

AMEDEO MAIURI

DUE SINGOLARI DIPINTI POMPEIANI

Riprendo in questo fascicolo, in onore del compianto collega ed amico Ludwig Curtius e in omaggio alla vecchia tradizione del romano „Bollettino di corrispondenza archeologica“, la consuetudine di dar notizia di alcune novità pompeiane rimaste inedite a causa della lunga pausa di guerra.

Lo scavo restò, nel 1941, interrotto all'altezza del vicolo che corre fra l'*insula VIII* e *IX* della *Regio I* (tav. 30)¹. Il vicolo si apre fra alti muri di case conservati quasi ovunque per l'intera altezza: vicolo ben pavimentato senza traccia di usura prodotta dalle ruote dei carri, con le crepidini dei marciapiedi in buon ordine, sì da far supporre che fosse stato riattato negli ultimi anni di Pompei dopo il dissesto del terremoto; ma contrariamente al vicolo precedente (tra le *insulae VII* e *VIII*) della Casa di *P. Cornelio Tegete*, non vi si affaccia nessun ingresso di signorile abitazione. Dal lato dell'*insula VIII*, il n° 9 dà adito ad una casa d'una certa civile agiatezza annessa ad uno dei più grandi e ben allestiti termopoli della Via dell'Abbondanza; il n° 10 è un'abitazione rustica di cui darò necessariamente qui appresso qualche cenno descrittivo; il n° 11 è l'ingresso servile alla „Casa dei quattro stili“; il n° 12 è un grande *stabulum* per rimessa di bestie da tiro e da soma (e vi si trovò infatti lo scheletro d'un cavallo); dal lato dell'*insula IX* due soli vani di apertura: l'ingresso secondario postico (n° 15) della „Casa detta di Cerere“ scavata recentemente, nel 1951, e una bottega-officina che da un dipinto e da un'iscrizione possiamo denominare di *Castricio*. Presentando i muri, per la loro stessa altezza, un pericoloso strapiombo, si dovè ricorrere a urgenti opere di puntellamento che non è stato ancora possibile rimuovere fra tante e tante maggiori necessità di restauri sopraggiunti dopo la guerra².

Tra queste operazioni di scavo e di consolidamento apparve, nel marzo 1940, sul muro di facciata dell'abitazione „n° 10“, un singolare dipinto al di sotto di un più recente strato di pittura quasi completamente caduto per disfacimento dell'intonaco. Le

¹ Brevi notizie sugli ultimi scavi precedenti l'interruzione di guerra vedi in A. Maiuri, Gli scavi di Pompei dal 1879 al 1948 in „Pompeiana — Raccolta di studi per il secondo centenario degli Scavi di Pompei“, 29 ss.

² Un mio rapporto preliminare sui restauri di guerra è nella „Rivista del Touring“ 1947 (marzo).

condizioni del dipinto, si vide subito, erano quanto mai precarie a causa della sua vetustà e della sua tecnica; si provvide pertanto senza indugio a eseguirne il distacco e il deposito nel magazzino archeologico di Pompei³.

Appartenendo la pittura per il suo carattere e per la sua ubicazione al genere della pittura pubblicitaria all'esterno di botteghe e officine, avremmo dovuto trovarne una giustificazione nella natura e destinazione dell'edificio sul cui prospetto trovavasi applicata. Ma purtroppo questa ricerca, a causa delle ultime trasformazioni edilizie della città, non presenta alcun utile e sicuro elemento di documentazione.

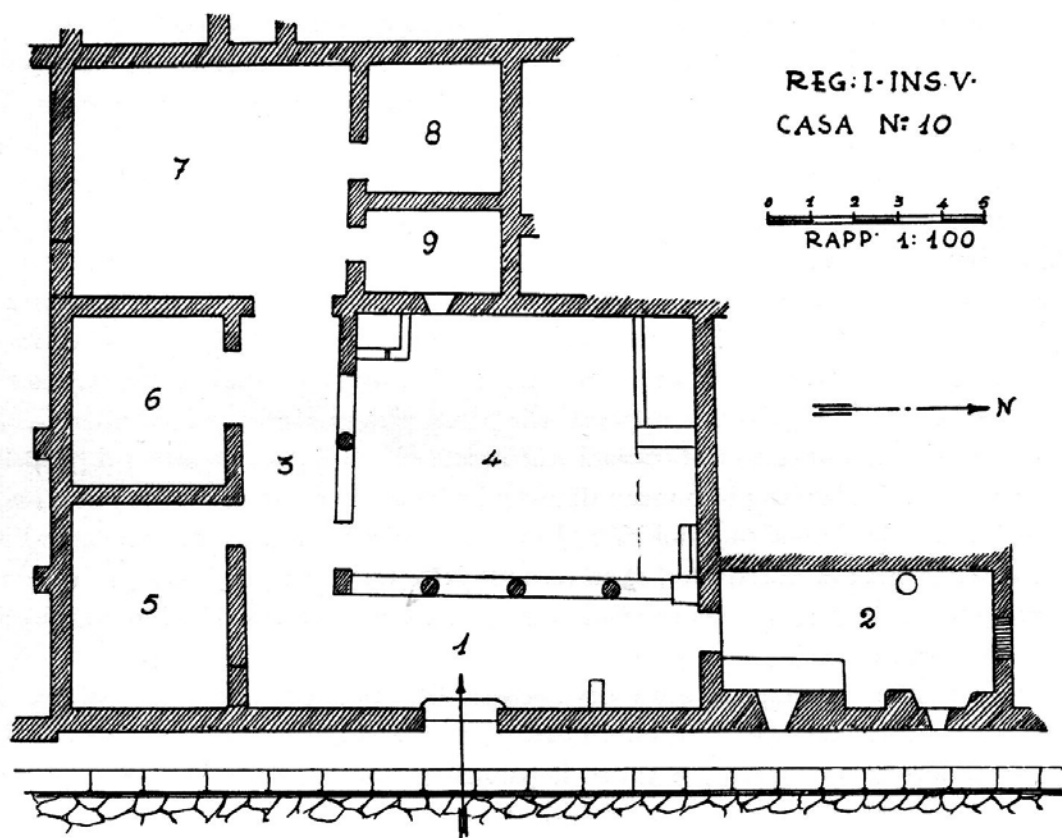


Fig. 1

E' una rustica abitazione (fig. 1) che si stacca dal comune schema della casa pompeiana. Il vano d'ingresso immette direttamente in un portichetto che circonda da due lati un'area scoperta e conserva gli elementi di un loggiato superiore; a destra, in fondo all'ambulacro, ai lati della porta d'uno scantinato, due Larari: pressochè distrutto quello del lato sinistro, ben conservato quello di destra con i serpenti, l'ara, i due Lari e la nicchietta rettangolare tappezzata di fiori purpurei che richiamano per forma e colore l'immagine di papaveri fioriti; nello scantinato a volta, ricavato nel terrapieno della casa

³ Il distacco fu abilmente eseguito con le maestranze di Pompei dall'Assistente Alfonso D'Avino (Giornale dei lavori del giugno 1940).

soprastante, è il podio del focolare con una feritoia per l'uscita del fumo e, sull'opposta parete, s'apre il pozzo con la bocca al livello del terreno mentre, appartata nell'angolo, è la latrina (n° 2). Dall'altro lato del portico si aprono un'apotheca (n° 5) e una stanza (n° 6) forse d'uso tricliniare e, in fondo a un secondo cortiletto (n° 7), due altre stanze rivolte a mezzogiorno ad uso forse di cubicoli (n° 8—9). L'appartamento assai modesto è degli ultimi anni di Pompei e nulla ci dice della condizione e mestiere dei suoi inquilini. Le strutture più antiche in opera incerta di lava racchiusa fra lastroni verticali di calcare dell'ultima età sannitica, sono sul prospetto esterno e ai lati di un vano che s'apriva un tempo in corrispondenza dell'ambiente n° 5 e che fu posteriormente richiuso. Il dipinto veniva originariamente a trovarsi su queste più vetuste strutture, in parte sovrapposto allo stipite destro di quell'antico vano richiuso: non v'ha dubbio pertanto ch'esso appartenne, quale insegna pubblicitaria, più alla vecchia abitazione del periodo preromano che a quella ricostruita nell'ultima fase edilizia di Pompei.

Il dipinto (di m. 1,30 di lunghezza per m. 0,57 di altezza) si compone di due quadri di soggetto completamente diverso, estranei l'uno all'altro ed eseguiti da mano diversa in due diversi tempi; di comune non hanno che la natura e la destinazione; appartengono cioè l'uno e l'altro al genere della pittura popolare e pubblicitaria: insegne insomma o di chi gestiva la bottega (n° 5) successivamente abolita o di chi abitò in quella casa⁴.

La tecnica del tectorio è tra le più rustiche e primitive di Pompei, non paragonabile agli intonaci spessi, di più strati, applicati alle pareti dipinte degli ambienti interni delle case. E' uno strato di calcina abbozzata e arriciata su cui è stato passato col pennello uno strato di calce bianca più o meno diluita ed eseguendo sopra di esso la pittura con la tecnica che, qui non si può dubitare, dovè essere ad affresco⁵. Successivamente l'intonaco venne qua e là spicconato per un secondo intonaco e una ridipintura che o, come sul pannello di sinistra, non venne affatto eseguita o, come nel pannello di destra, lasciò scarsissime tracce.

Non è facile determinare quale dei due pannelli venne eseguito prima. Mentre la spezzatura del festone e del margine sinistro e, oltre a ciò, il carattere più vetusto del dipinto inducono a ritenere più antico il pannello di destra, dalla linea di giunzione appare che il pannello di destra venne addossato a quello di sinistra. Inizio comunque la descrizione del pannello di sinistra che raffigura una scena di carattere più chiaramente pubblicitario.

Taberna vasaria (?) (tav. 31,1). — Il pannello (lungh. m. 0,72, alt. m. 0,57) mancante d'un buon tratto del lato sinistro e superiore, incorniciato in alto, come il pannello seguente, da un grosso festone di cui restano a destra le lunghe bende ricadenti, rappresenta una scena di schietto e rozzo sapore popolare; le figure e gli oggetti sono disegnati da una semplice linea bruna di contorno, ma con tratti essenziali sicuri e pieni di efficacia

⁴ Avanzi appena discernibili da un altro piccolo pannello dipinto si notano anche sullo stipite sinistro del vano richiuso, ma da quelle tracce non si potè trarre alcun utile elemento d'esame.

⁵ Pochi esempi di questa primitiva pittura parietale di tipo popolare e d'età sannitica si hanno a Pompei; il più importante è quello della Casa Reg. I, VII, n. 7: Maiuri, NSc. 1927, n° 1—3, p. 21 fig. 5 e «Monum. della Pittura antica», Sez. III, Pompei, fasc. II, p. 3 ss. fig. 5a—5b.

espressiva. Le poche spicconature che si osservano qua e là sull'intonaco, indicano che il dipinto era destinato ad essere ricoperto da altro intonaco e forse da un'altra pittura.

A sin. è un'ara indicata da due rettangoli di lineole brune e da una gran vampa fiammeggiante. Ritto, innanzi all'ara, è l'alto *xoanon* d'una dea di cui non resta che la parte inferiore del corpo d'una sagoma piatta e rettangolare, vestita di un lungo abito talare fasciato di lunghe bande di colore violaceo: l'esile fusto obliquo che si scorge innanzi allo *xoanon* indica forse l'asta d'una lancia a cui la dea si appoggiava. La forma geometrica del simulacro e l'attributo che l'accompagna, fanno ovviamente pensare a un'Athena effigiata nello schema di uno *xoanon* arcaico; pur così mutilata domina per le sue dimensioni il resto della scena figurata; intera, occuperebbe due terzi almeno dell'altezza del pannello.

Dinanzi al simulacro si svolge una singolare scena rustica d'officina o di bottega. Disposte in due registri, quattro rozze figure che dalla corta tunica, dai calzari e dal bastone hanno più l'aspetto di viandanti che di servi operai, seggono, ciascuna su di un trespolo, innanzi ad un monopodio circolare sorretto da un piede svasato a campana, nello stesso atteggiamento e nella stessa posa riconoscibile almeno per tre di essi, essendo il quarto mutilato dalla caduta dell'intonaco; ciascuno di essi ha sul monopodio un vaso di diversa forma (una brocca, un'anfora, un cratere?) che sembra quasi o voler modellare con le mani o presentare in atto di offerta; tutti e quattro rivolti verso il simulacro della dea. La sola persona diversa è una figura di donna che in atto e costume di ancella sembra offrire al personaggio seduto in basso a destra due vasi, un grosso scifo o *poculum* e una brocca.

Non facile l'interpretazione del dipinto che ha carattere pubblicitario e religioso insieme. L'ipotesi più ovvia, che si tratti di un'officina vasaria con operai al lavoro intenti a modellare o a rifinire sulla ruota del vasaio dei vasi di creta sotto la protezione di Minerva, naturale protettrice d'ogni arte e mestiere, non si accorda nè con il costume dei personaggi che il lungo bastone rivela più per viandanti e clienti peregrini di una caupona o taberna che per operai di officina, nè soprattutto con le forme dei monopodi che sono vere e proprie mense su piede fisso, e non come dovrebbero essere una ruota di vasaio con tavola e piede girevoli sotto l'impulso dei piedi, così come appare un *faber vasarius* nell'insegna d'officina della *Regio II*, *VI*, n. 7⁶.

Più dunque che ad un'officina vasaria che avrebbe richiesto maggiore spazio e installazioni più appropriate di quanto consentisse l'angusta abitazione n° 10, si è indotti a pensare ad una *taberna vasaria*, ad un negozio di vendita di vasi di terracotta, allogata nell'ambiente n° 5 che s'apriva un tempo sulla pubblica via. I vasi figurano sulle mense sacre dei *cartibula* dinanzi al simulacro di Minerva, naturale protettrice come *Athena Ergane*, di vasai e ceramisti. L'immagine del resto di Minerva, associata a quella di Mercurio, appariva già in una delle due insegne che affiancavano l'ingresso di una vera e propria officina vasaria qual'è quella già ricordata della *Regio II*, *VI*, n. 7⁷.

⁶ Maiuri, NSc. 1939, 198 s. fig. 20.

⁷ M. Della Corte, Case e Abitanti³, n° 814a.

Ma se incerto è ancora il significato della scena figurata, indubbia è, sotto l'aspetto antiquario, la documentazione che il dipinto offre dell'industria e del commercio vasario a Pompei⁸.

Ludi scenici (danza mimica di attori „pilleati“). — Maggiore interesse, e più ardui problemi, pone la scena figurata nel pannello di destra che, non ostante la tecnica apparentemente primitiva del disegno e lo stato assai più guasto dell'intonaco, dovè essere, come s'è detto, aggiunto e dipinto successivamente al primo. Anche qui la preparazione del *tectorium* è formato da uno strato di calcina arenosa arricciata e non levigata, sulla quale venne spalmato con un grosso pennello, prima della dipintura, uno strato di calce bianca diluita. Sul dipinto, oggi recuperato, venne data una seconda mano di colore a fondo rosso e si tentò anche di dipingere altro soggetto, ma di questa ridipintura, caduta per disquamazione del colore e per le molte spicconature date negli ultimi restauri per la preparazione di un terzo intonaco, non restano che poche tracce distinguibili appena dal colore del primo dipinto. La fotografia diretta (tav. 33,1) e il disegno (tav. 33,2)⁹ danno, spero, con la documentazione fotografica e con la più scrupolosa delineazione, la possibilità di rendersi conto delle condizioni disperate della pittura e della difficoltà di riconoscere alcuni importanti particolari a causa non solo della maniera sommaria con cui il pittore popolare ha disegnato la scena, ma anche del fitto bucherellame, delle molte ferite dell'intonaco e qua e là della sovrapposizione di due strati di colore.

Il pannello (lung. m. 0,67, alt. m. 0,57) ha l'intonaco leggermente sopraelevato su quello del vicino pannello ed è conservato da tutti e quattro i lati. I colori sono di bruno opaco, rossiccio e rosso diluito nelle figure, di verde e giallocromo nel festone, di verde nella linea mediana: la pittura è fatta alla stessa maniera della pittura funeraria campana: i contorni sono segnati da una crassa linea di colore più scuro, le masse del corpo da macchie di colore vinoso e terroso. E' in sostanza la stessa maniera del dipinto d'età sannitica che si trovò nella fauce della Casa del sacerdote Amandus (*Reg. I, VII, n. 7*) con scena di ludi funebri accompagnata da iscrizioni osche¹⁰.

Il pannello, incorniciato in alto da un pesante festone verde legato e ornato da lungo nastro ricadente, è diviso da una linea mediana che indica chiaramente un ripiano intermedio su cui si svolge la principale scena del dipinto. Dal centro di quel ripiano, come sul *pulpitum* di un teatro, si muovono verso opposti lati due figure grottesche nude, cinti i fianchi di un semplice *perizoma*, in violento opposto simmetrico movimento, gamba contro gamba, con lo stesso largo divaricamento delle gambe, con la stessa ampia apertura delle braccia, stringendo da ciascuna mano due bacchette incrociandosi a forbice; e l'uno e l'altro portano sul capo il *pilleus*, l'alto cappello conico bianco da pulcinella. Le figure appaiono d'una nerboruta vigoria plebea e il violento movimento ne mette in risalto i massicci polpacci, i glutei da lottatori e da giocolieri, le braccia nerborute. Dei

⁸ Sull'altra presunta „Officina vasaria“ fuori Porta Ercolano vedi G. Fiorelli, *Descriz. di Pompei* 416.

⁹ Il disegno che qui si pubblica è stato eseguito di recente da R. Oliva della Soprintendenza, direttamente dall'originale e sulla scorta di un primo disegno del pittore Gennaro Luciano.

¹⁰ Cf. nota n° 5.

tratti del volto si riesce a distinguere assai poco; ma certo l'uno di essi che ha il profilo meglio conservato (quello di destra), è munito d'un gran naso e si ha l'impressione che porti sul viso una maschera.

A sinistra della scena centrale spunta in alto, al di sotto del festone, una testa asinina vigorosamente disegnata con la bocca aperta in atto di ragliare, ma che dalla larga scollatura da cui fuoriesce e dalle lineole che disegnano al di sotto rozzamente una figura avvolta in un mantello, sembra appartenere ad un corpo umano e non già ad un vero e proprio asino: in breve, par che si tratti di una maschera asinina applicata ad un personaggio muovente verso sinistra. Seguono altre lineole e macchie confuse, residuo forse di un'altra figura distrutta dalle spicconature dell'intonaco; dall'obliquità dei segni che sembrano indicare una figura gettata all'indietro, si può pensare o che facesse uno sforzo per tirare a sè il personaggio della maschera asinina o che accompagnasse con il suono delle tibie l'azione scenica. Comunque la maschera asinina e gli altri segni indistinti appartengono per l'eguale tono di colore e per l'epidermide dell'intonaco al dipinto della scena centrale.

A destra si scorge la groppa di un quadrupede piantato saldamente sulle zampe posteriori, ma privo com'è di tutta la parte anteriore, non è possibile definire se sia un toro o un cavallo; comunque, essendo dipinto sopra uno strato di colore sovrapposto al colore verde della linea mediana, è da escludere che questo animale facesse anch'esso parte della scena centrale.

Al di sotto del ripiano intermedio, nel registro inferiore più gravemente danneggiato dalle spicconature dell'intonaco, i pochi segni di colore superstiti fanno pensare ad una delle tante scene di bottega e d'officina di cui è ricca la pittura popolare e pubblicitaria di Pompei. A destra una specie di telaio o banco di lavoro su cavalletti con poggiato a terra un oggetto o strumento non definibile disegnato come una grata di ferro; a sinistra una figura di nanerottolo, quasi di Pigméo, con un grosso testone, le gambe rattrappite e con le braccia distese intento, a quanto sembra, ad un lavoro manuale, forse di fucina o di fornace¹¹.

Il pannello è dunque diviso in due soggetti figurati di contenuto e di finalità diversi: nel registro superiore è raffigurata un'azione che dai danzatori pilleati e dalla maschera asinina, potremmo chiamare di ludo scenico; nel registro inferiore era rappresentata con pochi tratti realistici il mestiere, l'industria del proprietario di quell'antica taberna e abitazione. Ritroviamo in sostanza in questo rozzo e primitivo dipinto della Pompei pre-romana la stessa composizione delle pitture pubblicitarie delle officine e botteghe della Pompei mercantile dell'età imperiale: divinità protettrici, cerimonie di culto e di propiziazione nel registro superiore; l'ambiente e i prodotti dell'officina nel registro inferiore a portata d'occhi del viandante e del cliente¹².

Fortunatamente, se poco o nulla possiamo desumere dal goffo nanerottolo intento

¹¹ E' da notare che mentre la figura del nanerottolo, per il colore e per l'intonaco, appartiene allo stesso strato delle figure dei *saltatores*, gli altri oggetti dipinti appartengono piuttosto ad una dipintura posteriore.

¹² Sul carattere di questa pittura pubblicitaria Maiuri, *La peinture romaine* 139 ss.

al suo lavoro di officina, qualcosa di più possiamo dire della singolare scena che formava il soggetto principale del registro superiore.

Tutta la scena è espressa nella danza dei due *pilleati*: una danza buffonesca, convulsa, orgiastica, accompagnata dal crepito delle bacchette che tengono d'ambo le mani i due *saltatores*. Il pittore ha ritratto i due ballerini in una figura della danza, quella in cui i corpi appaiono contrapposti dorso a dorso quasi fissati in schema araldico; ma è evidente che a quella figura ne sarebbero seguite presto altre con diversa composizione ed opposizione di movimenti. Nessun tibicine o auletride accompagna con l'impulso accelerato del suono il ritmo frenetico della danza, ma non s'è peraltro escluso che una tal figura si avesse lungo l'orlo sinistro più deteriorato del pannello. Nel campo, all'infuori dei *pilleati*, non ci sono che figure animalesche, una delle quali, quella con testa d'asino al di sopra di un corpo ammantato, non può che far pensare ad una maschera asinina applicata al capo d'un attore collegato con l'azione della danza. Nessun dubbio infine che il popolare pittore staccando con una linea marcatamente segnata i due campi del pannello e incorniciando e delimitando il campo superiore con un grosso festone fiorito e ornato, abbia inteso indicare, a differenza del dipintore della *taberna vasaria* sul vicino pannello, un piano sopraelevato in cui attori *pilleati* danzanti e attore con maschera asinina rappresentavano un'azione mimica come sul *pulpitum* di un teatro. Abbiamo insomma in questo umile dipinto la raffigurazione di uno di quei *ludi osci* con maschere buffonesche e farsesche umane e animalesche, qual'era lecito attendersi da Pompei ove la passione per il teatro non è soltanto attestata dalla presenza di due teatri, ma anche dai numerosi quadretti teatrali dipinti nell'interno delle abitazioni, dall'innumerevole serie di rilievi con maschere teatrali e infine da graffiti col ricordo di mimi e pantomimi ammirati e applauditi da spettatori clienti di osterie e di locande più o meno malfamate¹³.

Il carattere farsesco della danza è dato soprattutto dal lungo cappuccio conico *pulcinellesco*. Non è il cappuccio con mantello del costume italico (*cucullio mulionicus*) che troviamo raffigurato in una terracotta campana¹⁴ e che ritroviamo nella stessa Pompei in un dipinto di osteria¹⁵; ma, mettendo da parte ogni dotta questione sulla sua lontana origine¹⁶, è il copricapo che caratterizzava le manifestazioni più sfrenate e licenziose di popolo, il *pileus libertatis* dei *Saturnalia*, il tipico contrassegno di personaggi grotteschi e di danze e azioni mimiche¹⁷.

Il più evidente raffronto con la danza, costume, gusti e atteggiamenti dei *saltatores*

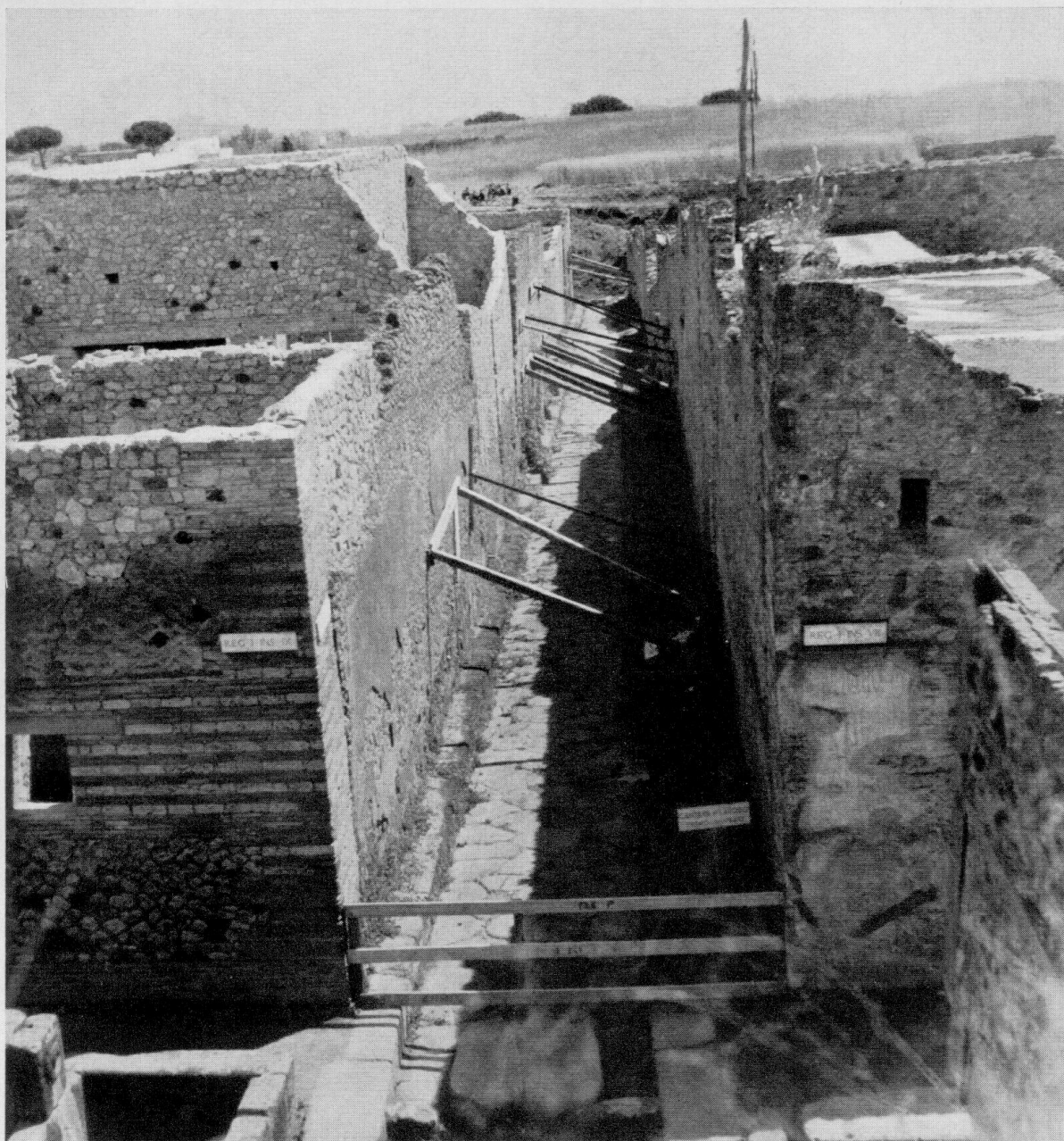
¹³ Fiorelli, Descriz. p. 38 s. Robert, AZ. 36, 1878, 24. cf. Magaldi, MemAccNapoli, N. S. 11, 1928, 123 ss. Sogliano, AttiAccPont. 38, 1908.

¹⁴ DA. I 2 fig. 2091. cf. AJA. 11, 1896, n° 2, 150.

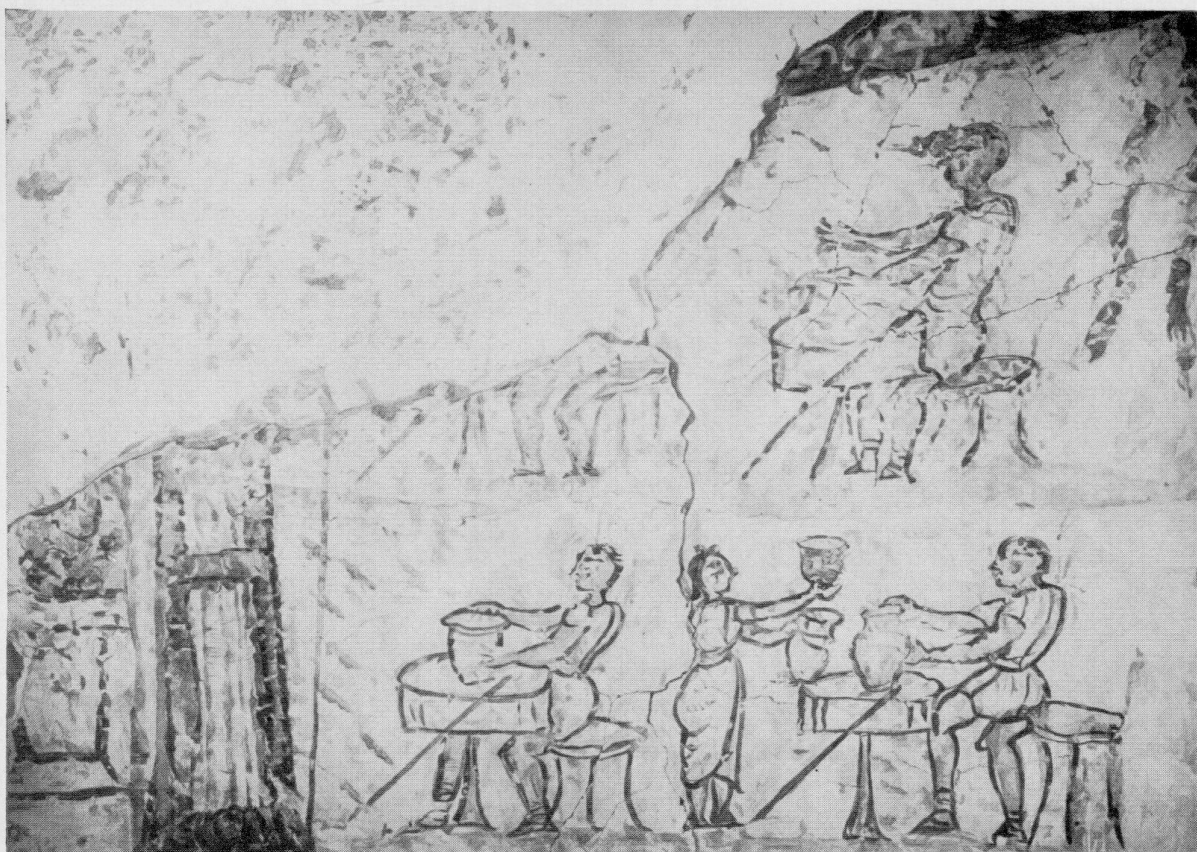
¹⁵ W. Helbig, Wandgem. 1504. DA. I 2 fig. 2092.

¹⁶ W. Helbig, SBMünch. 1880, 487.

¹⁷ Come manifestazione di festa di popolo: dopo la vittoria dell'a. 214 nelle strade di Benevento, LIVIUS 24, 16: *Pilleati aut lana alba velatis capitibus volones epulati sunt*; dopo la morte di Nerone, SUETON., Nero 57: *Tantum gaudium... ut plebs pilleata tota urbe discurreret*; e nei Saturnali, MARTIAL., 11, 7... *pilleata Roma*.



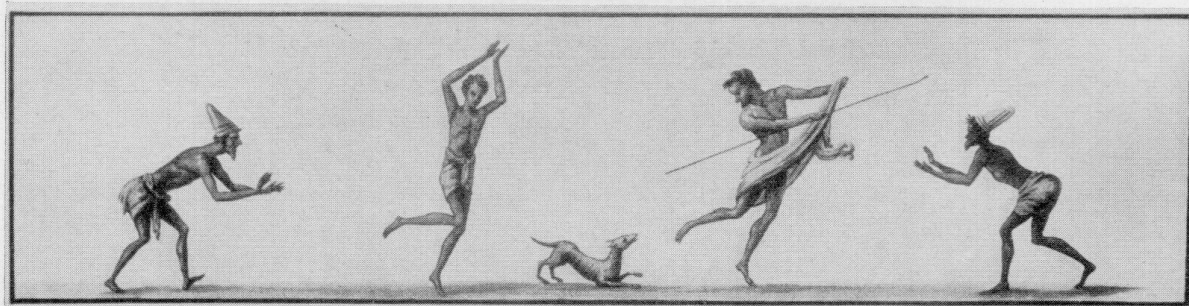
Pompei. Vicolo fra l'insula VIII e IX della Regio I



1 Taberna vasaria (?). Pompei (disegno)



2 Scena con coppia di danzatori. Acquerello. Monaco, Antiquarium della Gliptoteca



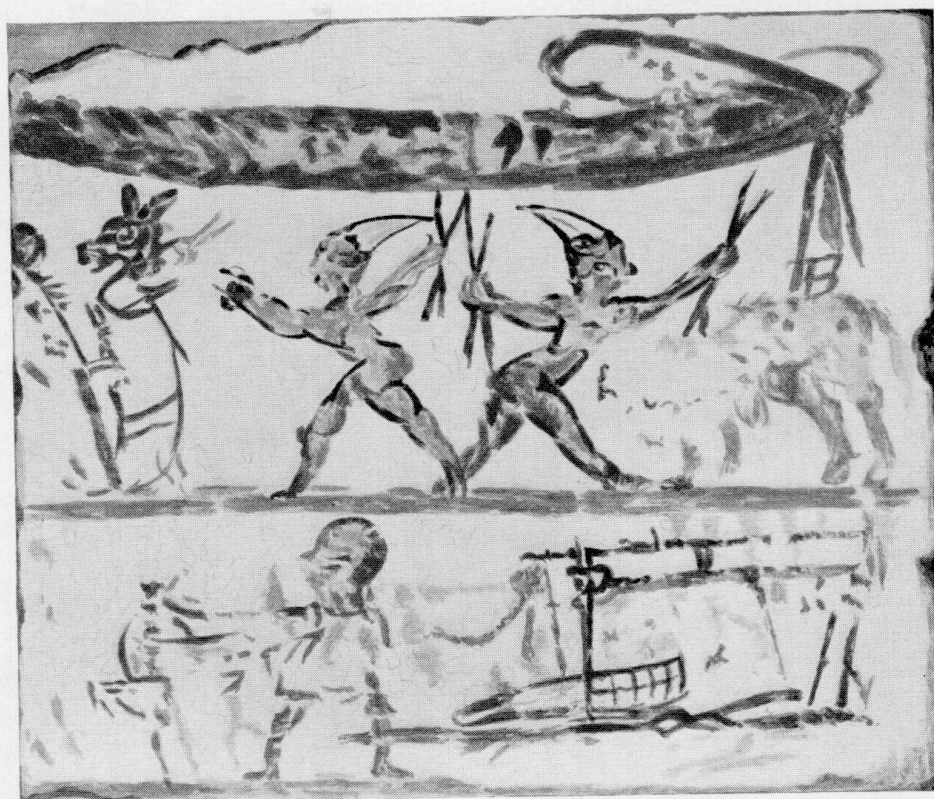
3 Scena con danzatori. Roma, Colombario di Villa Pamphili



Lucerna di bronzo. Da Ercolano



1 Scena con danzatori. Pompei (fotografia)



2 Scena con danzatori. Pompei (disegno)

Conto la intesa?
noni egiziani
Conto storia (Mio?)
e della (Mio?) v.
di. delle l'arte a fine
in conto mio!
1966 -



Satiro con mezza maschera. Pompei

pompeiani, ci viene da alcune scene dipinte nel Colombario di Villa Pamphili a Roma¹⁸. Oltre ad una scena generica di danzatori girovaghi (Bendinelli, l. c., p. 6, tav. agg. 1, a—a'), personaggi pilleati in azioni grottesche o in figure di danza appaiono sulle pareti del Colombario. Due Pigmei pilleati, con alto berretto conico bianco, e non con il semplice e più corto pileo, con gli scudi imbracciati, muovono di conserto a difesa d'un loro compagno assalito da una gru (l. c. p. 12 tav. agg. 2 a—a'); in un'altra scena (l. c. p. 21 e tav. agg. 4 a—a') (tav. 31,3) mentre una coppia di danzatori si esibisce al centro senza particolari contrassegni nel costume e nei gesti, intrecciando le evoluzioni del ballo intorno a un cagnolino abbaiente e forse giocoliere, due magri ossuti vecchi in costume anch'essi di ballerini, ma con alto *pilleus* bianco sul capo, battono il tempo con le mani e accompagnano la danza con tutto il movimento della persona; e infine in una terza scena (tav. 31,2), perduta e riprodotta da un acquerello conservato nell'Antiquarium della Gliptoteca di Monaco (l. c. p. 30 sg. tav. agg. 5, d), appaiono due figure di negroidi pilleati e muniti di bacchette in atto di allontanarsi dalla scena erotica che si svolge al centro del pannello quasi epilogo della danza orgiastica¹⁹.

Accanto a queste scene del Colombario Pamphili e alle altre figure grottesche pilleate che appaiono su altri monumenti (lucerne fittili, mosaico di Villa Corsini, ipogeo di Porta Maggiore, terrecotte architettoniche), già segnalate da altri studiosi²⁰, va ora posta in particolare rilievo una lucerna di bronzo da Ercolano, decorata da un'agile elegante figura di danzatore con *pilleus* sul capo, reggente da una mano la catenella dello smoccolatoio (tav. 32); non v'ha dubbio che il bronzista campano si sia ispirato ad un tipo popolare di ballerino girovago sulle piazze di mercato e di fiera rispondente al tipo dei *saltatores* del Colombario Pamphili²¹.

Ma la scena che appare sul dipinto pompeiano, pur avendo i due ballerini gli stessi tipici contrassegni dell'alto *pilleus* bianco pulcinellesco sul capo e delle bacchette nelle mani, ha un sapore schietto e plebeo di azione mimica, più che di semplice danza. Non ci spiegheremmo altrimenti la presenza della maschera asinina che trova un singolare e convincente raffronto in un personaggio a testa d'asino che appare in un vaso aretino la cui importanza per la storia del teatro comico antico non è stata abbastanza rilevata²²; e non ci spiegheremmo inoltre il profilo contraffatto e alterato che, pur a traverso il deterioramento del dipinto, possiamo cogliere sul volto dei due ballerini pompeiani e che

¹⁸ G. Bendinelli, Le pitture del colombario di Villa Pamphili in «Monum. della Pittura antica scoperti in Italia», Sez. III, Roma, fasc. V (ivi la precedente bibliografia).

¹⁹ Anche quest'acquerello andò successivamente perduto. Sulle bacchette che ricorrono nelle mani dei danzatori nel Colombario Pamphili, a Pompei e altrove, Bendinelli, l. c. 31—2 nota.

²⁰ Bartoli-Bellori, Le antiche lucerne sepolcrali I tav. 34—36 (lucerne e mosaico di Villa Corsini); Bendinelli, MonAnt. 1927 tav. 22. Rohden-Winnefeld, Archit. roem. T. tav. 141: cf. A. Dieterich, Pulcinella, passim.

²¹ Lucerne d'Ercolano 51 tav. 28. Una diversa interpretazione di questa figura è stata da me data in A. Maiuri, La Cena di Trimalchione 215 s. (tav. 12); ma, pur senza staccare del tutto quella lucerna dal testo della *Cena* (cap. 73, 5), è necessario riconoscerla più il tipo e il movimento d'un danzatore pilleato che d'un pescatore.

²² Pasqui, Nsc. 1896, 458, ove le riproduzioni sono pressochè indecifrabili.

lascia supporre la presenza d'una maschera. Era forse la maschera che, stando ad un prezioso passo di Luciano (*De Saltatione*, 29), usavano mettere i *saltatores*, a differenza degli attori, una maschera a bocca chiusa o socchiusa e non aperta e contraffatta, o forse era il προσωπίδιον, la mascherina o mezza maschera ricordata da Polluce. Che questo tipo di maschera, fra tante centinaia di maschere dipinte e scolpite, si conoscesse a Pompei, è provato da un dipinto in cui, nella consueta coppia di Satiro e Baccante, il giovane Satiro ha poggiata sul capo, come se l'avesse or ora tolta dal volto, una mezza maschera dipinta a vivi colori (tav. 34)²³. Possiamo quindi ritenere che il dipinto rappresenti un vero e proprio ludo scenico fatto da attori in maschera.

Che a Pompei i *ludi osci* del genere e del gusto dell'Atellana si rappresentassero e nel teatro e, più popolarmente, nelle piazze e nelle strade, è necessario ammettere; nè deve farci velo l'influenza che più tardi esercitò nella società campana e pompeiana il gusto e la moda del teatro greco e della *palliata* latina. Fu il mimo a reagire vigorosamente all'influenza letteraria della società colta e a mantenere viva la passione popolare per il vecchio teatro osco; continuarono i *ludi osci* a vivere non solo per il popolo ma anche, ad onta del disdegno di Cicerone²⁴, per il diletto dei ricchi e delle persone di fine cultura, come nella villa caudina di Cocceio fu il farsesco diverbio fra Sarmento e Ciccirro notato in quel così modernamente vivo taccuino di viaggio oraziano²⁵.

Si era già cercato di cogliere a Pompei, accanto ai quadretti di soggetto teatrale di ispirazione letteraria, qualche soggetto scenico d'ispirazione popolare e meglio rispondente ai temi ed ai tipi della commedia osca. In un famoso dipinto del Cavallo di Troia, uno dei dipinti più significativi dell'impressionismo nella pittura antica, si è voluto vedere una rappresentazione mimica satiresca dell'*Equos Troianus* di Andronico, con persone del corteo in maschera animalesca di cane o di porco, e con alcuni tiratori in cappello conico a punta, *pilleati*, interpretazione in verità alla quale non sappiamo quanto abbiano contribuito la tecnica impressionistica di quel dipinto e il disegno che se ne aveva nella prima pubblicazione²⁶.

Meno dubbia è invece l'interpretazione che altrove ho dato²⁷ della *parodia della fuga di Enea*, dove Enea, Anchise e Ascanio hanno maschera e coda animalesca e il fallo pen-

²³ La sola riproduzione che io conosco di questo unico singolarissimo esempio (inv. 9078) è in Antichità d'Ercolano IV 165—6 tav. 35, ove il commento è filologicamente completo come generalmente in questa prima aulica pubblicazione delle scoperte pompeiane, ercolanesi e stabiane. E' segnalata da S. di Giacomo, Cronaca del Teatro di S. Carlino.

²⁴ Cicero, Ad fam. 7, 1, scrivendo all'amico Marco Mario residente nella sua villa stabiana: „Non enim te puto graecos aut oscos ludos desiderasse, praesertim cum oscos vel in senatu vestro spectare possis“, alludendo scherzosamente alle scene di comica boria provinciale offerte dai decurioni di Nuceria nelle assemblee della locale Curia.

²⁵ Horat., Sat. 1, 5, 51: sul vero e proprio carattere di *personae oscae* che hanno gli attori della scena buffonesca v. Dietrich, o. c. 94 s.

²⁶ Pitture d'Ercolano III tav. 40. W. Helbig, n° 1326. G. E. Rizzo, Pittura ellenistico-romana tav. 55; riprodotto ora a colori in A. Maiuri, Peinture romaine 75. L'interpretazione di azione mimica e satiresca in L. Urlichs, Das hölzerne Pferd, «14. Programm des V. Wagnerschen Kunstinstituts», 1881.

²⁷ Maiuri, Bd'A. 35, 1950, 108 ss.

dulo degli attori comici, per cui par difficile non riconoscere in quel dipinto, staccato da un più lungo fregio, una vera e propria rappresentazione di un ludo scenico caricaturale del ciclo troiano e dell'origine di Roma, il che era nello spirito e nel gusto farsesco della gente campana. Fra questi tipi e motivi di danze mimiche e di ludi osci viene a inquadrarsi il nostro dipinto pompeiano.

Il nuovo dipinto con i due *saltatores* che recano l'inconfondibile contrassegno della loro natura buffonesca nel *pilleus* bianco a cono, pulcinellesco, ci porta a riesaminare la tesi di un vecchio e geniale libro, quella del Dieterich che, prendendo lo spunto dalla scoperta di alcuni quadretti teatrali a Pompei, dopo aver vagliata tutta la documentazione filologica e archeologica sulle maschere della commedia antica, s'era indotto a riconoscere una continuità o sopravvivenza d'una delle maschere della commedia osca nel tipo e nell'azione mimica del „Pulcinella“ napoletano²⁸. Ma la tesi del Dieterich non fu senza contrasti, obiezioni e riserve²⁹.

Il più autorevole oppositore fu Benedetto Croce che in un ampio studio pubblicato nell'„Archivio storico per le provincie napoletane“ del 1898³⁰, riprese in esame i precedenti storici del Pulcinella, la questione della sua presunta origine antica e, più generalmente, le relazioni della commedia dell'Arte con la commedia popolare romana, giungendo a un risultato sostanzialmente negativo. E' uno dei saggi del Croce in cui mirabilmente si fondono la sua scrupolosa ricerca di erudito, il suo vigore logico e la sua già personale visione della valutazione estetica dei fatti letterari; e non c'è ormai indagine critica che possa su tale questione prescindere dalla disamina del Croce.

Rivendicata a Silvio Fiorillo la priorità dell'aver introdotto la maschera del „Pulcinella“ nel teatro napoletano fin dal primo seicento, il Croce si propone i vari quesiti secondo i quali potremmo essere indotti a ritenere che il tipo introdotto nella scena dal Fiorillo non fosse di sua invenzione, ma un ingegnoso e geniale adattamento di una maschera viva nella tradizione popolare o a dirittura sopravvissuta ai tipi e alle maschere del teatro antico e più particolarmente della commedia atellana, che è quanto dire, del più schietto territorio osco-campano.

Ma pur ammettendo che il Fiorillo togliesse da una più o meno oscura ed anonima vita popolare e portasse alla luce e alla gloria della scena il personaggio del Pulcinella e che la fortuna del nome si possa far risalire a più lontana origine, e ammettendo altresì in linea di mera possibilità, fra tante sopravvivenze classiche, anche quella del tipo buffonesco del Pulcinella, notava, non senza ragione allora il Croce, che al Dieterich non era venuto fatto di dimostrare con sicuri dati archeologici e filologici la derivazione della famosa maschera napoletana dalle maschere più o meno tipologicamente note della commedia osca. Pulcinella non sembra riprodurre nè semanticamente nè scenicamente l'osco

²⁸ A. Dieterich, *Pulcinella, Pompejanische Wandbilder und Römische Satyrspiele*.

²⁹ Samter, AA. 1898, 47 s. Alla tesi del Dieterich aderisce il Rostagni, *La letteratura di Roma repubblicana ed augustea* 53 ss.

³⁰ B. Croce, l. c. 605 ss.; ripubblicato nei *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento* 1911, 191ss. con il titolo: *Pulcinella e le relazioni della Commedia dell'Arte con la Commedia popolare romana*; alla critica del Dieterich è dedicato il Capitolo II, I precedenti del Pulcinella (Saggi 215 ss).

Cicirrus, il buffone dall'aspetto più ributtante che sollazzevole, che dà spettacolo di sè alla notturna mensa della villa di Cocceio a Cudio; dubita che il personaggio comico di *Maccus* sopravviva in „Buffalmacco“ ritenendo che vi si abbia, tutt'al più, a riconoscere una semplice trasmissione verbale; esclude infine la derivazione, dal Dieterich erroneamente accettata, dello „Zanni“ della Commedia dell'arte dal „sannio“ maschera dell'atellana, essendo ormai provato che lo „Zanni“ non è che il servo sciocco „Gianni“ o „Zuane“ del dialetto bergamasco.

Esclusa, o per lo meno non dimostrata, la derivazione del tipo, non meno incerte sarebbero le prove d'una filiazione più o meno diretta della commedia popolare italiana dalla commedia popolare antica. Cosa abbiamo infatti per stabilire una letteraria e storica derivazione di tipi e di azione? Delle antiche atellane poco più dei nomi delle maschere e dei titoli delle *fabulae*, e della commedia medioevale appena un tenue filo è possibile cogliere nei giullari di corte e nelle recitazioni improvvisate degli istrioni di piazza, sui mercati e nelle feste popolari. E quanto al fattore etnico che potrebbe indurre a considerare i tipi dell'Atellana e il tipo del Pulcinella nati dallo stesso spirito, dallo stesso temperamento di popolo e d'ambiente, al quale fattore etnico il Dieterich si mostrava disposto a dare il massimo peso, il Croce non è, si sa, altrettanto favorevole ad attribuire, alla Taine, valori letterari a cause etniche. E concedendo, più per atto di buona grazia che di personale convincimento, che rimasugli e brandelli della Commedia antica si possano congetturare e un giorno forse documentare nella commedia popolare moderna, resta, allo stato dell'attuale documentazione filologica e archeologica, sostanzialmente scettico sulla presunta continuità del Pulcinella da un personaggio vivo e scenicamente operante nell'Atellana.

Nè a scuoterlo da questa impostazione critica valse il ponderoso volume del Reich sul Mimo³¹, e la nuova e suggestiva tesi che vi si proponeva della derivazione del *Karagöz* turco dal Pulcinella napoletano a traverso una comune filiazione dal mimo bizantino, chè anzi la critica del Croce si fa più recisa e meno condiscendente verso la formula storico-evoluzionistica applicata dal Reich al „Mimo“, com'era del resto da attendersi dalla più decisa posizione critica del Croce rispetto ai problemi estetici e storici dei singoli generi letterari, e tanto più per un genere, al quale, per amore della propria tesi, il Reich attribuiva un'esagerata funzione di vitalità e di rinnovamento nella commedia dell'arte italiana. Quanto al *Karagöz* turco, presunto fratello del Pulcinella napoletano, „mai“ notava con maliziosa arguzia il Croce „un italiano somigliò tanto a un turco“.

E quasi a consolare sè stesso ed altri di aver dovuto rinunciare a una così nobile origine del Pulcinella, concludeva nel suo primo saggio (Saggi, p. 225 s.). „...poniamo che in una miniatura di codice o in qualche frammento di bizzarra scultura ornamentale di cattedrale (e in nota accennava ai gruppi bestiali e osceni della romanica cattedrale di Acerenza), si ritrovi una figura con la mezza maschera e il cappello conico di Pulcinella. Quale sentimento ispirerebbe una scoperta di questa fatta? A parlare schietto, come eru-

³¹ H. Reich, *Der Mimus ein literar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*: recensito dal Croce, *Crd'A.* 2, 1904, 382 ss. e nei Saggi sulla lett. italiana del Seicento, 261 ss.

dito (soprattutto poi se quella scoperta la facevo io), a me balzerebbe il cuore dalla gioia. Ma, superato quel sentimento di gioia che è connesso al mestiere, procurerei di non smarrire il buon senso e di riconoscere che quella scoperta avrebbe valore di mera curiosità. Che cosa di nuovo, infatti, se ne ricaverebbe? Che l'antichità ha lasciato molti detriti nella lingua e nel costume? Sapevamcelo!"

All'atto della scoperta dei „Pulcinelli“ pompeiani non so se al Croce, ma certo al Dieterich sarebbe veramente balzato il cuore dalla gioia. Era proprio quel che mancava alla dimostrazione della sua tesi: due attori pulcinelleschi colti finalmente nella città miracolosamente sopravvissuta della Campania antica e rappresentati in azione sopra il *pulpitum* di un palcoscenico alla pubblica vista d'una strada, così come il dotto filologo tedesco s'era incantato a guardare il Pulcinella napoletano nelle *guarattelle* di Via Foria confuso tra la folla di quello spettacolo di popolo. Perchè, a spiegare la geniale impostazione del libro del Dieterich, non bastano nè l'occasionale scoperta dei quadretti teatrali nella „Casa del Centenario“, che sono di soggetto tragico e comico³², nè la scaltrita esperienza filologica e archeologica dell'A.; l'ispirazione gli venne soprattutto dalla comunità e continuità di vita fra Pompei e l'ultima Napoli dell'ottocento, ch'era il tema prediletto della letteratura romantica; e sotto questo aspetto il libro del Dieterich si può considerare il più romanticamente ispirato di tutta la letteratura dotta tedesca su Pompei³³.

Dovendoci dunque riproporre il quesito più specificamente storico dell'origine osco-campana del „Pulcinella“, con tanto convincimento sostenuta dal Dieterich, con altrettanta serrata critica negata dal Croce, è forza riconoscere che il nuovo dipinto sopravvissuto alla Pompei sannitica, viene innegabilmente a stabilire un più stretto e evidente rapporto di consanguineità fra queste due buffonesche figure pilleate e danzanti sopra un palco da attori girovaghi, e la maschera del Pulcinella napoletano³⁴.

³² Dieterich o. c. 1 ss.

³³ E' significativa la dedica che il Dieterich fece del suo libro agli amici in ricordo dei lieti giorni del carnevale romano del 1897.

³⁴ Son certo che la conoscenza del dipinto pompeiano varrà altresì a far aderire più esplicitamente il più recente studioso di Pulcinella alla tesi del Dieterich: A. G. Bragaglia, *Pulcinella* 3 ss.