

CONTICUERE A POMPEI

ALFONSO DE FRANCISCIS

Nelle sale del Museo Archeologico Nazionale di Napoli dedicate alla pittura romana v'è un elemento di parete dipinta (figura 1) che attirò in modo particolare il mio interesse nel corso di un riordinamento apportato negli anni '60 a quella collezione.¹

Tema del dipinto è una architettura di fantasia, del genere che troviamo spesso a Pompei nei comparti laterali e nel registro superiore delle pareti dipinte nel quarto stile.

L'architettura è rappresentata di scorcio. A sinistra una porta di ingresso cui si accede per tre gradini, i quali sono affiancati in alto da una coppa per lato, mentre in basso è un elemento decorativo a prora di nave. Al centro del dipinto è uno spazio racchiuso da complesse architetture che creano sul fondo una ampia finestra, più avanti una finestra di minori dimensioni sulla cui cornice è un cesto ove sono raccolti oggetti vari, fra i quali si distingue qualche vaso, e la finestra appare strutturalmente collegata con una architettura ad andamento curvilineo ove è in primo piano una colonna tortile a motivi vegetali su alta base, reggente una cornice modinata e una copertura piana con soffitto a cassettoni da cui pendono due festoni. L'estremità destra del dipinto è chiusa per tutta la sua altezza da una colonna, che è probabile dovesse delimitare da questo lato il riquadro centrale della parete, ma della intera sintassi decorativa della parete stessa ignoriamo ogni cosa. In quanto ai colori adoperati, sullo fondo in bianco prevale il giallo oro sia per l'ingresso a sinistra, le basi per i vasi, gli stessi vasi e la prora della nave, sia per la colonna tortile ed i relativi elementi di base e di cornice; in rosso sono invece l'uscio della porta a sinistra e i gradini nonché l'incorniciatura delle finestre; in verde infine sono i festoni e il pavimento.

Il dipinto è riprodotto in un rame del IV volume delle « Pitture di Ercolano »² e in quella sede se ne fanno anche una diffusa descrizione con la notizia del suo ritrovamento « nelle scavazioni di Civita il dì 27 Aprile 1759 ».

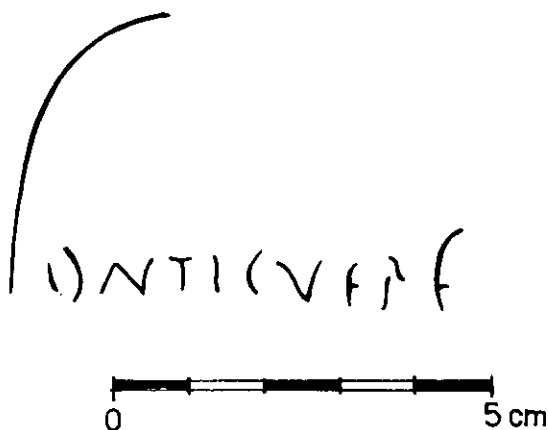
In base a tali dati mi è sembrato legittimo collegare a questa le notizie del giornale di scavo pompeiano in data 28 aprile 1759, ove si descrive il dipinto (o tutt'al più un dipinto gemello pertinente allo stesso complesso parietale), e lo si dice scoperto nel corso del « travajo en la maseria de Irace ».³ Infine, la menzione della masseria Irace consente, a mio avviso, di ubicare meglio il sito dello scavo e del ritrovamento. Delle varie proprietà di questo nome che si trovavano in età borbonica nell'area vesuviana ove si svolgevano gli scavi⁴ escluderei quelle due che sono indicate nella pianta catastale eseguita nel 1807 dallo Scognamiglio⁵ come proprietà di Don Filippo Irace, perché esse corrispondono ad aree che non furono oggetto di scavo nel periodo che qui ci interessa.⁶ Probabile è invece che il dipinto provenga dal « Podere di Irace » oppure dalla « Masseria di Irace », ambedue corrispondenti al sito della *Insula Occidentalis* 31-32 della *regio VI* dell'antica Pompei, e luoghi ove si ha motivo di ritenere che per l'appunto nel 1759 si eseguissero scavi,⁷ nel corso dei quali vennero comunque alla luce varie pitture.⁸

Di più non sappiamo circa il ritrovamento e l'ubicazione del dipinto: esso d'altra parte non sembra aver destato molto interesse presso gli studiosi della materia, e, per quanto io sappia, soltanto lo Schefold⁹ lo ha citato proponendo una cronologia in età neroniana, cronologia che appare del tutto convincente. Senza entrare nel dettaglio, per un inquadramento storico-artistico del dipinto accenneremo qui soltanto al fatto che esso svolge un tema abbastanza diffuso nella pittura pompeiana ed in quella ercolanese di quarto stile; per Ercolano ricorderemo i frammenti di una decorazione parietale, anche essa con colonne tortili e basi variamente modellate e decorate.¹⁰

Ma ora ci occupiamo di questo dipinto non per il contributo che esso può dare alla conoscenza della pittura pompeiana, ma piuttosto per un altro motivo, cioè per un testo graffito che si trova sul riquadro liscio di prospetto dello zoccolo pertinente alla colonna tortile del motivo architettonico cur-

vilineo cui abbiamo accennato. È un testo il quale, insieme con poche tracce di altre lettere graffite su due righe (1, *a c u*; 2, *a u s*) che si leggono sulla striscia di pavimento in verde che è al di sotto dello stesso zoccolo, è rimasto finora sconosciuto agli studiosi della materia, e ciò perché, prima del riordinamento museale cui abbiamo accennato, la superficie era cosparsa di un sottile strato di cera, tipico esempio di conservazione praticata dai restauratori dell'Ottocento, strato che in qualche modo occultava ed annullava le asperità create dall'incisione graffita sulla superficie stessa.

La lettura del graffito è chiara: *conticuere* (v. sotto), primo vocabolo del verso 1, libro II del-



l'Eneide, un *conticuere* che viene ad aggiungersi a quelli già conosciuti nell'epigrafia pompeiana,¹¹ e che insieme con citazioni dello stesso genere di altri luoghi virgiliani vale a documentare la diffusione della poesia di Virgilio a Pompei.¹² E di tale diffusione abbiamo, come è noto, testimonianze nelle scritte graffite e dipinte sulle pareti, scritte ove leggiamo versi dell'Eneide, delle Bucoliche, delle Georgiche, letteralmente citati oppure riportati a memoria, e in quelle altre scritture che recano creazioni spontanee, direi popolarresche, ispirate a versi virgiliani: ricordo ad esempio il celebre «*Fullones ululamque cano, non arma virumque*».

La presentazione che facciamo qui dell'inedito graffito suggerisce ancora qualche considerazione. Per quanto riguarda le testimonianze della cultura letteraria nelle città vesuviane esso ci invita a meditare su quanto ancora resta da fare sia come più completa raccolta della documentazione ar-

cheologica superstite, sia come utilizzazione e interpretazione dei documenti stessi.

Rinviando ad altra sede la ripresa dell'argomento, ci limiteremo qui a qualche breve cenno.

È ovvio che la presenza o meno di citazioni può indicare la conoscenza o meno di questo o quel testo poetico, anzi la maggiore o minore familiarità e predilezione del testo stesso: pertanto la frequenza delle citazioni ha anche essa la sua importanza. Nel caso di cui qui ci occupiamo, ad esempio, abbiamo ora a Pompei quattordici *conticuere*, mentre *arma virumque* di *Aen. I*, 1 è presente diciassette volte. Varrebbe poi la pena di riconoscere anche un *terminus ante quem non* per la datazione delle scritte, attraverso la cronologia delle strutture murarie e delle pitture parietali cui quei testi sono pertinenti, allo scopo di riconoscere un dato per questo o quello atteggiamento di gusto letterario.

Altra considerazione da farsi è quella del sito ove lo scritto è stato trovato: ad esempio *Aen. II*, 1 che qui ci interessa, è a quanto sembra più frequente su pareti interne che su pareti esterne del fronte stradale, e più in case private che in negozi o taberne, segno si direbbe di un certo livello culturale in determinati ambienti familiari pompeiani. Ciò trova conferma nella nota predilezione per argomenti virgiliani che si riscontra nella pittura a Pompei,¹³ episodi del cavallo di Troia, Laocoonte, Enea e Didone, Enea ferito.

Interessante è inoltre, a tal proposito una pittura ora al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 9098) trovata a Gragnano, area dell'antica *Stabiae* durante gli scavi che si eseguirono nel Settecento. Essa doveva appartenere ad una delle ville stabiane ed il Maiuri ne ha fatto argomento di uno studio approfondito.¹⁴ La pittura è databile in età di poco anteriore al terremoto dell'anno 62, ed è parte di un più ampio frammento di fregio figurato, per il resto andato perduto. Vi è rappresentata la caricatura della fuga di Enea: l'eroe, e con lui Anchise e Ascanio, sono resi in forme animalesche, cani, piuttosto che scimmie come altri pensano. Secondo il Maiuri il dipinto è ispirato ad una scena teatrale, farsesca, che rappresentava in tal modo la fuga di Enea. Lo studioso esclude che si tratti di una voluta caricatura a contenuto politico, una manifestazione di anticesarismo che presenta deformata e animalesca la immagine dei venerati progenitori. Il tema, dal qua-

le deriva una tale rappresentazione caricaturale, era del resto ben diffuso. Per quanto riguarda Pompei ricorderemo un gruppo in terracotta, dalla casa di M. Gavius Rufus, forse destinato al larario, la decorazione di un elmo gladiatorio, con lo stesso gruppo dei fuggenti, la decorazione su un gruppo di ciste plumbee.¹⁵

Il dipinto rientra dunque nell'ambito di quelle testimonianze della vita teatrale in Pompei che vanno dalla tessera teatrale ove è inciso il nome di Eschilo (C.I.L. X, 8069, 16) ai graffiti che si riferiscono alla *fabula Atellana*,¹⁶ all'ipotesi infine che anche il dipinto con il giudizio di Salomone sia stato ispirato ad una scena teatrale, scena di argomento biblico.¹⁷

Ma anche se è possibile supporre che in alcuni casi le reminiscenze del mito di Enea a Pompei, piuttosto che della presenza di Virgilio nella cultura di questa città, siano testimonianza di ispirazioni da testi mitografici, narrativi o poetici vari, è tuttavia lecito ritenere che questa abbondanza di richiami virgiliani a Pompei sia dovuta non solo alla grande fama di cui il poeta godeva, ma anche in modo particolare al fatto che alla sua vita ed alla sua opera si collegavano per tante parti siti e ambienti della Campania: fra l'altro ricorderemo i contatti che Virgilio ebbe nella vicina Ercolano con la scuola di Filodemo, che egli dovè

frequentare a partire dall'anno 45 a.C., e l'episodio di Atella, ove il poeta nell'anno 29 a.C. per quattro giorni si trattene a recitare versi delle sue « Georgiche » alla presenza di Ottaviano Augusto reduce dalla vittoria asiatica.¹⁸

E tutto ciò rientra nella più vasta area della cultura letteraria a Pompei, testimoniata sia dalla tematica in genere della pittura, sia dalla presenza di sculture e dipinti con immagini di poeti,¹⁹ per cui basta ricordare la Casa del Menandro, anche se su questi argomenti il discorso diventa più complesso per i necessari *distinguo* tra predilezione del committente, e predilezione (o gusto, o disponibilità) dell'artista esecutore.

Infine, la presenza di un ambiente culturale di un certo livello e di una certa estensione può considerarsi testimoniata anche dal discreto numero di elementi che lo scavo archeologico a Pompei offre per una conoscenza di *librarii* e di biblioteche nella città seppellita dal Vesuvio,²⁰ elementi che valgono a dimostrare come in tali aspetti della loro vita i pompeiani non dovessero dipendere dagli altri centri vicini, anche se con questi centri esistevano senza dubbio contatti e scambi di varia natura.²¹

*Accademia di Archeologia
Napoli*

¹ Inv. 9700, attualmente esposta nella sala LXVIII; altezza m. 2,12, larghezza m. 1,12. Nell'inventario manoscritto della Soprintendenza vi è il riferimento allo « inventario antico affreschi, numero 1138 » ed al « numero romano 906 », inoltre come provenienza è indicata Pompei, ma senza altro. Sul riordinamento del Museo, A. DE FRANCISCIS, *Guida del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, 3^a ed. Cava dei Tirreni 1974; inoltre notizie varie in « Fasti Archaeologici » ove si veda in particolare per le pitture, XX, 111 (A. DE FRANCISCIS).

² Pitture antiche di Ercolano, IV, Napoli, 1765, pp. 323 s. e tav. LXV.

³ G. FIORELLI, *Pompeianarum antiquitatum historia*, Napoli 1860, I, 94, ove sotto la data deve essere riferimento ad una intera settimana di lavoro, dal momento che il precedente rapporto è datato 21 aprile.

⁴ Nella zona stabiana è ad esempio indicata una maseria di Don PIETRO IRACE, M. RUGGIERO, *Gli scavi di Stabia dal 1749 al 1782*, Napoli 1882, 178 e.a.

⁵ Napoli, Archivio della Soprintendenza archeologica. La mappa è riprodotta nel volume, « Pompéi, Travaux et envois des architectes français », Napoli 1981, fig. 22.

⁶ Per lo scavo in VIII, 4 eseguito negli anni 1861-62, G. FIORELLI, *Gli scavi di Pompei dal 1861 al 1872*, Napoli 1873, 1 ss.

⁷ Corpus Topographicum Pompeianum, pars II, Toponymy, Rome 1983, 268; pars V, Cartography, Rome 1981, 113 (Halsted Van der Poel). Accenni a scavi in località « Civita » nello stesso anno, Fonti documentarie per la storia degli scavi di Pompei Ercolano e Stabia, a cura degli archivisti napoletani, Napoli 1979, 51.

⁸ K. SCHEFOLD, *Die Wände Pompejis*, Berlin 1957, 161; per il sito, H. ESCHBACH, *Die städtebauliche Entwicklung des antiken Pompeji*, Heidelberg 1970, 135.

⁹ SCHEFOLD, cit., 351, senza indicazione di provenienza; Id., *Vergessenes Pompeji*, Bern u. München, 112 e Taf. 75.

¹⁰ Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 8852, 8865; Parigi, Louvre, TRAN TAM TINH, *Catalogue des peintures romaines (Latium et Campania) du Musée du Louvre*, Paris 1974, 60 s. e fig. 44; A. BARBET, *A propos de la collection de peintures romaines du Louvre*, in « Revue Archéologique », 1977, 113 s.

¹¹ I testi sono raccolti in M. DELLA CORTE, *Elementi virgiliani nell'epigrafia pompeiana*, in « R.I.G.I. », XIV, 1930, 233 ss.; Id., *Virgilio nell'epigrafia pompeiana*, in « Epigraphica », II, 1940, 171 ss. (di questi uno pubblicato poi dallo stesso DELLA CORTE, *Pompei - Scoperte epigrafiche*, in « Not. scavi », 1946, 120, n. 331). Per « qualche piccola aggiunta... all'elenco... Della Corte », A. W. VAN BUREN, *Alcune osservazioni riguardanti materiale pompeiano*, in « Rendic. Pontif. Accad. », XXVIII, 1954-55, 31 ss.; inoltre C.I.L. IV, Suppl. 1970, 10096 b. (con il vecchio riferimento topografico *Regio II ins. 4, n. 11*) ripubblicato da C. GIORDANO, *Il miles gloriosus nell'epigrafia Pompeiana*, in « Sylva mala », I, 1980, 3 s. (ove è invece l'attuale riferimento topografico *Regio II, ins. 1, n. 10*). Il disegno del graffito che qui pubblichiamo è opera della signora Eva Nardella: a lei vanno i nostri più vivi ringraziamenti.

¹² Sulla cultura pompeiana in genere si veda di recente, M. GIGANTE, *Civiltà delle forme letterarie nell'antica Pompei*, Napoli 1979, con bibliografia; per le citazioni di poeti nell'epigrafia pompeiana, cenni in H. SOLIN, *Le iscrizioni parietali*, in « Pompei 79 - Mobilio Italiana », Napoli 1979, 287.

¹³ GIGANTE, cit., 178 ss.

¹⁴ A. MAIURI, *La parodia di Enea*, in « Boll. d'arte », aprile-giugno 1950, 108 ss.

¹⁵ S. ADAMO MUSCETTOLA, *Le ciste di piombo decorate*, in « La regione sotterrata dal Vesuvio, Studi e prospettive - Atti del convegno internazionale 11-15 novembre 1979 », Napoli 1982, 701-ss.

¹⁶ M. ed A. DE VOS, *Scavi nuovi sconosciuti* (I, 11, 14; I, 11, 12): *pitture memorande di Pompei*, in « Meded. Ned. Inst. Rome », 1975, 5.

¹⁷ J. GUTMANN, *Was there biblical art at Pompeii?*, in « Antike Kunst », 15.1972, 122 ss.

¹⁸ Si veda di recente, N. M. HORSFALL, *Aspects of Virgilian influence in Roman life*, in « Atti del Convegno mondiale scientifico di studi su Virgilio », Mantova, Roma, Napoli 1981, Milano 1984, II, 47 ss., ove l'indagine si estende a tutto il mondo romano; A. DE FRANCISCIS, *Virgilio e l'archeologia in Campania*, *ibid.*, 136 ss. specialm. 138; M. GIGANTE, *Virgilio e la Campania*, Napoli 1984, 69 ss.

¹⁹ G. M. A. RICHTER, *The portraits of the Greeks*, London 1965, *passim* (indici in III, 326), in particolare si ricordi l'erma di Menandro della Casa degli Amorini dorati, RICHTER, *ibid.*, II, 229; D. L. THOMPSON, *Painted portraiture at Pompeii*, in « Pompeii and the Vesuvian landscape », Washington D.C. 1979, 78 ss.

²⁰ L. RICHARDSON jr., *The libraries of Pompeii*, in « Archaeology », 30, 1977, 394 s.; V. M. STROCKA, *Römische Bibliotheken*, in « Gymnasium », 1981,.

²¹ A. DE FRANCISCIS, *Un rilievo funerario da Pompei*, in « Rendic. Napoli », LVIII, 1983, ss.

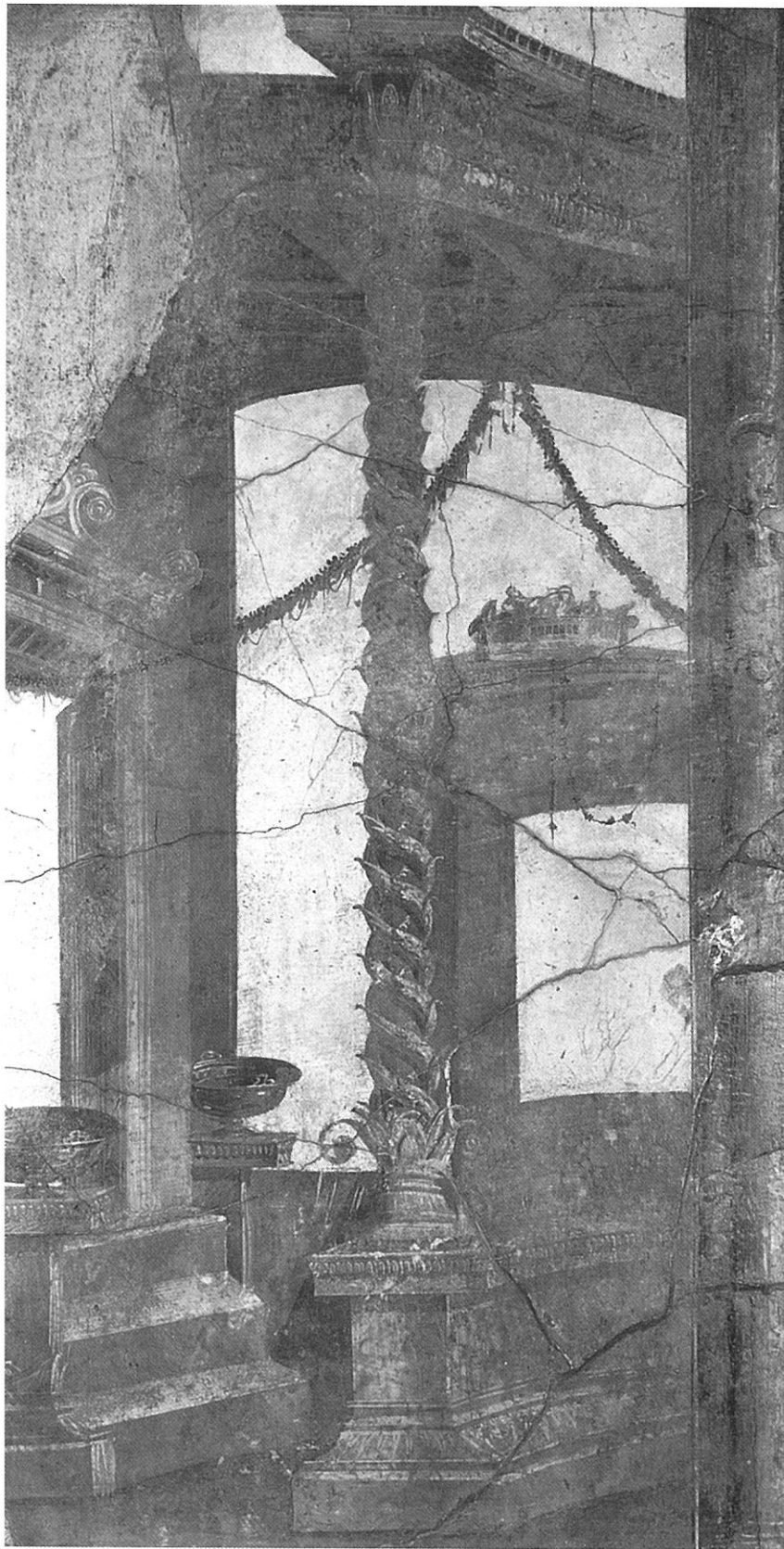


Fig. 1