

FEDERICA GIACOBELLO

LE OFFICINE CHE ESEGUIVANO I LARARI A POMPEI

(Taf. XXX–XXXII, Abb. 1–10)

Abstract

The *lararium* paintings constitute the main expression of worship dedicated to the *Lares* in Pompeii. They have been restored massively in the burnt down areas, in houses as well as in commercial-production structures. In the age-old history of studies included in the so-called popular painting, these frescoes represent the ritual scene in its standardized components and are made of figurative stratagems typical of the “Plebeian art”. The ‘painting hands’ that executed the *lararia* can however be differentiated so that they can show the different levels of quality and original iconographic choices.

In the present study I propose, through stylistic and iconographic analyses and figurative detail, to ascribe some *lararia*, which were produced in the last period of life in Pompeii, to the two main workshops active between 62 and 79 AD in the Vesuvian centre: l’Officina dei *Vettii* and l’Officina di Via di Castricio.

I would like to show that these paintings are not a product of poor quality made by not-able painters, who only specialized in the production of *lararia*, but rather that they were part of a complex production system. The analysis of the *lararia* shows that the difference between the mythological paintings and the ‘popular’ paintings does not consist in a lower artistic quality, but in a different use of language.

Premessa

Le pitture di larario e la pittura ‘popolare’ romana

Le pitture di larario sono state inserite dalla tradizione degli studi in quella categoria di pitture definite con il termine, per molti versi limitativo, di ‘popolari’¹, indicativo della scelta di temi quotidiani o ‘locali’ raffigurati e di un linguaggio che, avvalendosi di stratagemmi spaziali e figurativi in parte antinaturalistici e di composizioni paratattiche, faceva della immediatezza comunicativa il suo primo scopo.

Già R. BIANCHI BANDINELLI nel 1950² evidenziò i limiti di tale termine per ‘spiegare’ l’ampia classe pittorica e artistica considerata produzione secondaria rispetto all’arte definita colta di derivazione ellenistica; in particolare sottolineava come non si trattasse di pitture realizzate con tecniche e mezzi inferiori rispetto alle opere di argomento mitologico, ma al contrario come in diversi casi fossero pitture di altissima qualità figurativa. A “popolare” egli preferisce il termine “popolaresco”, a indicare i soggetti trattati inerenti alla vita quotidiana espressi con un linguaggio originale che secondo il R. BIANCHI BANDINELLI corrispondeva al pieno gusto romano.

F. ZEVI analizzando uno dei più significativi affreschi di arte “popolare” *La rissa nell’anfiteatro*³, ne osserva insieme alle strategie figurative tipiche del linguaggio di tipo plebeo, come la visione a “volo d’uccello” e la ripetitività delle figure, artifici tecnici utilizzati nella pittura di ascendenza ellenistica, tanto che da poter affermare “l’artificiosità della distinzione tra arte popolare e arte colta nella pittura pompeiana”⁴.

¹ T. FRÖHLICH utilizza l’espressione “Volkstümliche Kunst” (Fröhlich 1991, 189–200).

² Bianchi Bandinelli 1950.

³ Proveniente dal peristilio della Casa I 3, 23; Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 112222.

⁴ Zevi 1991, 269.

Inoltre la complessità ed la eterogeneità di queste pitture non permette, come è stato scritto da M. TORELLI, di circoscrivere ad un'unica classe sociale la loro committenza; si tratta di "livelli culturali che riflettono possibilità economiche e una stratificazione sociale complessa"⁵.

Diversi affreschi pompeiani realizzati sulle pareti esterne delle mura di edifici con funzione di insegne di officine, così come scene della vita reale raffigurate all'interno di locali e di abitazioni private, tradizionalmente due delle più importanti classi appartenenti alla pittura cosiddetta "popolare"⁶, smentiscono l'idea di pittura qualitativamente scadente, eseguita da pittori meno abili e fantasiosi⁷. Al contrario abbiamo anche a che fare con alte espressioni artistiche come ad esempio rivela la bella Venere su quadriga trascinata da elefanti dipinta nell'insegna dell'Officina *coactiliaria* di *Verecundus* (IX 7, 5–7).

La visione bipolare della produzione pittorica romana⁸ sarebbe quindi necessariamente da rivedere o quantomeno attenuare, soprattutto se le indagini in corso sulle officine pittoriche attive a Pompei dovessero mostrare la stessa identità degli esecutori degli affreschi a soggetto 'colto' rispetto a quelli di gusto popolare. Di bipolarità si può parlare intendendo due tradizioni figurative differenti che coesistono nell'arte romana⁹.

I larari a Pompei: la scena rituale

L'alto contenuto religioso e rituale posseduto dalle pitture di larario le rende una categoria speciale. L'indagine condotta a Pompei riguardo alle espressioni di culto dedicate ai Lari¹⁰ ha evidenziato come la collocazione privilegiata dei larari fosse la cucina¹¹. Tale fatto è imputabile alla natura dei Lari, divinità presenti nella tradizione religiosa romana sin dall'età arcaica: sono gli antenati divinizzati la cui funzione è quella di proteggere i discendenti e garantire la continuità della stirpe. La loro azione si esplicitava in particolare nell'assicurare e supervisionare la risorsa fondamentale attraverso la quale l'uomo sussiste e cresce, ovvero il cibo. In questo senso trova giustificazione l'ubicazione dei larari in cucina nei pressi del focolare domestico – centro della *familia*, dove risiedeva anche *Vesta* – luogo della preparazione e della cottura del cibo¹².

In tale ambiente l'apprestamento privilegiato per il culto dei Lari è costituito da una pittura affrescata sul muro nei pressi del bancone da cottura, che raffigura una scena rituale, identica in tutti i casi esaminati nella sua composizione: il *Genius* del *paterfamilias*, accompagnato talvolta dalla *Iuno* della *materfamilias*, compie coadiuvato da un camillo, da un tibicine e da un popa, un sacrificio in onore dei Lari rappresentati a grandi dimensioni ai lati della scena. Intorno alla raffigurazione principale sono dipinti salsicce, spiedini di carne, prosciutti e teste di maiale a ricordare l'offerta ai Lari e la loro precipua proprietà di garanti del cibo. Al di sotto sono affrescati uno o due serpenti striscianti verso un altare con funzione di *Genii loci*, protettori del luogo. Tale schema iconografico era proposto completo di tutti gli elementi, come accade nella cucina della Casa di L. Helvio Severo (I 13, 2)¹³, o solo parzialmente attraverso alcune delle sue figure che rimandavano all'intera rappresentazione.

La scena immortalava l'offerta che veniva in occasioni speciali compiuta dal *dominus* circondato dall'intera *familia* dei liberi e non liberi; il sacrificio quotidiano realizzato davanti alla pittura sacra perpetuava e rinnovava la devozione e quindi il relativo effetto benefico dei Lari. La sacralità della scena determinò la fisicità della raffigurazione stessa che appare ripetuta a Pompei senza sostanziali variazioni dall'età augustea, a

⁵ Torelli 2006, 135.

⁶ Per una trattazione della pittura 'popolare' si veda Zevi 1991; Tortorella 2009; Sampaolo, in: Bragantini – Sampaolo 2009.

⁷ Già al momento dei grandi scavi che dissotterrarono Pompei nel Settecento e nell'Ottocento a queste pitture furono di gran lunga preferiti gli affreschi a soggetti mitologico.

⁸ A favore di una netta separazione tra le due produzioni: De Carolis 1997, 55.

⁹ Vd. in proposito Zevi 1991, 273.

¹⁰ Giacobello 2008.

¹¹ 72 sono i larari documentati in cucina sui 114 attestati cfr. Giacobello 2011, 81.

¹² Per la trattazione di tale concetto vd. in part. Giacobello 2008, 110 f.

¹³ Giacobello 2008, 156–158 n. 28.

cui appartengono le rare più antiche attestazioni¹⁴, sino all'ultimo periodo di vita della città a cui è ascrivibile la maggior parte delle pitture di larario di Pompei.

Appare ipotizzabile che la formulazione finale di tale sistema figurativo come dell'iconografia degli stessi Lari che prevedeva importanti prestiti dal mondo greco e la cui attestazione più antica, risalente alla seconda metà del II secolo a.C. è documentata nelle pitture affrescate sulle facciate di alcune abitazioni di Delo, sia frutto di una dotta elaborazione concepita dal governo centrale durante l'età augustea¹⁵. Tuttavia le espressioni artistiche pompeiane, così composte e articolate, sono il risultato di un gusto e di scelte locali effettuate dalle officine che lì operavano inserendosi nella tradizione pittorica del centro vesuviano¹⁶.

Le officine pittoriche

Ritengo sia da escludere l'esistenza di pittori autonomi specializzati solamente nella realizzazione di larari come del resto delle altre cosiddette pitture popolari, anche alla luce delle importanti considerazioni fatte a seguito dell'acceso e ancora aperto dibattito sulla individuazione delle officine pompeiane¹⁷. La ricostruzione più accreditata e attendibile è quella di gruppi di lavoro stabili che operavano in maniera continuativa coordinati da un individuo, probabilmente il titolare dell'officina, che sovrintendeva il lavoro oltre a gestire i contatti con i committenti ed essere proprietario degli attrezzi e del materiale necessari per eseguire gli affreschi. Ciò non esclude, in base alle necessità del momento e alle richieste del committente, la possibilità di integrare tale nucleo fisso di operatori con altre figure¹⁸.

Gli studi condotti hanno permesso di stabilire che le pitture parietali effettuate dal 62 al 79 d.C. furono realizzate da poche officine che avrebbero operato in maniera estensiva a Pompei e nei suoi dintorni, creando un circuito di produzione locale. In particolare ne sono state individuate due: l'Officina dei *Vettii* incaricata della decorazione parietale delle *domus* o di ambienti di maggiore prestigio e impegno decorativo, e l'Officina di Via di Castricio di livello qualitativo e decorativo inferiore¹⁹. A queste officine si deve verosimilmente assegnare anche l'esecuzione delle pitture di larario²⁰.

Il larario della Casa dei *Vettii* è, con ogni probabilità opera dell'Officina dei *Vettii*, che ha eseguito dopo il terremoto del 62 d.C. quasi tutte le pitture della casa²¹. L'affresco, nell'atrio secondario (v), è realizzato

¹⁴ I larari più antichi documentati sino ad oggi a Pompei sono quelli della già citata Casa di L. Helvio Severo e di Obellio Firmo (IX 14, 2–4) che nella sua prima elaborazione risalirebbe alla fase protoaugustea: Fröhlich 1991, 299 L111; Giacobello 2008, 218 f. n. 114. In entrambi i casi si notano una maggiore libertà espressiva, attenzione per i dettagli e un gusto narrativo assenti nelle successive pitture di larario che rientrano nel periodo del IV stile. Il larario della Casa di L. Helvio Severo ci ha tramandato la scena completa di tutti gli elementi fatto che ha permesso di decodificare le immagini schematizzate e più ripetitive prodotte nell'ultimo periodo di vita di Pompei. Il larario della Casa di Obellio Firmo, presenta in particolare una scena di banchetto che costituisce un unicum nelle raffigurazioni dei larari, interpretabile come la rappresentazione dei *Caristia*, le feste celebrate il 22 febbraio a cui partecipavano membri della *familia ex sanguine* che, riuniti in banchetto, sacrificavano ai Lari: Giacobello 2008, 102 f. Per una diversa interpretazione Anniboletti 2010, 98 nr. 2.

¹⁵ Per un'analisi dettagliata della questione vd. Giacobello 2008, 89–98. 106–110. Per le pitture religiose dipinte sui muri esterni alle abitazioni di Delo vd. Hasenohr 2003.

¹⁶ La difficoltà principale nell'analisi del problema è data dalla scarsità di ritrovamenti di pitture di larario al di fuori dell'area vesuviana, a causa delle ben note complicazioni conservative.

¹⁷ Vd. in particolare i contributi negli atti del convegno Mani di Pittori 1995; Bragantini 2004; Esposito 2009.

¹⁸ Particolarmente 'mobile' e autonomo rispetto a tale sistema doveva essere il *pictor imaginarius*: vd. intervento di D. SCAGLIARINI CORLÀITA in Mani di Pittore 1995, 174 f. A buon diritto D. ESPOSITO parla di realtà imprenditoriali complesse capaci di manipolare il mercato pompeiano: Esposito 2009, 31–47.

¹⁹ Il giudizio riguardo all' Officina di Via di Castricio come bottega povera che «eccelle in goffaggine e banalità e rispecchia il gusto rozzo e le poche esigenze dei committenti» formulato da M. DE VOS alla quale si deve l'individuazione della officina stessa (De Vos 1981), è stato ridimensionato da D. ESPOSITO che ha sottolineato come accanto a una decorazione di basso livello, l'officina dimostri di possedere una produzione di qualità medio-alta, rintracciabile negli ambienti più importanti delle case povere, in case di ceto medio, o in ambienti secondari di case ricche (Esposito 2009, 133–135).

²⁰ Accogliendo l'invito di G. CERULLI IRELLI (Cerulli Irelli 2009, 182) in questa sede propongo l'attribuzione di alcuni larari alle officine pittoriche pompeiane di IV stile e, dove è stato possibile individuarla, a una mano specifica di pittore.

²¹ W. PETERS ha dimostrato che tutte le pitture della Casa dei *Vettii*, con la sola eccezione delle pitture delle *alae* (h) e (i), sono contemporanee tra loro, eseguite dopo terremoto 62 d.C. e che tutte, tranne d, u, x', sono state realizzate dall'Officina dei *Vettii*. (Peters 1977, 95–128).

all'interno di una nicchia poco profonda di forma quadrangolare corredata da raffinatissimi elementi plastico-architettonici che le conferiscono l'aspetto di un'edicola²². (Abb. 1). L'originalità dell'opera si rivela anche nella scelta compositiva che prevede alcune anomalie come l'assenza dell'altare su cui sacrifica il *Genius*. Ma è soprattutto l'attenzione naturalistica e formale a rendere il larario prodotto di alta qualità pittorica²³: come ha osservato V. SAMPAOLO, i tratti dei volti dei Lari e del Genio – labbra piene, il mento duro, la forma del naso – rivelano caratteristiche dell' autore della decorazione del triclinio (n)²⁴, che ha operato all'interno dell'Officina dei *Vettii*. L'individuazione di tale mano risulta di estrema importanza nel riconoscimento della figura del realizzatore del larario mostrando come non fu artefice unicamente della pittura sacra, ma che partecipò all'esecuzione della decorazione pittorica complessiva della casa.

Appare significativa la somiglianza iconografica tra i Lari della Casa dei *Vettii* e le divinità raffigurate nel larario della Villa San Marco a Stabia che forse potrebbe essere stato il suo modello figurativo²⁵: è stato infatti osservato come nella Villa San Marco compaiono sistemi decorativi molto simili a quelli utilizzati dall'Officina dei *Vettii*, nella Casa dei *Vettii* e nella Casa del Centenario (IX 8, 6)²⁶. Anche il larario della Casa del Centenario può essere attribuito alla stessa maestranza che, dopo il 62 d.C., realizzò l'intera decorazione parietale della casa²⁷ (Abb. 2).

Infatti se si confrontano alcuni particolari dei larari delle due case pompeiane, si noteranno strette analogie tecnico-esecutive che fanno pensare alla realizzazione da parte della stessa bottega e forse alla stessa mano pittorica: in particolare la resa formale e coloristica dei due serpenti che presentano identica testa con fauci spalancate, denti aguzzi, lingua biforcuta vibrante, cresta e barba, corpo sinuoso articolato in spire a forma di otto, solcato da una spessa linea bruna stesa sopra la parte anteriore in marrone. Le piante tra le quali i serpenti strisciano, sono dipinte anche al di sopra del corpo del serpente, non solo intorno ad esso²⁸.

Con le stesse caratteristiche tecnico-formali appaiono anche i serpenti affrescati nella parete nord del *sacrarium* del tempio di Iside (VIII 7, 28), nel registro inferiore rispetto al *navigium Isidis*, ciclo decorativo attribuito all'Officina dei *Vettii*²⁹.

In base agli stessi criteri si può assegnare alla medesima officina anche l'affresco a destinazione sacra realizzato nel peristilio della Casa del Criptoportico (I 6, 2.16) dedicato a Mercurio, il cui busto è rappresentato nella nicchia al di sotto e sul lato sinistra della quale sono raffigurati serpenti in un giardino fiorito che va a coprire le spire dei rettili, unica pittura della casa al momento del seppellimento³⁰. Rilevante appare inoltre la somiglianza stilistico-esecutiva tra il larario della Casa del Centenario e il raffinato larario del Termopolio di *L. Vetutius Placidus* (I 8,8): in particolare si confronti la figura di Dioniso che abbeverava la pantera, oltre che l'esecuzione dei serpenti³¹; ciò porterebbe a pensare che anche questo larario sia opera dell'Officina dei *Vettii*, che scelse l'uso raffinato di stucchi per rendere la struttura pseudo-templare (Abb. 3). È significativo notare che nel larario della Casa del Centenario, come nell'*oecus* (7) della stessa abitazione, nella pittura sacra della Casa del Criptoportico, nel cubicolo (6) del Termopolio citato, ricorra il motivo dell'uccellino tra le fronde o chiuso in un riquadro, motivo amato dall' Officina dei *Vettii*.

Furono probabilmente eseguiti dalla stessa abilissima mano pittorica i larari della Casa VI 15, 23, oggi solo parzialmente conservato, e l'affresco con *Vesta* e i Lari del *Pistrinum* VII 12,11: la raffigurazione, oggi perduta, affrescata all'interno e all'esterno della pseudoedicola della casa possono essere confrontate, solo sulla base di immagini d'archivio in bianco e nero³², con le splendide divinità del pistrino (Abb. 4) profilate da una sottile linea di contorno, con brevi pennellate a rendere gli sfumati del viso e delle veste, con sovrad-

²² Per le cornici in stucco del larario vd. Fröhlich 1995, 194 f.

²³ Si vedano la posa sinuosa dei Lari, i particolari degli abiti, l'uso di colori sfumati e di ombre.

²⁴ Il cosiddetto *Perseus Painter* (o *Dioscuri Painter*). PPM V, 571.

²⁵ Il larario fu eseguito in età claudio-neroniana, cioè nella prima fase di attività dell'Officina dei *Vettii*: Giacobello 2008, 70 f. 223 n. 6 con bibliografia di riferimento.

²⁶ Esposito 2009, 41.

²⁷ Esposito 2009, 114–118.

²⁸ Scelta esecutiva che risulta essere un tratto peculiare di questa officina.

²⁹ Napoli MANN 8929; cfr. Sampaolo in PPM VIII (1998) 814 f.; Sampaolo 1995. Ringrazio V. SAMPAOLO per l'utile confronto e le importanti indicazioni in merito alla questione affrontata.

³⁰ Giacobello 2008, 253, V5.

³¹ Fröhlich 1991, 252 f.; Giacobello 2008, 117.

³² Immagini dall'archivio fotografico del DAI Rom 31.2468–69.

dipinture bianche per creare le trasparenze e i punti di luce. Le due pitture appaiono straordinariamente affini nella resa e nei particolari: si confrontino ad esempio le fogge delle situle, la posizione della braccia piegate con una curvatura a 90 gradi, la resa del *rhytòn* con zampillo che fuoriesce dall'estremità inferiore in più schizzi, i calzari, le ombre dei corpi e il volto del Lare; la forma della cornucopia e la resa della patera tenuta in mano dal Genio e da *Vesta*; identici nella resa pittorica e figurativa i serpenti presso l'altare. La tesi qui avanzata è che i due affreschi furono prodotti dallo stesso artigiano attivo nell'Officina dei *Vettii*, come dimostra anche il motivo della ghirlanda con uccelli in volo del larario VI 15, 23 che trova una stretta corrispondenza tecnico esecutiva con l'analoga scena raffigurata nel larario della casa del Centenario.

E' quindi possibile, in base all'analisi dei dettagli e delle scelte tecnico-esecutive, attribuire i larari considerati all'Officina dei *Vettii* e in alcuni casi ad una stessa mano pittorica che operò in essa; si conferma l'idea di un'officina di alto livello qualitativo, caratterizzata da un acceso gusto decorativo, che utilizzava un ampio spettro cromatico, sapientemente dosato con uso di chiaroscuri e punti di luce. Anche l'assenza di ripetitività nella raffigurazione della scena di sacrificio ai Lari, proposta sempre con variazione dei particolari e degli schemi, rientra nelle caratteristiche di questa officina che operò, come confermato da casi considerati, non solo nelle *domus* più importanti e ricche di Pompei, ma anche in strutture appartenenti al ceto medio e di destinazione commerciale, contribuendo fortemente a creare uno stile e un gusto locale.

I larari di cui si propone l'attribuzione all'altra grande officina attiva contemporaneamente a quella dei *Vettii*, l'Officina di Via di Castricio, sono facilmente riconoscibili grazie alla ripetitività della composizione, delle soluzioni iconografiche e cromatiche, basate su una stretta gamma di colori, elementi che conferiscono alla scena rituale un aspetto 'fumettistico' dovuto anche all'utilizzo di un linguaggio figurativo lontano dal naturalismo e che si avvale delle giustapposizione di figure non interagenti tra loro.

Fanno parte di questo gruppo i larari delle case di Popidio Prisco (VII 2, 20.40), di Fabio Rufo (VII 16, ins.occ. 22), del Maiale (IX 9 b-c), della Caupona di Soterico (I 12,3)³³ (Abb. 6) e il larario della Villa 6 di Terzigno³⁴ (Abb. 5).

Osservando i particolari figurativi si notano strette analogie esecutive e stilistiche a partire dai Lari che indossano una tunica rigonfia a palloncino in giallo nel lato rivolto all'altare, in blu sul lato esterno con *clavus* centrale in rosso scuro verso il quale convergono sottili linee in rosso a indicazione delle pieghe. Il *palilium*, appoggiato all'incavo del braccio, è realizzato in gradazioni di rosa sfumato; gli alti calzari frangiati presentano la medesima foggia. Si nota un forte uso del chiaroscuro nella colorazione delle gambe, aperte nella medesima postura, con punti di luce dati da una pennellata bianca, le linee di contorno delle vesti e del corpo sono spesse e scure. Del volto ci si sofferma nella raffigurazione degli occhi e della bocca aperta in un sorriso: sono dotati di una bruna e lunga chioma ondulata con semplice corona in bianco. La situla che stringono nella mano di forma cilindrica è di sproporzionata piccolezza, il *rhytòn* sollevato con l'altra è molto stilizzato e termina con le indicazioni delle corna dell'animale.

Identica è la resa – nei larari che la prevedono – della figura del Genio, come mostrano i particolari della toga terminante a punta, colorata in giallo solcata da pieghe date da sottili linee a spina di pesce in nero; si caratterizza inoltre per la stessa posizione del corpo e delle gambe. L'altare su cui sta sacrificando è marmorizzato. La scena è coronata da una ghirlanda con nastri ondulati svolazzanti resa a segmenti a tremoli colorati in giallo, verde e rosso pavonazzetto.

I serpenti hanno ventre giallo solcato da brevi linee orizzontali e squame indicate in verde scuro nella parte superiore del corpo; sono circondati da fronde che non si sovrappongono al corpo del rettile ma vanno a riempire i vuoti delle spire (Abb. 7).

Significativa appare nel larario della casa del Maiale e di Popidio Prisco, la scelta di articolare la scena di sacrificio in due pareti della stanza, creando una interessante variazione compositiva, e rompendo così l'unità della narrazione.

Tra i larari considerati, notevoli e rilevanti sono le costanti stilistiche e tecnico-esecutive, tuttavia esistono delle varianti figurative (presenza delle offerte, di un terzo serpente intorno all'altare, del Genio) e soprat-

³³ Somiglianza già notata dal T. FRÖHLICH che li attribuisce allo stesso pittore: Fröhlich 1991, 108. Per i larari vedi rispettivamente: Giacobello 2008, 189–191. 195–196. 214 f. con bibliografia precedente; Fröhlich 1991, 258 f., tav. 4, 2.

³⁴ Il larario è stato individuato in anni recenti nella parete ovest della cucina, collocata nel settore abitativo della villa, in disuso al momento del seppellimento: Cicirelli 2003, 219; Giacobello 2008, 221 f.

tutto qualitative che fanno supporre che a realizzare tutti gli affreschi non fu la stessa mano pittorica: verosimilmente furono pittori operanti nella stessa officina e nella stessa tradizione di bottega che ne condizionò le scelte iconografiche e pittoriche attraverso un modello prestabilito. Il diverso livello qualitativo dei larari è presumibilmente dovuto anche alla diversità della committenza che si affidò a questa officina per la realizzazione del larario: di alto rango sociale era la famiglia dei *Popidii* per i quali fu realizzata una pittura sacra complessa di grande impegno esecutivo, diversamente di più bassa estrazione era il proprietario della Casa del Maiale.

Elementi significativi, come l'abitudine di affrescare i larari direttamente sul colore di fondo della parete e la tendenza a tracciare le figure a mano libera senza l'ausilio di linee guida, ma con una spessa linea di contorno, l'utilizzo di pochi colori ripetuti, portano a ritenere che i larari considerati furono realizzati dalla ormai nota e feconda Officina di Via di Castricio che operò tra il 62 e il 79 d.C. in almeno 60 complessi pompeiani³⁵. In particolare la vignetta con pavone dipinta nella lunetta posta al di sopra delle due nicchie che ospitano l'immagine del Genio e dei Lari nel larario ipogeo di Popidio Prisco, elemento insolito nel sistema iconografico dei larari, è considerata il motivo firma dell'Officina di Via di Castricio³⁶, eseguita sul colore di fondo del pannello, in questo caso inserito in uno schema decorativo di IV stile con ghirlande, candelabri metallici, bordi di tappeto a semicerchi e fiori di loto³⁷.

Prodotti dalla stessa officina sono anche i perduti larari della Casa I 8, 14 (Abb. 8) – manifesta anche nella gestione della scena articolata su più piani e nell'introduzione insolita del motivo del pavone nel secondo registro l'appartenenza alla bottega di Via di Castricio – e della Casa di Pansa (VI 6, 1)³⁸ le cui abbondanti offerte di cibo hanno straordinaria affinità figurativa con quelle della Casa del Maiale e della Villa 6 di Terzigno. Ascrivibile all'officina in esame è anche l'originale larario della Casa del Larario del Sarno (I 14, 6–7) che presenta nell'immagine del Genio affrescato all'interno della nicchia, le caratteristiche già evidenziate per il gruppo di larari sopra esaminati, reso con spesse e frettolose pennellate³⁹.

Eseguiti dallo stesso pittore che probabilmente operò nella Officina di Via di Castricio sono i larari della ricca Casa di *Iulius Polybius*, che ha subito un recente restauro – a mio parere, non rispettoso dell'originaria resa coloristica della raffigurazione –, della Casa V 4,b e della Casa di Achille (IX 5, 1–3.22)⁴⁰; quest'ultimi in pessimo stato di conservazione, leggibili solamente grazie a foto d'archivio⁴¹. Il pittore si contraddistingue per alcune scelte specifiche che riguardano la raffigurazione, la gestione della scena rituale, la sua collocazione: predilige superfici estese collocate anche al di fuori della ambiente-cucina, è il caso del larario di *Iulius Polybius* dipinto nell'andito collocato tra una porta di disimpegno e la cucina e quello della Casa V 4,b affrescato sulla parete del portico sul quale si apre la cucina. I larari sono delimitati da una spessa cornice rossa, coronati da una ghirlanda di fitte e appuntite foglie verdi e presentano tutti i personaggi impegnati nel sacrificio ai Lari, non omettendoli come per lo più avviene. La loro importanza all'interno della scena è sottolineata dalle differenti dimensioni: i Lari di grandi dimensioni collocati ai lati, vestono lunga tunica divisa da un *clavus* centrale, mentre uno stretto *pallium* è appoggiato alle braccia; sono realizzati in tutte e tre le abitazioni con le stesse caratteristiche figurative, tanto da risultare praticamente identici, creati avvalendosi di un medesimo modello disegnativo, eseguito da un' unica mano pittorica. Lo stesso si può dire degli altri personaggi impegnati nella scena.

Prodotti da una stessa officina, sono il larario conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 8905) la cui provenienza è stata attribuita alla Casa di *M. Spurius Saturnius* e di *D. Volcius Modestus* (VI 6,3) e l'affresco dipinto all'esterno della Caupona di *Hermes* (I 2, 1)⁴², oggi molto danneggiato (Abb. 9,

³⁵ Cfr. Esposito 2009, 133–140.

³⁶ Esposito 2009, 136. Cfr. in particolare i pavoni raffigurati dall'Officina di Via di Castricio nel triclinio (11) della Casa di *L. Helvius Severus* e nel cubicolo (8) del Panificio di *Sotericus*.

³⁷ L'inserimento della scena cultuale in un medesimo sistema decorativo di IV stile si ritrova nell'*apotheca* della Casa dell'Efebo (I 7, 11–12.19).

³⁸ Le immagini dei due larari sono documentate rispettivamente da foto d'archivio e da una incisione del Mazois: vd. Giacobello 2008, 141. 172–173.

³⁹ Giacobello 2008, 159 f., dove bibliografia precedente.

⁴⁰ Rispettivamente Giacobello 2008, 216–218. 168. 205 f.; Fröhlich 1991, 298. 272 f. 295 Taf. 14. 34, 3. 49, 2.

⁴¹ DAI Rom 31.2876; 31.1777.

⁴² Rispettivamente Fröhlich 1991, 292 L98 e 257 L19.

Abb. 10): da un medesimo modello sono realizzati i Lari che presentano abiti e attributi con stessi dettagli figurativi, ghirlande a segmenti, gli aggressivi serpenti con una fila serrata di denti aguzzi e squame rese da una sequenza di elementi ovali profilati in bianco. Caratterizzano entrambi i larari i tocchi di luce in bianco, lo scarso utilizzo di linee di contorno delle figure, l'uso di ampie pennellate verticali.

A conclusione di tale analisi sembra di poter avanzare qualche ipotesi di lavoro:

Chi eseguiva il larario operava all'interno delle officine incaricate di affrescare la casa o alcuni ambienti di essa, come mostrano le somiglianze stilistiche ed esecutive tra le pitture di larario e gli altri affreschi dell'abitazione.

Non si tratta quindi di pittori che lavoravano in maniera isolata limitandosi alla esecuzione di pitture di larario, anche se è probabile una sorta di specializzazione nella realizzazione di tali raffigurazioni all'interno del gruppo di lavoro. L'ipotesi più verosimile è che ad eseguire i larari fossero personaggi con una certa autonomia esecutiva.

L'analisi delle dinamiche di realizzazione dei larari documenta come la differenza tra le pitture che affrescavano le pareti domestiche e le pitture di larario, e in generale delle pitture dette "popolari", consista non in una inferiore qualità artistica degli affreschi e quindi di perizia e abilità dei loro esecutori, ma nell'uso voluto di un linguaggio differente, adoperato in quanto più comunicativo e adatto allo scopo esplicativo e sacrale per cui erano nate tali pitture.

Bibliographie

- Anniboletti 2010 L. Anniboletti, *Compita vicinalia a Pompei. Testimonianza del culto*, *Vesuviana* 2 (2010) 77–138.
- Bianchi Bandinelli 1950 R. Bianchi Bandinelli, *Tradizione ellenistica e gusto romano nella pittura pompeiana*, in: *Storicità dell'Arte Classica* (Firenze 1950).
- Bragantini 2004 I. Bragantini, *Una pittura senza maestri. La produzione della pittura parietale romana*, *JRA* 17, 2004, 131–145.
- Bragantini – Sampaolo 2009 I. Bragantini – V. Sampaolo (a cura di), *La pittura pompeiana* (Napoli 2009).
- Cerulli Irelli 2009 G. Cerulli Irelli, *Larari Pompeiani. Iconografia e culto dei Lari in ambito domestico*, (rez.), *RStPomp* 20, 2009, 181 f.
- Cicirelli 2003 C. Cicirelli, *Terzigno*, in: M. Mastroberardo – A. D'Ambrosio – P. G. Guzzo, *Storie da un'eruzione. Catalogo della mostra* (Napoli 2003) 200–221.
- De Carolis 1997 E. De Carolis, *La pittura popolare*, in: P. G. Guzzo, *Pompeii. Picta fragmenta, decorazioni parietali dalle città sepolte*, *Archivi di arte antica* (Torino 1997) 55–60.
- De Vos 1981 M. De Vos, *La bottega dei pittori di Via di Castricio*, in: *Pompeii 1748–1980. I tempi della documentazione*, catalogo della mostra Roma-Pompeii 1981 (Roma 1981) 119–130.
- Esposito 2009 D. Esposito, *Le officine pittoriche di IV stile a Pompei. Dinamiche produttive e economico-sociali* (Roma 2009).
- Fröhlich 1991 Th. Fröhlich, *Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten. Untersuchungen zur „volkstümlichen“ pompejanischen Malerei*, *RM Erg.* 32 (Mainz 1991).
- Fröhlich 1995 T. Fröhlich, *Cornici di stucco di terzo e quarto stile a Pompei. Alcuni dati statistici*, in: *Mani di Pittori* 1995, 192–198.
- Giacobello 2008 F. Giacobello, *Larari pompeiani. Iconografia e culto dei Lari in ambito domestico* (Milano 2008).
- Giacobello 2011 F. Giacobello, *Testimonianze del culto dei Lari dall'area vesuviana. Significato e nuove interpretazioni*, in: M. Bassani – F. Ghedini (a cura di), *Religionem significare. Aspetti storico-religiosi, strutturali, iconografici e materiali dei Sacra Privata*, *Atti dell'Incontro di Studi*, Padova 8–9 giugno 2009 (Roma 2011) 79–89.
- Hasenohr 2003 C. Hasenohr, *Les Compitalia à Dèlos*, *BCH* 127, 2003–1, 167–249.
- Mani di Pittori 1995 *Mani di Pittori e botteghe pittoriche nel mondo romano. Tavola rotonda in onore di W. J. Th. Peters*, Rome 1994, *MededRom* 54, 1995.
- Peters 1977 W. J. Peters, *La composizione delle pareti dipinte nella Casa dei Vettii a Pompei*, *MededRome* 39, 1977, 95–128.
- PPM G. Pugliese Carratelli (ideata e diretta), *Pompeii Pitture e Mosaici I–VIII* (Roma 1990–1998).
- Sampaolo 1995 V. Sampaolo, *I decoratori del tempio di Iside a Pompei*, in: *Mani di Pittori* 1995, 200–213.
- Torelli 2006 M. Torelli, *Il nuovo affresco di "arte popolare" dell'agro Murecine*, *Ostraka* 15, 2006, 135–154.
- Torelli 2012 M. Torelli, *Arte plebea. Una verifica nella pittura pompeiana*, in: F. De Angelis – J.-A. Dickmann – F. Pirson – R. Von den Hoff (Hrsg.), *Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der arte plebea bis heute*, *Internationales Kolloquium anlässlich des 70. Geburtstages von Paul Zanker*, Rom, Villa Massimo 8.–9. Juni 2007, *Palilia* 27 (Wiesbaden 2012) 61–76.

- Tortorella 2009 S. Tortorella, Dipingere il quotidiano. La pittura “popolare”, in: E. La Rocca – S. Ensoli, Roma. La Pittura di un impero, catalogo mostra Roma, Scuderie del Quirinale, 24.9.2009–17.1.2010 (Milano 2009) 114–129.
- Zevi 1991 F. Zevi, L'arte “popolare”, in: G. Cerulli Irelli, La Pittura di Pompei. Testimonianze dell'arte romana nella zona sepolta dal Vesuvio nel 79 d. C. (Milano 1991) 267–273.

Abbildungen

- Abb. 1: Pompei, larario della Casa dei *Vettii*
Abb. 2: Larario della Casa del Centenario, affresco dalla parete est (part.), Napoli, Museo Archeologico Nazionale
Abb. 3: Pompei, larario del termopolio di *L. Vetutius Placidus*
Abb. 4: Pompei, larario della Casa VI 15,23 (foto d'archivio) e del *Pistrinum* VII 12,11 (part.)
Abb. 5: Larario della Villa 6 di Terzigno (part.)
Abb. 6: Pompei, i lari delle case di Popidio Prisco (a), della caupona di Soterico (b), Fabio Rufo (c) e del Maiale (d)
Abb. 7: I serpenti delle case del Maiale, di Popidio Prisco e della Caupona di Soterico
Abb. 8: Pompei, larario della Casa I 8, 14
Abb. 9: Larario della Casa VI 6, 3, Napoli, Museo Archeologico Nazionale
Abb. 10: Pompei, larario della Caupona di Hermes

Federica Giacobello
Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali. Sezione di Archeologia
Università degli Studi di Milano
Via Festa del Perdono 7
I – 20122 Milano
federica.giacobello@unimi.it