©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

AMEDEO MAIURI

LA PARODIA DI ENEA

NELLA PITTURA caricaturale tiene un posto d'onore un quadretto dato generalmente come proveniente da Pompei, conservato nel Museo Nazionale di Napoli, raffigurante in modo grottesco la fuga di Enea [1] (*fig.* 1).

Più che un quadretto, è un pezzo d'intonaco di piccole dimensioni (largh. 0,24; alt. m. 0,20), ritagliato da una parete a fondo lucido e delimitato in basso e in alto da due fasce di color giallo aurato (meglio conservato il colore nella fascia inferiore); mancando ogni altra riquadratura sui lati, è ovvio supporre che quel pezzo d'intonaco sia stato distaccato da un fregio ricorrente al di sotto o al di sopra dello specchio centrale della parete e che non fosse pertanto quadretto a sè. Nel campo nessuna notazione paesistica o ambientale; nient'altro all'infuori del suolo su cui incedono le figure.

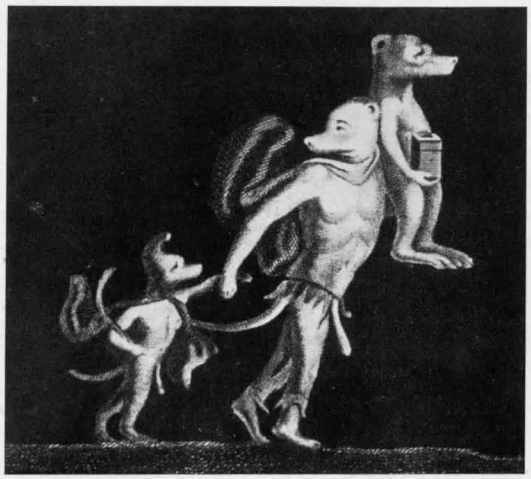

FIG. 1 – LA FUGA DI ENEA
(da *Pitture antiche di Ercolano*, IV, p. 66)

Il tempo remoto e il luogo della scoperta non ci consentono di approfondire le indagini sull'edificio e sull'ambiente a cui quella pittura apparteneva. Fu pubblicato per la prima volta in uno dei volumi delle *Antichità d'Ercolano* [2] che costituiscono ancor oggi la sola documentazione delle prime scoperte di Pompei e del territorio stabiano, e dato come proveniente da Gragnano, cioè dal sito dell'antica *Stabiae*, con la data del 28 giugno 1760; provenienza non confermata dall'accurato Catalogo dello Helbig, [3] ma della quale non abbiamo ragione di dubitare se teniamo presente che gli scavi di Stabia ebbero inizio quasi contemporaneamente con quelli di Pompei (il 7 giugno 1749), e che della provenienza di questa e di altre pitture si tenne conto dall'estensore delle *Antichità d'Ercolano* con la diversa indicazione della *Cívita* (per Pompei) e di *Gragnano* (per Stabia). [4]

Comunque, sia che provenga da Stabia o da Pompei, nè dai giornali di scavo raccolti dal Ruggiero nè da quelli del Fiorelli [5] appare una più particolareggiata notizia su quella pittura, nè le scoperte posteriori di Pompei ci hanno fatto scoprire l'edificio da cui si potesse presumere che provenisse. Se pertanto, come riteniamo, faceva parte quell'intonaco di più ampia composizione, è forza supporre che solo le migliori condizioni di conservazione indussero i primi scavatori al distacco di una parte: il resto doveva essere o completamente distrutto o giudicato tale da non metter conto che se ne facesse il taglio e il trasporto; il che ci consente fin d'ora di supporre che quel fregio e la parete a cui apparteneva, non erano degli ultimi anni precedenti l'eruzione, ma quasi certamente degli anni anteriori al terremoto (62–3 d. C.).

Abbiamo dunque un frammento pertinente a uno di quei fregi di più o meno ampia composizione episodica narrativa, con figure di piccolo modulo e motivi paesistici o mitologici, tolti per lo più dall'Egitto greco–romano, che completano le pareti dipinte degli edifici di Pompei e di Roma: dalla narrazione favolistica delle gesta del re Bokkoris della Farnesina, [6] dal fregio giallo paesistico della Casa di Livia, [7] alla lotta dei Centauri e delle Leucippidi nella Casa del Menandro, [8] all'Iliade vulgata della Casa di Loreio Tiburtino, [9] alla conclamata bravura miniaturistica e coloristica del fregio degli Amorini nella Casa dei Vettî a Pompei; [10] temi e spartito che abbracciano il miglior periodo della pittura parietale.

Il quadretto, chiamiamolo pur così, è anch'esso mediocremente conservato (*fig.* 2): sul fondo nero le figure si staccano oggi appena per un colore giallino monocromo a pennellata piena a macchia impressionistica e per i residui svolazzi rossi dei mantelli; ma, originariamente, ritocchi di giallo dorato e di rosso cinabro dovevano ravvivare i particolari del costume e accentuare i tratti e l'espressione dei volti animaleschi. [11]

Fino dal primo editore fu chiaro il significato del grottesco gruppo: la caricatura della fuga di Enea. [12] Enea, come narra di sè l'eroe nel 2° libro dell'Eneide, ammonito da Venere e da divini prodigi, abbandona Troia avvolta nelle fiamme e nella strage, recando sulle spalle il vecchio Anchise e il figlioletto Ascanio: Creusa

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

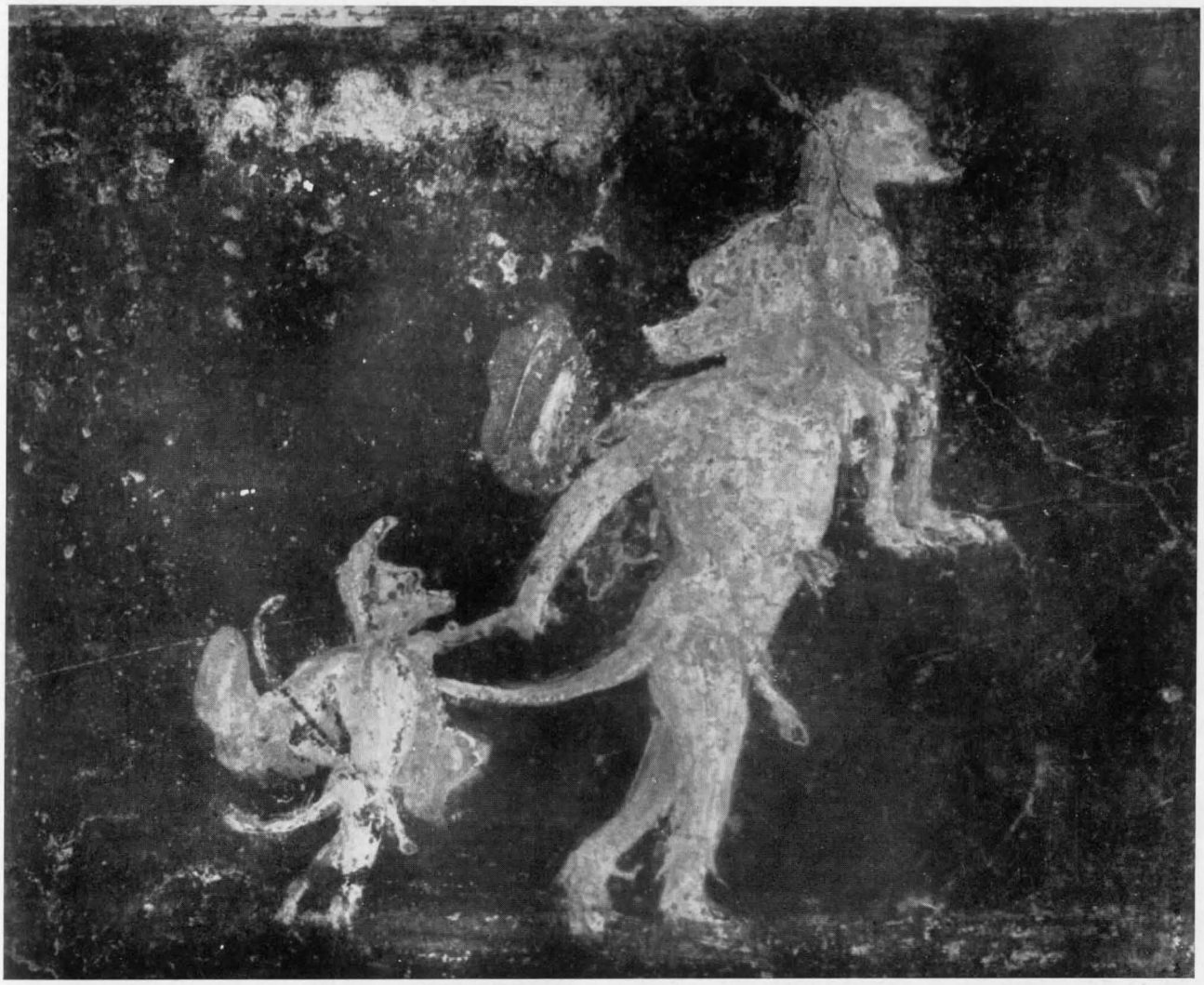

FIG. 2 – NAPOLI, MUSEO NAZIONALE – LA FUGA DI ENEA

è già scomparsa nell'ombra, silenziosa e rassegnata al destino di altre donne: l'arca sacra dei Penati è affidata alle mani non lorde di sangue di Anchise; il nuovo destino di Enea è espresso in quella fuga: nella salvezza degli dei domestici, del padre che lo ha generato, del figlio che ha generato. È il tema centrale ed umano della leggenda di Enea: la sua *pietas* è soprattutto pietà filiale; per questo, *pius* resterà anche quando il destino lo porterà ad abbandonare Didone e a vendicare la morte di Pallante con la morte di Turno invano implorante l'ultima generosità del vincitore. Collocando pertanto Augusto nel proprio Foro il gruppo di Enea e Anchise,[13] non fece che ubbidire al sentimento popolare che nel capostipite della gente giulia vedeva soprattutto osservata la legge suprema della vita familiare: il resto lo fecero i pittori, i marmorari, i bronzisti, i vasai che moltiplicarono sulle pareti, nelle tabule iliache, nelle suppellettili, sulle lucerne e sulle gemme, quel prediletto motivo della leggenda di Enea.[14]

A Pompei non fu meno diffuso che altrove. Nel *chalcidicum* dell'Edificio di Eumachia, ch'è quanto dire nella parte più perspicua del Foro, entro la nicchia al di sotto della quale si rinvenne l'*elogium* di Enea, accanto a quella dell'*elogium* e della statua di Romolo, dovè essere collocato, come nel Foro di Augusto, il gruppo di Enea, Anchise ed Ascanio;[15] e a quei due gruppi di ufficiale consacrazione dovè indubbiamente ispirarsi il proprietario della bottega Reg. IX, 12, n. 1, che fece dipingere sul fronte stradale, da un pittore popolare, i due eroi della leggenda di Roma: Romolo trionfante di Acrone, Enea scampato da Troia.[16] Ritorna Enea fuggente sugli elmi di parata che indossavano i gladiatori nella pompa che precedeva i ludi dell'anfiteatro pompeiano[17] e, in forma ancor più popolarmente significativa, in una gustosa terracotta figurata e colorata (*fig.* 3) scoperta in una nicchia della cosid. *domus M. Gavi Rufi* (Reg. VII, 2, n. 16), che aveva tutta l'aria di un sacello domestico.[18] In un

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

FIG. 3 – NAPOLI, MUSEO NAZIONALE
LA FUGA DI ENEA, TERRACOTTA DA POMPEI

mondo così permeato di popolare sentimento di rispetto e di culto per la filiale *pietas* di Enea, tanto più interessante e degna di esame ci appare la grottesca e spregiudicata trasfigurazione del mito nella pittura che, per essersi rinvenuta nel territorio stabiano, non possiamo dissociare dall'ambiente pompeiano.

Chiara è l'intenzione caricaturale di quella grottesca trasfigurazione. Enea, con testa animalesca, lunga coda e lungo membro virile, muove concitatamente verso destra, recando assisa sulla spalla sinistra un'altra figura rattrappita, dal lungo muso bestiale, dalle gambe scheletrite e dalle enormi piante dei piedi, e nell'atto di trascinare con la destra un'altra figuretta anch'essa caudata, animalesca, ben fornita di attributo virile, magrolina e come distorta dallo sforzo di adeguare i suoi passi a quelli di chi lo conduce. Salvo varianti di poco conto e che aggiungono gusto e sapore alle grottesche immagini, è il classico schema della fuga di Enea.[19]

Enea ha il robusto torace protetto da una corazza a maglia frangiata; le gambe serrate e come inguainate entro brache lunghe e aderenti; calzari militari di marcia; annodata al collo una rossa clamide che ne accompagna con gli svolazzi la veloce andatura. Ascanio con il berretto frigio calzato monellescamente sulla cervice, ha anch'esso la clamide del viaggiatore di fatica e di più un *pedum*, un bastoncello proporzionato alla sua piccoletta statura. E tra il bestione Enea che si rivolge indietro con il grosso muso, le pupille inquiete sotto le sopracciglia aggrottate e Ascanio che fissa con il muso affilato e sparuto il padre con un espressivo sguardo di protesta e di lamento, corre come un concitato colloquio: il piccolo non può seguire il padre con le sue povere magre gambette ed Enea si volge a rimbrottarlo e ad incuorarlo.[20] Quanto al vecchio Anchise, che dal bel veglio quale ancora appariva in un vaso attico di stile severo,[21] si è andato sempre più raggrinzendo e rinseccolando nelle varie rappresentazioni dell'arte romana, qui è bello e mummificato: dall'alto del filiale scanno, avvolto ieraticamente in un mantello che gli copre l'occipite a guisa di *pontifex*,[22] in posa comicamente solenne, con la rossa cassettina dei Penati poggiata sulle ginocchia e stretta fra le mani, come fa l'avaro con la cassetta del tesoro, guarda con il lungo bestiale grifo mummiescamente davanti a sè, estraneo e sordo all'ansioso colloquio e alle vicende di quella drammatica fuga. Parodia senza forzatura, semplice e naturale, dalla quale si sprigiona l'irrefrenabile riso e che, come tutte le caricature di viva e vera immediatezza, ha il suo linguaggio universalmente intelligibile. Non ci meraviglieremmo se riapparisse sotto il tratto incisivo di qualche estroso e geniale umorista moderno.

Ma se concorde è il riconoscimento del soggetto, poco convincente è l'identificazione del tipo animalesco e non risolutiva la spiegazione dei moventi a cui quella grottesca raffigurazione sarebbe ispirata.

Fin dal primo editore si volle riconoscere nei tre viandanti della buffa compagnia volti e corpi di scimmie: scimmia Enea, scimmione Anchise, bertuccia Ascanio. Dallo Helbig[23] al classico libro del Keller,[24] dalle terrecotte del Von Rohden[25] al Catalogo del Museo,[26] alle Enciclopedie e ai Lessici che trattano della leggenda di Enea e di questa memoranda parodia,[27] il consenso è pressochè universale. Poche voci dubbiose, ad es. dello Heydemann,[28] o nettamente discordi quali del Della Seta,[29] del Rizzo,[30] e, se mi è permesso citarmi, anche mia in uno scritto destinato a un diverso pubblico di lettori e con un'interpretazione diversa da ogni altra e alla quale debbo, pur a malincuore, rinunciare.[31]

Non occorre essere zoologi per vedere che non può trattarsi qui di scimmie; anche se le lunghe code di Enea e di Ascanio possono essere scimmiesche, manca la tipica forma del naso camuso, per cui Σιμός e Σίμων erano nomi di Satiri e Σιμωδία era equivalente a dramma satiresco; e, d'altro canto, la scimmia era da gran tempo entrata nel repertorio dell'arte greca etrusca e romana perchè si possa pensare a inadeguata esperienza d'arte. Sono invece più chiaramente teste di cane dalle bozze frontali assai marcate, dal muso straordinariamente allungato, quasi porcino, di Enea,

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

come aveva dubbiosamente supposto lo Heydemann, affermato il Rizzo, o veri e propri " cinocefali ,, come più recisamente aveva ritenuto il Della Seta, richiamandosi agli dei teriomorfi della valle del Nilo e rimandando la parodia di Enea al genere dei *grylloi* e della *rhopografia* dell'alessandrino Antiphilos.[32]

Riconosciuta la natura canina dei nostri personaggi e tenendo nel debito conto il sagace riavvicinamento del Della Seta, ci sembra peraltro che la spiegazione di questa singolare pittura non si esaurisca nel campo d'un genere ancora non bene determinato dell'arte caricaturale dei cosiddetti *grylloi* e nell'estrosa invenzione di un pittore.[33] C'è in questa rappresentazione qualcosa di più della trasfigurazione degli eroi di un mito: nel movimento umanamente animalesco delle figure, nell'espressione dei loro sguardi e dei loro gesti, assai più espressivi che nei monumenti celebrativi a noi noti, c'è una vera e propria azione quasi dialogata fra l'aggrottato muso di Enea e lo sparuto grifo di Ascanio. Si direbbero bestie ammaestrate di un circo in una azione mimica: e questa idea era stata debolmente affacciata dal Keller, che largo campo dà nella sua trattazione alle scimmie e agli orsi ammaestrati, riportando tra l'altro il disegno d'una pittura pompeiana (HELBIG, *op. cit.*, n. 1417: *fig.* 4) in cui è raffigurato un bestiario ammaestratore di una specie di scimmia o di orsacchiotto.[34] Peraltro, i tratti animalistici delle nostre figure si limitano alla testa e alla coda; il resto è umano, cosicchè, pur con le dovute riserve per gli accostamenti all'Egitto e ai *grylloi* di Antiphilos, giusta e appropriata conviene ad esse la definizione di " cinocéfali ,,. A chiarire dunque il vero carattere di questa pittura, è forza affrontare il più arduo quesito: quali ne fossero il movente e il fine. Si è pensato ad un'intenzionale manifestazione di anticesarismo o di antimperialismo e da taluno ad una parodia dell'Eneide: parole e intenzioni grosse e che, comunque, val la pena di vagliare.[35]

Da escludere anzitutto che si tratti di fantasia e d'invenzione del pittore: non è pennello d'artista creatore il suo; nè è la sua una caricatura stimolata dall'osservazione diretta del tipo umano che si vuol parodiare, quali sono le caricature graffite sui muri di Pompei; è invece la riproduzione d'una caricatura vista in azione, ispirata a noti modelli di pittura e di scultura; di suo ci ha messo la gustosa partecipazione al riso che muoveva quella buffonesca mascherata. E l'ipotesi che ci appare ovvia è che ci troviamo innanzi ad un vero e proprio travestimento farsesco della leggenda di Enea, rappresentata da qualche attore di grido sulla scena d'un teatro che a tali azioni era più adatta, quale poteva essere l'Odèon di Pompei. Non veri e propri animali, ma attori con maschera animalesca, uso questo che, senza far ricorso agli dei teriomorfi dell'Egitto greco-romano,[36] si trova all'origine stessa della commedia antica e che, si voglia o no riconoscere in Antiphilos

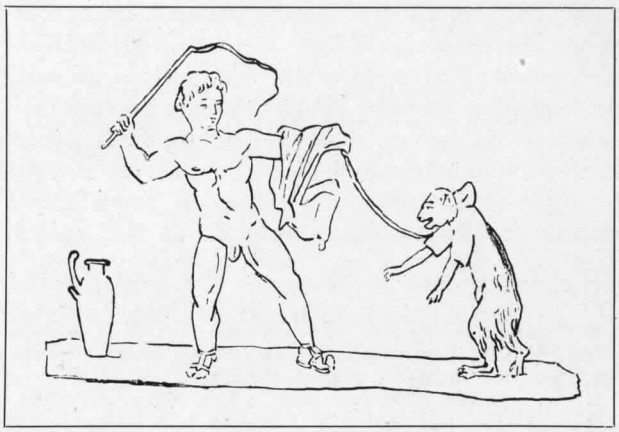

FIG. 4 – DISEGNO DA UNA PITTURA POMPEIANA OGGI PERDUTA

il creatore dei *grylloi*, fu alimentato e ravvivato nell'età ellenistica e romana dalla favolistica e dalla magica trasformazione degli uomini in bestie.[37]

A conferma del carattere scenico è il costume che indossano i due principali personaggi della buffonesca rappresentazione. Anzitutto gli enormi falli, che pendono oscenamente tra le gambe di Enea e di Ascanio, non sono altro che i falli posticci e animaleschi della farsa fliacica:[38] la corazza a maglia e le brache attillate di Enea ricordano il camiciotto imbottito e le lunghe brache del costume fliacico. L'attore quindi che ha portato sulla scena i fatti di Enea, sapeva di poter contare sul gusto del pubblico che nelle farse osche e nelle farse fliaciche aveva imparato a ridere degli amori di Zeus, delle imprese di Ercole, della nascita di Elena e della paura pulcinellesca di Aiace, pavido insidiatore di Cassandra.[39] Nè è da pensare che venuta meno la preziosa documentazione dei vasi fliacici, cessasse il gusto per la caricatura e per la parodia di miti e soggetti eroici: varie fra le Atellane di Pomponio riprendono o continuano il tema prediletto delle farse fliaciche.[40]

E poichè la parodia della fuga di Enea era data soprattutto dal travestimento animalesco, è facile immaginare l'effetto di quella mascherata portata sulla scena con le voci, i gesti, le movenze buffonesche di quel corteo di fuggiaschi: il latrato ringhioso di Enea spossato dalla fatica e dalla paura: il flebile grugnito di Anchise appollaiato come un gufo sulla spalla del figlio; l'ululato singhiozzato e in falsetto di Ascanio trascinato a strattoni, accompagnato gli uni e l'altro dal coro delle risa e dai lazzi del pubblico che intercalava applausi e contumelie.

Nè parmi che si debba vedere un'intenzionale satira politica in questa pittura. La caricatura e ancora di dei e di eroi era tema prediletto delle farse e dei mimi, e sarebbe da meravigliare se Enea, l'eroe più popolare e più celebrato, ne fosse stato risparmiato; da allora fino ad oggi la caricatura si è sempre esercitata su tipi, soggetti e avvenimenti di universale dominio, o più odiati o più amati.

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

L'umile dipinto di Gragnano, fortunatamente ricuperato dal territorio dell'antica e ancora sepolta *Stabiae*, quando s'erano da pochi anni iniziati gli scavi di Pompei, ci conserva dunque più che l'estrosa caricatura di un pittore, il ricordo di una farsa scenica intessuta sulla leggenda di Enea; farsa che, sulla fascia di quella stessa parete, e sotto eguale travestimento animalesco, doveva essere illustrata da altri episodi salienti dell'avventurosa vita dell'eroe. Era un'Eneide burlesca creata dall'estro di uno scrittore e di un attore non indegni della tradizione delle Atellane. E mentre i muri di Pompei formicolavano degli imparaticci dei ragazzi che ripetevano con il *graphium* versi ed emistichi virgiliani,[41] era una prova anche quella della popolarità che avevano raggiunto a Stabia e a Pompei leggenda e poesia del mito di Enea.

1) *Guida del Museo Naz. di Napoli* per cura di A. Ruesch, p. 291, n. 1265 (inv. 9089); O. Elia, *Pitture murali e mosaici nel Museo Naz. di Napoli*, 1932, p. 18, n. 18.

2) *Pitture antiche d'Ercolano*, 1765, IV, p. 166 s. e p. 367 s.; dall'incisione in rame (ibid. p. 166) derivano tutte le riproduzioni successive; la fotografia diretta dall'originale che qui, previo accurato ripulimento dalle incrostazioni che ancora offuscavano il dipinto, per la prima volta si pubblica (*fig.* 2), mostra che quel disegno, pur bello, non è scevro di qualche infedeltà ed omissione.

3) W. Helbig, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, Leipzig, 1868, p. 310, n. 1380, dà la pittura come proveniente da Pompei e così la *Guida del Museo Naz. di Napoli, loc. cit.*

4) Cfr. *Pitture antiche di Ercolano*, III, p. 333, n. 109, dove altre pitture (scene di Pigmei) sono date come provenienti da Gragnano.

5) M. Ruggiero, *Degli scavi di Stabia dal MDCCXLIX al MDCCLXXXII*, Napoli 1881; a p. 136 è ricordata la ' Fuga di Enea ' con riferimento alle *Antichità di Ercolano*, tomo IV; G. Fiorelli, *Antiquitatum pompeianarum historia*, Neapoli MDCCCLX-MDCCCLXIV.

6) E. Loewy in *Rendic. Accad. d. Lincei*, 1897, p. 27 ss.

7) M. Rostowzew, *Hellenistische-roemische Architekturlandschaft* in *Roem. Mitt.* 1911, p. 12 ss. tavv. I-III.

8) A. Maiuri, *La Casa del Menandro e il suo tesoro di argenteria* Roma, 1932, I, p. 64 ss.

9) Si attende l'illustrazione di questo importante fregio dall'opera postuma di V. Spinazzola sugli scavi da lui condotti fra il 1911 e il 1923 lungo la Via dell'Abbondanza.

10) A. Sogliano, *Monum. Ant. d. Lincei*, 1898, p. 350; cfr. L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis*, Leipzig 1929, p. 140 s. figg. 90-93.

11) Le notazioni di colore date dalle *Pitture d'Ercolano*, IV, sono: " campo scuro, le clamidi di Ascanio e di Enea son di un rosso cupo, la cinta fimbriata e gli stivaletti son gialli ,,.

12) *Pitture antiche d'Ercolano*, IV, p. 367.

13) Ovidio, *Fasti* V, 563: *Aenean oneratum pondere sacro;* Camaggio M., *Le statue di Enea e di Romolo nel Foro di Augusto* in *Mem. dell'Accad. Pontaniana*, LVIII, 1928.

14) Sulla rappresentazione di questo motivo della leggenda di Enea nell'arte greca e romana, Roscher, *Lexicon der griechischen u. römischen Mytologie*, I, col. 184 s.

15) G. Fiorelli, *Descr. di Pompei*, 1875, p. 258; A. Mau, *Pompeji in Leben u. Kunst*, 1900, p. 105.

16) M. Della Corte in *Not. degli Scavi*, 1913, p. 144; Camaggio, *op. cit.*, figg. 2-3; G. E. Rizzo, *Pittura ellenistico-romana*, tav. CXCIV, 2; G. Q. Giglioli, *La leggenda di Roma* in *Studi Virgiliani*, I, p. 97 s., tav. I.

17) H. Heydemann, *Iliupersis*, tav. III, 1; *Guida del Mus. Naz. di Napoli, cit.*, p. 415, n. 1897. Enea con Creusa ed Ascanio si è voluto vedere in un bronzetto della collezione borgiana (*Mus. Borb.* XIV, tav. 14) dato erroneamente come proveniente da Pompei (*Guida del Mus. Naz. di Napoli, cit.*, p. 355, n. 1497).

18) H. Von Rohden, *Die Terrakotten von Pompeii*, 1880, I, p. 48 s., tav. XXXVII: A. Levi, *Le terrecotte figurate del Museo Naz. di Napoli*, 1926, p. 193, n. 842, fig. 143 (con altri 2 frammenti dello stesso soggetto esistenti nel Museo): sulla pretesa attribuzione della casa a M. Gavio Rufo vedi Della Corte in *Riv. Indo-greco-italica*, IV, 1920, p. 116.

19) Oltre allo schema invertito del movimento rispetto alla pittura della Reg. IX, 12 n. 1 e alla terracotta pompeiana (*fig.* 3), si noti nella pittura di Gragnano il gesto di Anchise che stringe la cista dei Penati con ambo le mani, mentre nella terracotta un braccio del vecchio si serra intorno al collo di Enea.

20) È la caricatura della scena paternamente affettuosa che Virgilio descrive: *Aen.* II. 723-4:..... *dextrae se parvus Julus implicuit sequiturque patrem non passibus aequis.*

21) E. Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, tav. 217: cfr. *ibid.* tav. 216.

22) Nel disegno delle *Pitture ant. d'Ercolano*, IV, p. 166, questo particolare che è accentuato nella pittura della Via dell'Abbondanza e nella terracotta figurata, è stato arbitrariamente soppresso.

23) W. Helbig, *loc. cit.;* cfr. Panofka, *Parodien u. Karikaturen*, I, 7.

24) O. Keller, *Thiere des klassischen Altertums*, 1887, p. 4.

25) Von Rohden, *op. cit.*, p. 48.

26) *Guida del Mus. Naz. di Napoli, cit.*, n. 1265: O. Elia, *loc. cit.*; cfr. G. Boissier, *Prom. Archéol.*, 7ª ed., 1901, p. 381 (ove all'armatura di Enea si aggiunge una spada che in realtà nel dipinto non esiste).

27) Daremberg-Saglio, *Dictionnaire des Antiquités* I, *s. v.* Aeneas, p. 107; Roscher, *Lexicon*, col. 185; cfr. S. Reinach, *Répert. des peintures*, p. 176, 2.

28) H. Heydemann in *Arch. Zeitung*, 1872, p. 120: " ..... Affen (oder Hunde?) ,,.

29) Springer-Ricci, *Manuale di Storia dell'Arte*, I (sulla 8ª ed. tedesca a cura di A. Della Seta), p. 371, fig. 670: " ..... Enea, Anchise ed Ascanio si presentano sotto l'aspetto di cinocefali ,,.

30) G. E. Rizzo, *op. cit.*, p. 85: " Le tre figure nello schema noto, ma come cani (non come scimmie!)... ,,.

31) A. Maiuri, *Pompei ed Ercolano: fra case e abitanti*, Padova, 1950, p. 151.

32) A. Della Seta in Springer-Ricci, *loc. cit.*

33) Contestata dal Patroni l'attribuzione del genere dei *grylloi* ad Antiphilos (art. *Fliaciche scene* dell'*Enc. Ital.*).

34) O. Keller, *op. cit.*, p. 3, fig. 1 (cfr. Helbig, *op. cit.* n. 1417: la pittura, data come esistente nella Casa dei Dioscuri, non si ravvisa più sulle pareti di quell'abitazione): sulle scimmie usate nei ludi vedi *ibid.* p. 6 s. e sugli orsi ammaestrati vedi *ibid.* p. 112 s. (un'orsa vestita da dama figura nella processione di Iside in Apuleio, *Metam.* XI, p. 260).

35) *Pitture ant. d'Ercolano*, IV, 367 nota 109; *Guida del Mus. Naz. di Napoli, cit.*, p. 291, n. 1265; O. Elia, *op. cit.*, p. 18, n. 18.

36) Va qui ricordato il sacerdote con maschera di Anubis nella *Pompa Isidis* del Tempio di Iside a Pompei, O. Elia, *Le pitture del Tempio d'Iside* in *Monum. della Pittura antica scoperti in Italia*, Sez. III, Pompei, fasc. III-IV, Roma, Libreria dello Stato, 1941.

37) M. Bieber, *Denkm. zum Theaterwesen im Altertum.*, figg. 120-121 e tav. LXVI.

38) Cfr. G. E. Rizzo, *op. cit.*, p. 85.

39) M. Bieber, *op. cit.*, p. 138 ss., figg. 126-132, tavv. 76-86.

40) La continuità più che sopravvivenza dei tipi dell'antica farsa buffonesca atellana e campana, è la tesi fondamentale dell'acuto, e ancor ricco di suggerimenti, libro di K. Dieterich, *Pulcinella-Pompejanische Wandbilder u. Römische Satyrspiele*, Leipzig, 1897.

41) M. Della Corte, *Virgilio nell'epigrafia pompeiana* in *Epigraphica*, 2, 1940, p. 171 ss.; cfr. M. Gigante, *La cultura letteraria a Pompei* in *Pompeiana. Raccolta di studi per il secondo centenario degli scavi di Pompei*, Napoli, 1950, pp. 111-143.