

SUL DIPINTO POMPEIANO
RAPPRESENTANTE IL VESUVIO

OSSERVAZIONI

LETTE ALL' ACCADEMIA

DAL SOCIO

ANTONIO SOGLIANO

Il racconto di Ruth, che va a spigolare nei campi di Booz, bene adombra quel contributo che i cultori di una data disciplina sogliono arrecare a discipline affini. E nel caso nostro la Ruth è la dottrina filologica dell'egregio collega Cocchia, che, superata la siepe del fondo vicino, ha raccolto alcune belle e pingui spighe trascurate dal colono, cui la fertilità della terra riesce spesso di grave imbarazzo, non avendo egli terminato un raccolto che già un altro e più abbondante aspetta l'operosa mano di lui. Uscendo di metafora, dico che gli eruditi e i naturalisti e sopra tutti gli studiosi dei monumenti pompeiani devono saper grado al Cocchia per il suo importante contributo alla storia del nostro Vesuvio ¹⁾. È merito del nostro collega, se la felice intuizione del Palmieri, alla quale aderirono il Lenormant e il Fivel, oggi può dirsi scientificamente dimostrata; è merito di lui l'aver sgombrato dei preconcetti del Nissen e del Beloch il campo della indagine; e finalmente è merito grande di lui l'aver confortata la

¹⁾ *La forma del Vesuvio nelle pitture e descrizioni antiche* in *Atti dell' Accad. di archeologia, lettere e belle arti*, vol. XXI.

identificazione del monte ritratto nel noto dipinto di Pompei ¹⁾ col Vesuvio mediante il prezioso confronto del quadro conservato nel Gabinetto Vesuviano del Duca della Torre ²⁾. Ma l'ampiezza del tema e la molteplicità delle cose trattate hanno impedito al Cocchia di dare ad alcuni punti della questione quel necessario rilievo, che senza dubbio avrebbe maggiormente contribuito alla verità dell' assunto. Lumeggiare questi punti è lo scopo di queste mie poche osservazioni, le quali non vogliono essere altro che un pubblico testimonio dell' interesse, con cui ho seguito lo studio dell' amato collega.

Assai meglio che sui dipinti precedentemente scoperti ³⁾, la indagine intorno alla forma del Vesuvio innanzi alla conflagrazione del 79 d. Cr. può fondarsi, a mio avviso, sulla ben nota pittura tornata a luce in Pompei nell' anno medesimo, in cui si commemorava il decimottavo centenario del seppellimento delle città campane. Facendo parte di un larario, essa appartiene alla classe dei dipinti sacri, e però Bacco vi è considerato come Penate. Ma non è la presenza di questo dio che costituisce la nota caratteristica della nostra pittura. È naturale che il dio protettore della Campania abbia il suo culto nel sacrario domestico di un Pompeiano; e come nel nostro, anche in altri dipinti sacri di Pompei ricorre Bacco come Penate. Caratteristica è invece la indicazione del regno di Bacco mediante l'enorme grappolo di uva nera che tutto lo riveste, e che ricorda per la sua grandezza i grappoli della terra promessa; e non meno caratteristica è la connessione di Bacco col monte, che torreggia isolato nel mezzo del dipinto. Se il dio vi è ritratto per esservi adorato come il dispensatore del prezioso dono della vite, il monte, che ad esso è associato, deve essere necessariamente pensato come vinifero per eccellenza. Fra il monte e il dio del dipinto pompeiano deve intercedere lo stesso rapporto di appartenenza, fondato sulla posteriore concezione ellenica di Dioniso come dio della vigna, che tutta la tradizione letteraria stabilisce fra Dioniso e i colli di Nysa, dove fu allevato. Ma nella

¹⁾ *Notizie degli scavi* 1879 p. 285 segg.: Cocchia, op. cit. p. 47 segg., fig. 7.

²⁾ Cocchia, op. cit. p. 53, fig. 8.

³⁾ Helbig, *Unters. über die camp. Wandm.* p. 105.

Campania il monte, che domina, come isola, tutta una verde distesa di campi fertili e che fu in tutti i tempi celebrato pel suo buono ed abbondante vino, è il Vesuvio, alle falde del quale è edificata Pompei, dalle cui rovine tornò a luce il dipinto; dunque il Vesuvio e non un qualunque monte deve riconoscersi nel monte associato a Bacco nel sacrario domestico del nostro Pompeiano, che forse fu devoto al dio protettore della sua industria non meno che ai domestici Lari. E si potrebbe affermare che nel dipinto il vero e proprio dio Penate sia il Vesuvio, e che Bacco stia al monte, come l'attributo alla divinità; vale a dire che, come l'attributo è il simbolo della divinità, così Bacco è il simbolo della natura vinifera del Vesuvio. Basterebbe la sola luce del ragionamento per convincere il più scettico della giustezza di questa identificazione. Ma non mancano altre prove, perchè la identificazione proposta diventi un fatto acquisito alla scienza.

Nel IV libro degli epigrammi di Marziale, edito, secondo la cronologia del Friedlaender, nove anni dopo la catastrofe, cioè nel dicembre dell'88 d. Cr., ve n'ha uno che, come ben pensa il Cocchia ¹⁾, pare sia stato scritto per illustrare il dipinto pompeiano. L'epigramma consiste, come è noto, in un raffronto tra la fertilità e l'amenità, che ieri allietava il Vesuvio e i luoghi circostanti, e la desolazione dell'oggi:

Hic est pampineis viridis modo Vesbius umbris,
Presserat hic madidos nobilis uva lacus.
Haec iuga, quam Nysae colles, plus Bacchus amavit,
Hoc nuper Satyri monte dedere choros.
Haec Veneris sedes, Lacedaemone gratior illi,
Hic locus Herculeo nomine clarus erat.
Cuncta iacent flammis et tristi mersa favilla,
Nec Superi vellent hoc licuisse sibi.

Come si vede di leggieri, la stessa connessione, che nel dipinto è fra Bacco e il vinifero Vesuvio, troviamo nell'epigramma del poeta spa-

¹⁾ Op. cit. p. 51.

gnolo; e quasi ad avvertirci che una tal connessione non debba sorprendere di trovarla in Pompei, il poeta non manca di ricordare la misera città, altra volta *Veneris sedes*. Le *pampineae umbrae* accennano indubitatamente alla coltivazione della vite a festoni sospesi agli olmi; il qual modo di coltivar la vite, come del resto in tutta l'odierna Terra di Lavoro, perdura tuttora sulle pendici del Vesuvio.

A conferire il suggello della evidenza alla identificazione del monte del dipinto col Vesuvio ha grandemente contribuito il collega Cocchia col prezioso termine di confronto da lui trovato nel quadro del Gabinetto Vesuviano del Duca della Torre, nel quale è rappresentato il monte Somma prima dell'incendio Vesuviano del 1631. Mettendo a raffronto le due rappresentazioni, non si può non restare sorpresi della grande somiglianza che presenta nel quadro del Duca della Torre il profilo del Somma con quello del monte, dipinto, sedici secoli innanzi, nel larario pompeiano.

Se dunque il Vesuvio e non un monte qualunque si deve oramai riconoscere nella pittura pompeiana, bisogna ricercar la riprova di tal fatto nella descrizione, che Strabone ¹⁾ fece del Vesuvio al principio dell'era volgare. In altri termini, la descrizione del geografo greco dovrebbe anche convenire al monte ritratto nell'affresco pompeiano. Ma questa corrispondenza manca nella parte essenziale, in quanto che Strabone dice ἐπίπεδος πολὺ μέρος la cima del monte, cioè in gran parte *piana* o *pianeggiante*, mentre nel dipinto essa è in forma di cocuzzolo. Come conciliare queste due testimonianze quasi sincrone? O Strabone mentisce, venendo meno al suo dovere di accurato descrittore dei luoghi, o il monte del dipinto pompeiano non è il Vesuvio. Nè l'una cosa, nè l'altra. Strabone non può aver mentito, egli che visitò la Campania e che certamente non avrebbe potuto attingere ad altra fonte, che alla sua esperienza personale, la descrizione del monte. Nè il monte del dipinto, dopo gli argomenti addotti, può essere altro che il Vesuvio vinifero, come appunto Strabone caratterizza la regione dove questo monte sorge. La conciliazione delle due testimonianze diventa, a parer mio, cosa assai age-

¹⁾ V pag. 247.

vole, per poco che si conosca il fare degli antichi pittori paesisti in genere, e, nel caso nostro, dei pittori d'immagini sacre. Anche dovendo riprodurre la natura circostante, gli antichi paesisti rimanevano sempre ideali; i loro paesaggi si lasciavano distinguere, non per la fedele riproduzione dell'aspetto dei luoghi, ma per qualche nota caratteristica che li contrassegnasse. Se ciò deve dirsi del paesaggio in genere, *a fortiori* non bisogna aspettarsi una riproduzione del Vesuvio affatto rispondente al vero, quando essa veniva eseguita da un pittore d'immagini sacre. Era questo un genere di rappresentazioni esercitato da una classe speciale di persone, la cui attitudine artistica era assai limitata. Rarissime volte accade d'incontrare nei dipinti lararî di Pompei qualche figura che riveli la mano di un artista nel senso proprio della parola. Inoltre, prevalendo in un dipinto sacro il simbolo alla immagine, si volle nel nostro dipinto rappresentare meno il monte che il dio Penate, datore di vini, e, come tale, porre in speciale rilievo, non la sua cima sterile e cenerognola, quale la descrive Strabone, ma i suoi fianchi ripidi ed ubertosi ed il largo circuito della sua fertile base. Al geografo greco interessava notare la caratteristica, per la quale il Vesuvio si distingueva dagli altri monti, cioè la cima piana, sterile, cenerognola, con le molte concavità cavernose: al pittore pompeiano premeva invece di porre in evidenza la natura essenzialmente vinifera del Vesuvio. Il non distinguere i due diversi punti di vista, da cui mossero le due diverse testimonianze, è stato causa di qualche svista non piccola da parte di uno dei precedenti illustratori del nostro dipinto ¹⁾.

Ma si potrebbe, ed a ragione, osservare che contro la descrizione Straboniana, per quanto riguarda la cima piana del Vesuvio, ed a favore della fedeltà che il pittore pompeiano avrebbe mantenuta nel rappresentare la figura del monte, sta il quadro del Duca della Torre, la cui esecuzione si può presumere che non sia stata affidata a mani egualmente inesperte, quali dovevano esser quelle di un pittore di immagini sacre. Nel quadro del Duca della Torre la cima del Somma è precisamente un cocuzzolo come quella del monte nell'affresco

¹⁾ Fivel in *Gazette Archéologique* 1880 p. 12.

pompeiano. L'osservazione, in apparenza seria, non toglie nulla alla nostra conclusione. La descrizione, che solo Strabone ci ha lasciato delle bocche di fuoco, le quali si aprivano sulla cima del Somma, fa senza dubbio supporre che egli abbia compiuta l'ascensione del monte. Se ciò si ammetta, bisogna ammettere altresì che egli, asceso il monte, abbia trovata una sommità in gran parte pianeggiante, di cui non c'indica la estensione, ma di cui nota le concavità cavernose; e che, facendo poi la descrizione del monte, abbia particolarmente fermata la sua attenzione su quei due termini quasi correlativi, cioè sommità piana e bocche di fuoco. Ma ciò non impedisce che un dato monte, con la cima pianeggiante, possa offrire, da un certo punto di vista, a chi lo guardi dalle falde, l'aspetto di un monte con la vetta acuminata. E dei varî aspetti che presenta un monte a chi ne percorra le falde resta esempio immortale la descrizione Manzoniiana del *Resegone*. Senza dubbio diversi furono i punti di vista del pittore pompeiano e del disegnatore del Duca della Torre. Ma, se per il primo può supporre una scelta più o meno arbitraria, che celasse la parte pianeggiante della cima, per il secondo deve anche prendersi in considerazione la mutazione avvenuta nella forma del monte per la conflagrazione del 79, in cui rovinando appunto quei margini dell'antico cratere che ne formavano il piano, rimase un sol lato di esso, che visto da Napoli presentava la forma di una cima a punta.