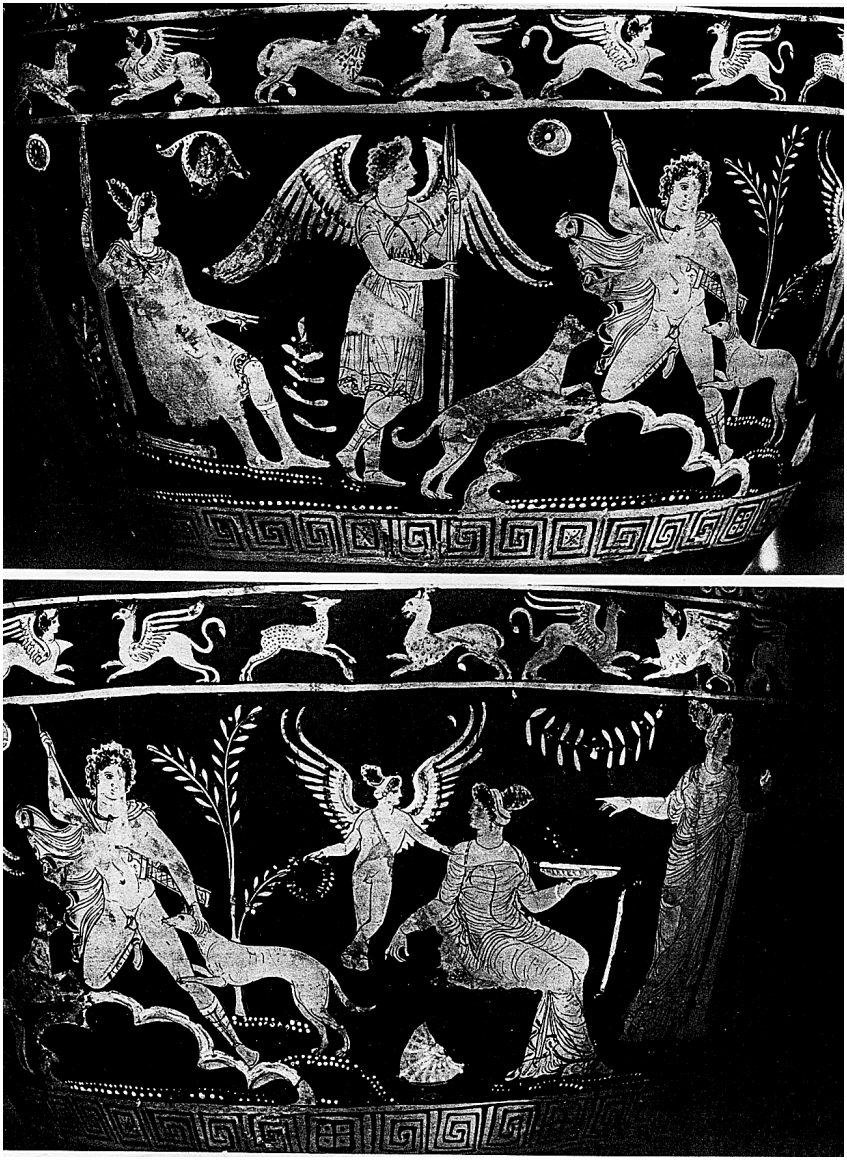
[17] Su una *pelike* attica vi è rappresentata la punizione di Atteone in atmosfera silvestre su un lato, mentre sull'altro una scena di *komos* divino che sembra richiami l'ambito di un sistema organizzato nelle regole della vita sociale. *Pelike* attica a figure rosse Parigi, Louvre, inv. G 224, da Vulci, attribuita al Pittore di Geras, databile intorno al 480 a.C. Mugione, *La punizione di Atteone...*, cit., p. 122, cat. 11.

[18] Anfora panatenaica apula del Pittore di Dario, Berlino, inv. F 3239 (340-330 a.C.). Jacobsthal, *Akteon Tod*, cit., p. 12, figg. 14 a-b; Schauenburg, *Aktaion in der unteritalischen Vasenmalerei*, cit., p. 43, figg. 9-10; J.-M. Moret, *L'Ilioupersis dans la cèramique italiote, les mythes et leur expression figurèe au IV^e Siecle*, I, II, Roma 1975, p. 255, n. 46, tav. 56; Mugione, *La punizione di Atteone...*, cit., cat. 48.

[19] Cratere a Campana del Pittore di Lycaone, Boston, inv. 00.346, 440 a.C. Jacobsthal, *Akteon Tod*, cit., p. 12, figg. 14 a-b, p. 10, fig. 12; Guimond, *op. cit.*, pp. 454-469, n. 81; Mugione, *La punizione di Atteone...*, cit., p. 124, cat. 30.

[20] Si veda Jacobsthal, *Akteon Tod*, cit., pp. 10-12; Dawson, *op. cit.*, p. 138; Mugione, *La punizione di Atteone...*, cit., pp. 123-124. Quest'ultima in particolare ricollega l'uso delle furie nelle urne volterrensi e nella ceramica etrusca a figure rosse del IV secolo proprio alle rappresentazioni teatrali.

[21] La figura di Autonoe compare la prima volta nella *Nekya* di Polignoto nella Lesche degli Cnidi, intorno al 470 a.C. Questa rappresentazione, perduta, è descritta da Pausania che mette l'accento sul fatto che Atteone è rappresentato con un cane ai piedi e un cervo tra le mani per indicare allo spettatore la vita e la morte di Atteone.



Anfora apula del Pittore di Dario, Berlino, Staatliche Museen, inv. F 3239 (340- 330 a.C.). Il vaso raffigura Artemide, Atteone sbranato dai sui cani ed il demone alato Lyssa, raffigurato come un piccolo genio alato.

un decreto di Saturno chi vede una divinità, senza che essa lo sappia, deve pagarne il prezzo [22]. Pallade si dimostra compassionevole nei confronti di Tyresia, mentre Artemide brutale nei confronti di Atteone. Questa interpretazione è senz'altro il riflesso del clima intellettuale alessandrino. Il mondo irrazionale, contro cui, inconsapevolmente, l'uomo desideroso di conoscere si abbatte, è rappresentato da Artemide crudele, ma anche da Pallade, che toglie la vista, ma dà preveggenza.

Si passa dalla giusta punizione delle più antiche versioni del mito a quella ingiusta, anche se, più che altro, pare che si vogliano sottolineare le conseguenze imprevedibili a cui va incontro colui che si trovi a varcare la soglia del limite umano. Inoltre, da questo momento in poi, compare, sia nella letteratura [23] che nelle raffigurazioni, anche il tema del bagno di Artemide, oltre a quello della punizione di Atteone, che già viene rappresentato dall'inizio del VI secolo a.C.

Nella ceramica italiota compaiono alcune scene dove non si accenna alla punizione di Atteone, il quale accarezza i cani [24], che gli saltellano intorno [25], ma sembra che egli debba avere un *tête-a-tête* con la dea [26] all'interno di una vera e propria scena di genere, in cui le divinità mantengono un atteggiamento passivo. Lo stesso Atteone mostra una simile posa e sembra essere rappresentato con gli attributi della metamorfosi solo per dare all'osservatore un segno di riconoscimento, insieme all'espressione angosciata di alcune divinità, che sembrano le uniche ad essere consce dell'evento drammatico che si sta svolgendo.

Nella letteratura latina il mito di Atteone compare sotto forma di parodia in Varrone [27] ed è ripreso da Ovidio [28], che segue Callimaco nel giudicare ingiusta la punizione di Artemide, mettendo, però, in maggior evidenza la casualità dell'incontro del cacciatore

[22] Call., *Hymn.*, 107-116.

[23] Scholio a Teoc., 38; Plut., *Sert.* 1; Dio. Crysos., XXXVII, 33; Paus., IX, 2, 3.

[24] *Stamnos* apulo, Parigi, Cab. Medailles, inv. 949, attribuita al gruppo del Pittore di Varrese, databile al 340 a.C.; Mugione, *La punizione di Atteone...*, cit., pp. 111-131, cat. 50.

[25] Situla apula si veda Schauenburg, *Aktaion in der unteritalischen Vasenmalerei*, cit., p. 34, figg. 4-5.

[26] Moret, *L'Ilioupersis...*, cit., pp. 254-255.

[27] Varr., *De re rust.*, 2, 9, 9.

[28] Ov., *Metam.*, III, 138-252.

con la dea, enfatizzando l'innocenza di Atteone, omettendo l'antico decreto di Saturno e sottolineando la rabbia di Diana e la sua offesa superbia.

Seneca [29] cita il mito come paradigma della sfortuna dei Tebani, affidando ancora una volta la colpa al caso e non alla volontà criminale di Atteone. Igino [30], invece, narra che il cacciatore se ne stava appoggiato ad una roccia, quando vide Diana nuda, e affinché non potesse vantarsi del fatto che la dea gli si era mostrata nuda, senza alcun pudore, ella lo tramutò in cervo e lo fece divorare dalla sua muta di 50 cani, che l'autore elenca meticolosamente. Pseudo-Apollodoro [31], riporta due tradizioni differenti: una in cui Atteone avrebbe corteggiato Semele e sarebbe stato punito da Zeus e l'altra narrata dalla maggior parte degli autori antichi riconduce all'episodio di Diana che súbito lo trasformò in cervo.

Le raffigurazioni pompeiane sono, come s'è detto, di diversi tipi. Si individuano due rappresentazioni, quella della Casa del Menandro e quella della Casa IX, 2, 16, in cui è presente il tema della punizione di Atteone, ma non il motivo. Le due raffigurazioni hanno in comune, oltre alla tematica, anche la postura di Atteone e la figura di Diana vestita di un corto chitone [32].

Sei dipinti, invece, mostrano un carattere prettamente erotico e rappresentano Atteone che scopre Diana al bagno; tra questi è particolare l'unica rappresentazione di questo tipo databile al III stile, proveniente dalla Casa IX, 6, 17, che presenta Atteone con il volto di Satiro [33].

Nel triclinio (11) della Casa del Frutteto (I, 9, 5), invece, il tema della morte violenta è una sorta di saga senechiana della sfortuna dei tebani. Vi sono rappresentati infatti: Atteone sbranato dai cani, Dirce legata ad un toro in corsa dai figliastri, Anfione e Zeto, il

[29] Sen., *Oed.*, 751-763; la versione di Seneca nonché il collegamento tra Atteone e Cadmo derivano dalla lettura del terzo libro delle Metamorfosi dove i due miti si susseguono senza soluzione di continuità. Si veda Seneca, *Oedipus*, a cura di G. Paduano, Milano 1993, p. 95, nota 126.

[30] Hyg., *Fab.*, 181.

[31] Pseudo-Apoll., *Bibl.,* III, 4.

[32] La Leach paragona a queste per gli stessi elementi anche una pittura risalente al tardo II stile da Ercolano, ora conservata al MANN inv. 9413, Dawson, *op. cit.*, n.33, tav. 13; Leach, *Metamorphoses of Acteon...*, cit., tav. 132. 3.

[33] Casa di Octavio Quartio, (II, 2, 2-5); VI, 13, 19; Casa degli Amorini Dorati (VI, 16, 7); Casa della Caccia antica (VII, 4, 48); Casa IX, 7, 16.

duello tra Eteocle e Polinice, costretto in ginocchio per avere attaccato la sua città, ed il tragico epilogo del mito di Icaro.

La maggior parte delle rappresentazioni che appartengono al III e al IV stile mostrano Diana nuda al bagno e Atteone aggredito dai cani. Tra queste vi sono sette raffigurazioni che presentano almeno due volte Atteone, una volta mentre scopre Diana, l'altra mentre viene aggredito dai cani. Queste raffigurazioni a narrazione continua spesso sono rappresentate all'interno di paesaggi idillico-sacrali, dove le architetture sacre determinano simbolicamente la violazione dello spazio sacro alla divinità, compiuta da Atteone. Questa evidenziazione simbolica della colpa, seppur involontaria, commessa dal cacciatore è un'adesione da parte dei pittori alla versione del mito callimacheo, in cui è presente sia la violazione del decreto di Saturno, che la casualità dell'incontro degli uomini con le divinità.

Nella Casa del Menandro a Pompei il mito è rappresentato in uno scenario boschivo che ben si adatta alla funzione di pittura da giardino, come dimostra lo stesso uso che ne viene fatto in Casa di Sallustio, dove una pittura "megalografica" di IV stile rappresenta Diana al bagno e Atteone aggredito dai cani, riempendo l'intera parete del piccolo viridario e dando l'impressione del suo prolungamento in uno sfondo mitico. Nella Casa del Menandro la figura di Diana è posta frontalmente, stante, e giganteggia al centro del paesaggio, come se fosse una statua poggiata sulla grotta che funge da podio, rimandando immediatamente alla Venere raffigurata nell'esedra absidata ad ovest e alla figura, ormai perduta, di quella centrale, probabilmente Dioniso. Allo stesso modo la scelta del mito di Atteone, il quale è rappresentato in alto a sinistra, visibile insieme alla figura di Menandro non appena si svolta dal portico est a quello sud, sembra adatto a presentare il carattere della Diana armata ivi raffigurata, come Euripide e Menandro quello di Dioniso, e come il paesaggio lussureggiante intriso di sacralità ben si adatta alla Venere "pompeiana" [34]. Inoltre, a mettere ancor più in risalto la cen-

[34] Anche il Ling considera l'immagine di Diana nel contesto delle tre esedre, ma vede in essa, nel contebsto delle numerose pitture di *paradeisoi* un'allusione alla passione per la caccia del proprietario. R. Ling, La Casa del Menandro, in *Menander. La Casa del Menandro a Pompei*, a cura di G. Stefani, Milano, Electa 2003, pp. 10-46, in particolare le pp. 28-29; R. Ling, L. Ling, *The Insula of the Menander at Pompeii. Volume II: the decorations,* Oxford 2005.



Diana e Atteone dalla Casa del Menandro (I 10, 4) a Pompei (colore).

tralità della figura della Dea è il fatto che intorno ad essa si snoda, se non la narrazione continua del mito, almeno un'allusione al suo triste finale. Scene di cani da caccia e cervi, infatti, si svolgono intorno alla figura di Diana, mentre Atteone è attaccato dai cani ed una testa di cervo ne preannuncia la metamorfosi.

L'esedra, dove è rappresentato il mito, presiede alla funzione di spazio di sosta e riflessione all'interno del percorso del peristilio. È chiaro che non tutti coloro che si trovarono a discutere davanti a questa immagine ebbero chiare tutte le implicazioni filosofiche che il mito nasconde, ma senz'altro tutti furono in grado di disputare sulla crudeltà della dea e sull'innocenza di Atteone, tenendo conto anche della grande diffusione che questa versione del mito ebbe nel mondo romano [35].

Il mito, quindi, lascia spazio all'ipotesi di una committenza colta, se lo si considera vicino alle raffigurazioni di intellettuali,

[35] I. Varriale, *I cicli decorativi nella casa del Menandro*, in *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua, Actas del IX Congreso Internacional de la "Association Internationale pour la Peinture Murale Antique" (AIPMA)*, a cura di C. Guiral, *Zaragoza-Calatayud 21-25 septiembre 2004*, Zaragoza 2007, pp. 335-339.

ma, data la sua complessità, esso concede più livelli di lettura e ben si adatta alla varietà di osservatori con i quali il *dominus* doveva accompagnarsi. Inoltre, è proprio la sua complessità che permette ai decoratori una grande libertà di esecuzione, che si manifesta sia nella molteplicità dei tipi, che nella varietà all'interno di uno stesso tipo. Ne deriva quindi una grande adattabilità alla funzione che la pittura va a rivestire di volta in volta e a seconda del contesto in cui si trova, assumendo la forma e la funzione di una scena erotica, tragica, bucolica o sacra.

File: i:/SuorOrsola/Annali2009/2010/Varriale.3d Stampa: 04/01/2010 alle ore: 15:12:52 II bozza (Maria)

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI GENNAIO MMX
NELLO STABILIMENTO «ARTE TIPOGRAFICA» S.A.S.
S. BIAGIO DEI LIBRAI - NAPOLI

File: i:/SuorOrsola/Annali2009/2010/Varriale.3d Stampa: 04/01/2010 alle ore: 15:12:52 II bozza (Maria)