

MARIA CAMAGGIO

LE "IMMAGINI,, FILOSTRATEE
E LA PITTURA POMPEIANA:
IL QUADRO DI DEDALO E PASIFAE

Estratto da HISTORIA Luglio-Settembre 1930-VIII - Anno IV - N. 3



Tip. POPOLO D'ITALIA

Bibliothèque Maison de l'Orient



134462

MARIA CAMAGGIO

LE "IMMAGINI,, FILOSTRATEE
E LA PITTURA POMPEIANA:
IL QUADRO DI DEDALO E PASIFAE

Estratto da *HISTORIA* Luglio-Settembre 1930-VIII - Anno IV - N. 3



Tip. POPOLO D'ITALIA

« C'est dans les sentiers battus
qu'il se creuse le plus d'ornières »

Nel rivolgere l'attenzione e lo studio alle Immagini filostratee, non intendo menomamente rinnovare le vecchie discussioni ed entrare nell'arengo delle fiere polemiche, arse e non dome, intorno alla realtà e all'esistenza della pinacoteca napoletana, i cui quadri sarebbero stati oggetto delle « Immagini »: fra tante dotte ipotesi, fra dibattiti e ribattiti, io credo che la questione possa ritenersi risolta positivamente e che si possa, nelle linee generali, ritornare e fermarsi alle conclusioni del Brunn¹ e ritenere che, fatta debita parte alle invenzioni retoriche, ai sofismi, agli ampliamenti dialettici di Filostrato, non v'è alcuna ragione, nè artistica, nè letteraria, per dubitare della esistenza della galleria napoletana².

Leggendo e meditando sulle descrizioni filostratee, ad altro la mia mente si rivolgeva, che non alle dispute, alle controversie, alle sottigliezze dei dotti antichi o moderni: piuttosto l'una o l'altra descrizione, l'una o l'altra figura di questo o di quel quadro richiamavano un'analoga rappresentazione o un'omonima figura già note, e che spontaneamente e inscientemente a quelle si confondevano. Ad una prima lettura mi pa-

¹ BRUNN, *Die Philostratischen Gemälde gegen K. Friederichs vertheidigt.*, Leipzig 1861.

² Non è necessario riportare per intero la bibliografia dell'argomento, troppo nota ai cultori d'arte e agli archeologi. Cito per tutti il lavoro dello STEINMANN, *Neue Studien zu den Gemäldebeschreibungen des älteren Philostrat*, Basei 1914. Per le notizie letterarie riguardanti i Filostrati, cfr. CHRIST., *Gesch. d. griech. Litter.*, p. 602 sgg.

reva che spesso si alternassero alla descrizione di quadri non visti altrove o altrimenti, descrizioni di quadri cognitivi, sì che alle parole lette corrispondevano chiare e precise immagini pittoriche già note: il mio pensiero, cioè, veniva naturalmente a riferirsi alle pitture tante volte osservate sulle pareti pompeiane, in situ o nelle sale del Museo di Napoli. Sì che mi venne fatto di raccogliere in gruppo quelle descrizioni filostratee, che avevano suscitato in me un confronto subcosciente, per studiarle al lume di una più attenta comparazione. Era in me l'impressione, vaga sì, ma persistente che, con lievi e naturali varianti, quadri pompeiani e immagini filostratee corrispondessero abbastanza fedelmente e mi sorprendevo che di tale rispondenza non avesse tratto efficace partito la critica filostratea.

Ma la realtà è alquanto diversa e alcuni esempi lo proverranno.

Seguendo, ad esempio, la descrizione del quadro ritraente Narciso³ tutti gli elementi della composizione, il giovane cacciatore, la fonte, l'antro di Acheloo e delle ninfe, le statue, il paesaggio ricco di fronde e di fiori, rallegrato da uccelli e api, scorrono sotto gli occhi naturalmente, come se si rivedessero una dopo l'altra le tante rappresentazioni pompeiane dello stesso soggetto: ma se si confrontano descrizioni e pittura, non v'è di questa una sola che regga ad un rigido paragone. Narciso si ripete nella decorazione pompeiana quasi sempre in un medesimo schema: in un atteggiamento di languido abbandono sulle rocce e sui rustici sedili all'orlo del limpido specchio, e se talvolta egli piuttosto sta ritto specchiandosi nell'acqua,⁴ non ripete tuttavia l'immagine filostratea: ora è visto di tergo o non si appoggia all'asta posta di traverso sulla sua spalla, ora è visto di fronte e se la sua molle figura si inarca, appoggiandosi sulle aste fitte in terra, non incrocia i piedi, nè la mano destra riposa sull'anca, ma s'inarca sulla testa, sì che ne risulta a tutta la figura un movimento di maggiore stanchezza e un più lan-

³ *Imagines* I, 22.

⁴ REINACH, *Répertoire de peintures*, p. 197 N. 1.

guido atteggiamento di contemplazione;⁵ e sono queste ultime proprio le due rappresentazioni in cui lo sfondo paesistico è più scarso. Vedi invece altrove ricchezza di vegetazione e di paesaggio, rocce pittoresche, alberi sacri, pilastri votivi, ninfe delle sorgenti e amorini: ma non riconosceresti in alcuna il filostrateo antro di Acheloo e delle ninfe, adorno di statue integre o mutile; nè le pergole ricche di uva, dono di Bacco.

Ed alle altrettanto numerose rappresentazioni pompeiane di Perseo e Andromeda⁶ vien fatto di pensare, leggendo la descrizione filostratea, relativa alla famosa impresa di Perseo:⁷ ma quivi le somiglianze si fermano al semplice soggetto: anche qui, come nei quadri di Pompei, il combattimento è appena terminato e l'orribile mostro è disteso sulla riva: Andromeda è libera dai suoi legami, ma in Filostrato è Eros che la svincola, Eros senz'ali, giovinetto, affaticato, venuto in aiuto alla fanciulla per le suppliche di Perseo; manca Eros nelle rappresentazioni pompeiane e in questo Perseo è sempre ritto nell'atto, un po' settecentesco, di porgere la mano alla fanciulla, perchè essa scenda dalle rocce; nella descrizione del retore, la scena è affatto diversa. Perseo è alquanto lontano, disteso sulla erba, stanco: numerosi pastori etiopici gli porgono latte e vino, che egli riceve con gioia, mentre i suoi occhi sono fissi sulla giovinetta.

Si confronti la descrizione del quadro rappresentante Polifemo e le analoghe pitture pompeiane:⁸ il fiero e rude Ciclope, con la sua siringa, immemore delle sue caprette, triste e solitario sull'alto della roccia... e nel mare la gaia e crudele Galatea che guida festante i suoi delfini... pare di scorgerli qui come lì; ma sull'una parete pompeiana Polifemo è immerso nell'acqua, mentre Galatea fugge via sul dorso di un ippocampo, sull'altra è nell'atto di accogliere il messaggio amoroso dalle

⁵ Nella pittura della « casa di Ganimede » (HELBIG, *Wandgemälde* N. 1350) Narciso ripete nello schema un tipo di Dioniso assai noto. Cfr. Dioniso di Monaco, REINACH, *Répertoire de la statuaire*, I, p. 377, N. 7; un Dioniso della Collezione Pembroke: *op. cit.* p. 388 N. 1; un Dioniso ebbro appoggiato ad un fauno. Roma Museo Pio Clementino; Venezia, REINACH, *cit.*, p. 388, N. 6.

⁶ HELBIG, *op. cit.* 1182 - 1203.

⁷ *Imagines*, I, 28.

⁸ HELBIG, W. 1042-1053.

mani dell'amorino: in tali altre ritrovi Polifemo, Galatea, le rocce e il mare, ma tuttavia non vi si adatta la descrizione filostratea: ⁹ non si ritrova sulle pareti pompeiane il Ciclope così irsuto e selvaggio, come in Filostrato, e Galatea non ha i suoi quattro delfini ed è vista quasi sempre da tergo, sicchè non si scorgono in lei quei dettagli di bellezza quali, secondo il retore, erano nel quadro napoletano.

Ma ben più singolari sono le impressioni che si provano alla lettura della descrizione del quadro ritraente Ariadne; ¹⁰ le numerosissime rappresentazioni pompeiane pare aderiscano assai strettamente al quadro filostrateo; eppure al confronto concomitanze, somiglianze e differenze sfuggono e ritornano, si ritrovano e si perdono; mentre parecchi elementi simili avvicinano le due composizioni, un particolare trascurato o affatto nuovo in una delle due le allontana novellamente, sì che ogni criterio si perde e si confonde: a me personalmente è avvenuto più volte, dopo una nuova lettura del testo filostrateo, di ritornare ancora a osservare le pitture pompeiane relative ad Arianna, per tema che qualcuna più confacente alla descrizione mi sfuggisse in sul momento, pur essendo viva al ricordo.

Ma in realtà l'osservazione attenta di tutte le pitture pompeiane in questione, portano ad una triplice distinzione: un gruppo di pitture si riferisce ad Arianna abbandonata da Teseo: ¹¹ è l'ultimo atto della tragedia: Arianna è sola e dormente sulla spiaggia, mentre Teseo è in procinto di montare sul naviglio o è già alquanto lungi: oppure Arianna piangente e assistita da Amorini, Geni, o pescatori rivolge lo sguardo alla nave lontana; ma Dioniso non è ancor giunto. Un secondo gruppo mostra Arianna dormente, sorpresa da Dioniso e dal suo corteggio; nessuna traccia più di Teseo. ¹² In questo secondo gruppo la figura di Arianna, sdraiata e dormente, si presenta sotto due schemi: vista di prospetto o di tergo. ¹³ Ora, rileggiamo ancora

⁹ HELBIG, W. 1042-1043.

¹⁰ PHILOSTR. M., I, 14.

¹¹ HELBIG, W. cit. 1216-1232. - *Not. d. Sc.* 1889 p. 132.

¹² HELBIG, *op. cit.*, 1233-1240.

¹³ Per tutte le pitture inerenti a questo ciclo cfr. Rizzo, *La pittura ellenistico-romana* p. 25, p. 58 sgg.

una volta Filostrato: egli ci mostra anzitutto Teseo sul vascello, poi Dioniso sulla riva, ebbro d'amore, circondato da suoi seguaci, rapiti di ammirazione e taciti nell'attesa, e in ultimo Arianna: « il petto nudo fino a metà del corpo, il collo mollemente rovesciato, la gola delicata. Il disotto del braccio sinistro è tutto interamente scoperto, mentre la mano destra riposa sul vestito, affinché il vento non la scopra ».

Cioè: nella descrizione flostratea noi troviamo rappresentati insieme i due momenti che nelle pitture pompeiane sono distinti: Teseo è appena partito, ben visibile sulla nave, mentre già Dioniso giunge sulla spiaggia: le rappresentazioni pompeiane e quella flostratea non coincidono.¹⁴

Ma, nonostante questa differenza, figure, atteggiamenti, particolari, si ritrovano senza notevoli differenze, in Filostrato come nei quadri di Pompei. Dioniso, coronato di rose, rapito di amore, sorpreso, stupito, quasi sempre nudo o appena vestito di semplice tunica, tralasciato ogni superfluo attributo, è quello che ci mostrano le pareti pompeiane: il corteo delle Menadi e dei satiri c'è a Pompei, come in Filostrato; e si scorge facilmente anche nei quadri pompeiani che il corteo dei compagni di Dioniso si sofferma muto e curioso. « Lo stesso Pan, per non turbare il sonno della giovinetta, trattiene i suoi salti ». Infatti con un gesto non violento e con lo sguardo sorpreso, ammirato egli, in qualche quadro pompeiano, mostra al suo dio la fanciulla svelata.¹⁵

Ed in Filostrato Arianna è quale mostrano quelle pitture in cui la donna è vista di prospetto, in uno schema, forse, invertito, poichè è la mano destra che poggia sul capo e la sinistra trattiene il panneggio, mentre è viceversa in Filostrato.

Appare verosimile, dunque, che si pensi senza altro ad una pittura pompeiana, quando si legge Filostrato; avviene durante la lettura che gli elementi realmente esistenti e visti nella deco-

¹⁴ Soltanto nella pittura della Casa dei Vettii (HERRMANN-BRUCKMANN, *Denkmäler der Malerei des Altertums*, tav. 40) sul mare che fa da sfondo alla scena, in cui Dioniso sorprende Arianna, si vede la nave che s'allontana, ma nessun personaggio vi si riconosce.

¹⁵ Napoli — Museo Nazionale — Guida RUESCH 1405; 1434-1322.

razione pompeiana si fondano e si presentino al ricordo e alla immaginazione uniti, come una vera illustrazione del testo filostrato, se anche, poi, al confronto la visione si scinda e si scomponga.

A semplice complemento di questo breve cenno al quadro rappresentante Arianna, non è fuori proposito ricordare quanto ebbe ad osservare a riguardo il Friederichs: ¹⁶ egli ritenne che Arianna potesse essere dipinta, ma Bacco, i compagni, Teseo, fossero stati immaginati dal retore secondo qualche favola; l'ipotesi fu notata e vagliata dal Nemitz: ¹⁷ ma credo che basti rimandare alla osservazione delle pitture pompeiane, perchè la congettura perda ogni valore.

Senza moltiplicare gli esempi e i confronti, quanto ho accennato mi pare basti per poter affermare che, se ad un confronto pedissequo e superficiale, le analogie fra i quadri filostrati e le composizioni pompeiane pare svaniscano e si perdano, in realtà, poichè negli uni e nelle altre gli elementi si ritrovano con parallelismi sorprendenti, il legame che unisce i quadri della pinacoteca napoletana e la pittura campana è assai più valido e forte che non si supponga in sulle prime. Quel senso del noto, del « già visto » che si prova ad una prima lettura dei testi filostrati, quel riferimento immediato del pensiero ad un quadro pompeiano, sono significativi assai: sfuggono, cioè, e naturalmente, allo spirito accorto e alla esperienza le somiglianze e le differenze puramente esterne e superficiali, ma rimane la percezione esatta e precisa che aliti nelle une e nelle altre composizioni lo stesso spirito; questo o quel particolare qui è di troppo e lì manca o è diverso, ma il fondo sul quale si muovono figure e scene, l'ambiente, il tono sono gli stessi; ora le opere d'arte si giudicano e si valutano proprio in relazione alla vita che le anima e allo spirito, che le vivifica: è per questa identità di spirito e di vita che due opere possono presentare delle analogie, pur se nessun elemento esteriore si ritrovi nell'una che sia anche nell'altra: e non è neppure,

¹⁶ K. FRIEDRICH, *Die philostratischen Bilder*, p. 193 sg.

¹⁷ K. NEMITZ, *De philostratorum imaginibus*, p. 14.

questo, il caso dei nostri due gruppi di opere; tra i quali le somiglianze non mancano e sono naturali, quando il soggetto delle composizioni sia lo stesso e le differenze, notevoli, sono dovute a cause molteplici. Anzitutto alla natura e alla destinazione diversa, che avevano i due generi di composizione: Filostrato descrive dei veri quadri, sospesi¹⁸ nel mezzo di pareti decorate: quella che egli descrive è una vera pinacoteca. Le pitture pompeiane hanno, invece, una funzione puramente decorativa e perciò nell'adattamento di pitture e quadri noti ad uno scopo di decorazione, i copisti, i decoratori spesso, d'altronde, tutt'altro che artisti, dovevano discostarsi in qualche particolare o nella generale disposizione delle figure, dalla composizione che avevano preso a modello: i decoratori non disponevano di un campo libero e semplice, se pur limitato, come la tavoletta di cui disponeva il pittore; ma le due composizioni, le sue figure, dovevano essere in dipendenza degli elementi decorativi, che già scompartivano la parete: pilastri, cornici, zoccoli e cimase; è naturale che non sempre il modello fosse riprodotto con fedeltà; si aggiunga a queste materiali esigenze di adattamento quel tanto di originalità che il decoratore poteva trasfondere nella composizione, maggiore quanto più egli si discostava dall'umile livello di artefice decoratore.

Infine, le differenze potrebbero avere una ragione cronologica: e dico *potrebbero*: senza dubbio nella pinacoteca di Napoli alcuni o la maggior parte dei quadri potevano essere opere posteriori alla decorazione pompeiana, ma non può dirsi che tutti fossero opere contemporanee di Filostrato;¹⁹ in una galleria d'arte non si trovano soltanto opere contemporanee: forse nelle nostre pinacoteche si vedono soltanto opere dei più recenti artisti? E quella del napoletano ospite di Filostrato era proprio una galleria d'arte.

Quell'intonazione idillica, favolosa, sentimentale, aneddottica delle descrizioni filostratee non è indice di un nuovo orien-

¹⁸ Se il verbo ἐναυόζειν della Introduzione di Filostrato debba indicare *incastro* nelle pareti, v. LETRONNE, *Lettres d'un antiquaire*, p. 458 e *Appendix à les lettres, ecc.*, p. 48 sg. Cfr. anche BOUGOT, *Pilostrate l'ancien: une galerie antique*, p. 38.

¹⁹ Cfr. BOUGOT, *op. cit.*, p. 39 passim.

tamento dell'arte o di spirito mutato, poichè, è noto, si ritrova nella decorazione pompeiana; è l'influenza alessandrina, così forte nella pittura pompeiana; e per quel di più che può esservi nelle descrizioni filostratee in relazione alle rappresentazioni di Pompei, bisogna riferirsi allora e soltanto alla sovrabbondanza stilistica del retore; è quella abbondanza o esagerazione che, lungi dal rendere inverosimile l'ipotesi della reale esistenza della pinacoteca, giustifica, distruggendole, molte differenze tra i quadri filostratei e i monumenti superstiti.

Non è, dunque, l'alessandrinismo evidente, indice di posteriorità delle pitture di Filostrato di fronte ai quadri pompeiani, ma, ciò premesso, è certo assai verosimile che tra i quadri napoletani ve ne fossero molti di un periodo più recente dell'arte e in tal caso anche per questa ragione sono naturali e giustificabili le differenze che si notano tra i due gruppi di quadri, specialmente quando si ripetono gli stessi soggetti: in quest'ultimo caso non è possibile ammettere che l'artista del quadro filostrateo si riferisse all'analogo quadro pompeiano, quand'anche si pensi ad un artista contemporaneo all'ultima vita di Pompei, perchè non è ammissibile certo che un vero artista si riferisse ad un soggetto della decorazione pompeiana: piuttosto quando tra le due composizioni è lecito cogliere notevoli somiglianze, si può pensare ad un prototipo comune, a cui l'immagine filostratea, come opera di migliore artista, è più vicina.

Insomma, senza dilungarmi e senza divergere mi piace porre bene in rilievo e ribadire il concetto che, tenuto conto delle somiglianze e vagliate le differenze, nelle pitture pompeiane e nelle immagini filostratee uno è lo spirito, una l'intonazione, ciò che è meno facile cogliere nelle più complesse composizioni, ma evidentissimo in quelle più semplici; non troveresti, ad esempio, in nessun quadro pompeiano insieme tanti elementi, quanti sono compresi nelle due descrizioni di Xenia; ma non c'è, per così dire, casa pompeiana che non mostri in qualcuna delle sue pareti quadretti di natura morta tali che

non richiamino le descrizioni flostratee:²⁰ e vedi qua e là abundantissimi in fregi, fasce, sulle pareti, nei riquadri, gruppi, sciami di amorini, che ritroverai spessissimo ancora nelle immagini del retore.

Ma v'ha di più: questa identità di spirito e di concezione tra le pitture campane e le descrizioni flostratee si coglie meglio e più in quei quadri in cui, malgrado l'identità del soggetto, le concomitanze dei particolari e anche dell'insieme sono affatto nulle: e non sembri un paradosso. L'analisi attenta di una delle immagini in rapporto alla pittura pompeiana proverà questo asserto a sufficienza.

E scelgo tra le immagini quella relativa a Pasifae.

* *

L'immagine flostratea²¹ si riferisce a quel momento della favola, relativa alla mitica regina cretese, in cui la donna, assillata dal suo mostruoso amore, commette a Dedalo l'incarico di costruirle una vacca di legno; o meglio, l'artefice ha già quasi compiuto il lavoro affidatogli dalla regina.

L'episodio leggendario era ben conosciuto ai decoratori pompeiani; infatti lo ritroviamo in quattro quadri:²² ma a nessuno dei quattro ci vien fatto di pensare scorrendo le parole di Filostrato: a differenza delle composizioni su citate, la descrizione flostratea non si associa nel nostro pensiero a nessun quadro già visto o che ci pare di aver visto: il confronto e il ricordo si arrestano al momento rappresentato. Tuttavia tutti indistintamente gli elementi contenuti nella descrizione di Filostrato si ritrovano con evidenza indiscutibile e largamente in tutta la decorazione pompeiana ed anche, in generale, in altri monumenti d'arte superstiti, sicchè è possibile una ricostruzione ideale del quadro, che se da un canto avvalora la nostra

²⁰ FILOSTR. M., I, 30; II, XXVI.

²¹ FILOSTR. M., I, 15.

²² I, Pittura della Casa della Caccia antica: Museo Naz. HELBIG, 1206; RUESCH, 1435. II, Pittura della Casa N. 10 dell'Ins.: 2 Reg. V. *Röm. Mitth.* 1890. III, Pittura della Casa di Meleagro: HELBIG, 1203. IV, Pittura della Casa dei Vettii: HERRMANN-BRUCKM., tav. 38; *Röm. Mitth.* 1896.

convinzione circa le affinità artistiche e spirituali tra i due generi di composizione, presenta dall'altro elementi di tale verisimiglianza, che l'ipotesi, sempre vacillante dell'inesistenza della pinacoteca napoletana rimane ancor più scossa.

Converrebbe alle pitture pompeiane più che al quadro descritto dal nostro retore il semplice titolo, che egli ha lasciato alla sua descrizione: Pasiphae. È, veramente, nelle composizioni pompeiane la donna, che occupa il centro materiale e ideale del quadro: gli altri elementi, Dedalo, la vacca sono non elementi secondari, ma complementari. Non è così nella immagine filostratea, dove gli elementi, le parti del quadro sono nettamente distinti e l'insieme si presenta diversamente.

Il quadro filostrateo rappresenta anzitutto l'officina di Dedalo: che Dedalo sia poi rappresentato nel momento speciale di dare gli ultimi tocchi alla giovenca, che la regina gli ha ordinato, è considerazione che si fa luce alla nostra osservazione e alla nostra analisi in un secondo momento. Lasciamo la parola a Filostrato: «... Non è dipinto questo connubio, ma l'officina stessa di Dedalo. Intorno sono allineate delle statue: alcune appena sbazzate, altre compiute, con le gambe staccate e che promettono di camminare, poichè prima di Dedalo l'arte non era giunta a tanto».

L'ignoto artista del quadro descritto da Filostrato ebbe, dunque, l'idea di rappresentare anzitutto Dedalo come scultore nel bel mezzo del suo laboratorio; e non è un qualunque studio di scultura quello in cui Dedalo è collocato, ma è proprio il *suo* studio: la descrizione esatta, precisa, delle statue che si scorgevano in giro corrisponde esattamente ai ragguagli che le notizie letterarie e le indagini artistiche ci hanno dato circa l'arte dedalica: e ciò rivela nell'autore del quadro una conoscenza precisa della tradizione artistica; per lui Dedalo era il *πρῶτος ἀγαλμάτων εὐρετής*²³ colui che aveva trovato gli *ξόανα* dagli occhi chiusi, dalle mani distese e attaccate ai fianchi, senza piedi, senza occhi²⁴ perchè, dice Filostrato, prima

²³ APOLLOD., III, 15, 9 in OVERBECK, *Die antiken Schriftquellen* N. 75.

²⁴ DIOD. SIC., IV, 76; TZETZ CHIL., I, 539 sg. in OVERBECK cit. N. 128 e 133.

di Dedalo l'arte non era giunta a tanto, e aveva lasciato delle statue già spiranti vita, dagli occhi aperti, le gambe staccate, nell'atteggiamento di una persona in moto: ecco lì intorno alle pareti le sue opere, dalle prime e più informi e appena abbozzate, a quelle più perfette e più ardite e che promettono di camminare. Simile rappresentazione di interno è affatto estranea alle composizioni pompeiane del medesimo soggetto: in queste Dedalo è un semplice artefice, un « faber tignarius » e nessun particolare rivela in lui più nobile essenza. Forse è da riconoscersi Dedalo come artista soltanto nella pittura N. 2:²⁵ il momento ivi rappresentato è precedente: Dedalo mostra a Pasifae il modellino della vacca, che egli poi costruirà: ma pochi e poco notevoli elementi indicano l'ambiente come studio di scultura: l'alto palchetto sul quale siede Dedalo potrebbe bene essere quello che serve a modellare una figura alta: ma è assai poco probabile che la figurina alata, visibile nel fondo, sia una statua fatta da Dedalo, secondo l'ipotesi del Mau: non vi si riconosce nessun carattere dell'arte dedalica; a meno di non credere il decoratore una persona affatto ignorante di ogni conoscenza a riguardo, il che, del resto, non può essere impossibile. Ma in ogni modo la composizione non ha nulla a vedere col quadro filostrateo. Questa interessante rappresentazione d'interno è, d'altronde, l'unico elemento che non si ritrovi in altre composizioni, almeno per ciò che riguarda le statue.

Consideriamo la figura stessa di Dedalo: « nell'aspetto è un Ateniese: questo si vede dall'aria del viso, che rivela una « saggezza profonda, dall'espressione riflessiva dello sguardo, e atticizza nello stesso costume, perchè è rivestito di bruno *tribon*, ed è inoltre dipinto scalzo: presso gli Ateniesi questa semplicità è un ornamento: siede eseguendo l'opera del comporre la vacca... ».

Per Filostrato, Dedalo è senz'altro un Ateniese,²⁶ il che è

²⁵ *Köm. Mith.* 1890, p. 261-62.

²⁶ E' noto che per la maggior parte degli autori antichi Dedalo è un ateniese; secondo le ipotesi del KUHNER (*Daedalos. XV Supplement Band der Jahrbücher für Klassische Philologie*) bisognerebbe riconoscere in lui un Cretese e nella leggenda dedalica un'unione di leggende cretesi, attiche e siciliane.

per lui confermato da tre elementi: uno sta in una considerazione assolutamente personale di Filostrato e nella grande ammirazione che egli doveva provare per gli Ateniesi: Dedalo



Fig. 1.

per lui è Ateniese anzitutto perchè gli si legge nel volto una saggezza profonda e una grave meditazione. Gli altri due elementi gli sono offerti dall'abbigliamento: il bruno tribon e i piedi nudi. Dedalo è abbigliato, cioè, secondo la maniera ateniese, il più semplicemente possibile.

Si riconosca, senza dubbio, non nella descrizione della figura, ma nel breve commento che ad essa descrizione aggiunge Filostrato, un'esagerazione del retore; egli è preoccupato dall'idea di contrapporre la semplicità degli Ateniesi alle raffinatezze degli altri popoli e forse del suo tempo;²⁷ ma non credo che realmente un tal semplice costume fosse sufficiente per contrassegnare in Dedalo un Ateniese: in sostanza il *τρίβων* era il più grossolano mantello dei Greci e come tale il più o il meglio conveniente ad un operaio quale appare Dedalo nei nostri dipinti.

Anzi, qualche ricordo storico contraddirebbe o attenuerebbe di molto il giudizio filostrateo: si sa da Plutarco quale fosse la semplicità del costume laconico; il re Agesilao, già vecchio, usciva spesso a piedi nudi e senza tunica, avvolto nel suo tribon e ciò di mattina e di pieno inverno.²⁸ Ma anzitutto la sua semplicità conveniva agli operai.²⁹ Di questa semplice e rozza tunica è ugualmente rivestito Dedalo in tutti i monumenti che lo rappresentano; tra le pitture pompeiane solo due mostrano chiara e completa la figura di Dedalo: quella della Casa della caccia antica (fig. 8) e quella della Casa dei Vettii (fig. 1): e in ambedue, con lievissime varianti, il vestito è il medesimo: exomis agganciata su di una sola spalla nella prima pittura, o piuttosto *χίτων ἑτερομάσκαλος*; tunica a due fibbie o *χίτων ἀμφιμάσκαλος* in quella della Casa dei Vettii; è sempre la rozza tunica dell'artefice; è, salvo lievi sfumature che a noi sfuggono, il tribon filostrateo.

Fuori della decorazione pompeiana, confronta la figura di Dedalo nel sarcofago Borghese del Louvre:³⁰ è ancora lo stesso chitonisco slacciato sulla spalla. Vedila nel rilievo di Palazzo Spada³¹ dove altra variante non è che la tunica slac-

²⁷ Cfr. BOUGOT, *op. cit.*, p. 278.

²⁸ PLUTARCO, *Instituta laconica. Vita Agesilai. Apophthegmata laconica* XXIII. Cfr. HEUZEY, *Costume antique*, p. 91-92.

²⁹ Per il *τρίβων* in generale cfr. HEUZEY, *op. cit.*, p. 86-112; BOUGOT, *op. cit.*, p. 328, nota a).

³⁰ Cfr. ROBERT, *Sarkophag Reliefs. B. III Abth. 1 taf. X-XI*; ROBERT, *Der Pasiphae-Sarkophag. XIV Hall. Winkelm. Progr.* vedi ivi come nelle tre scene susseguenti non sia chiaramente definibile, a causa della sconservazione delle figure, la figura di Dedalo che nella terza scena.

³¹ SCHREIBER, *Hellenistische Reliefbilder*, tav. VIII.

ciata a destra invece che a sinistra e l'essere Dedalo munito di pilos; e si osservi anche la figura di Dedalo nel rilievo Albani,³² rappresentante Dedalo e Icaro: non è più lo stesso soggetto, ma trattasi sempre di Dedalo: il vestito è sempre lo stesso. E si noti poi che in tutte le rappresentazioni, indistintamente, Dedalo ha i piedi nudi.

Quanto al colore del vestito, φαῖὸν τοῖβωνα dice Filostrato; questa volta non possiamo riferirci che alle pitture pompeiane: cilestrina è la tunica nella pittura della Casa della caccia antica, ma bruna appunto nella pittura della Casa dei Vettii. Ma il colore dice assai poco.

Insolito è nella decorazione pompeiana l'atteggiamento di Dedalo quale appare in Filostrato: « ... siede, eseguendo l'opera del comporre la giovenca ». Solo nella già citata pittura della casa della Reg. V, Dedalo è seduto, ma ho già detto che nella serie pompeiana questo quadro assume un posto speciale: d'altra parte la figura è sconservatissima. Nelle altre pitture Dedalo è in piedi.³³ Ma tale differenza è pienamente giustificata dalla diversa funzione di Dedalo; in tutto il gruppo pompeiano il momento rappresentato è immediatamente posteriore a quello rappresentato presso Filostrato. Dedalo ha già compiuta l'opera e presenta la giovenca a Pasifae: in Filostrato sta eseguendo l'opera, è naturale, quindi, che qui stia seduto, come lì stia in piedi. Nel sarcofago Borghese, nella scena centrale, si lavora ancora all'opera di legno: non possiamo riconoscere nel personaggio seduto Dedalo, è vero, ma se invece di un operaio fosse Dedalo stesso attento all'opera non potrebbe essere diversamente seduto.³⁴

E veniamo ora alla parte più interessante della descrizione: « ... si fa aiutare nel suo lavoro dagli Amori, che gli

³² SCHREIBER, *Hellenistische Reliefbilder*, tav. XV.

³³ Nella pittura della Casa di Meleagro la figura è assai sconservata, ma è evidente che sia ritta.

Per la derivazione della figura nel quadro della Casa dei Vettii da un prototipo statuaria cfr. KLEIN, *Zum Grundproblem der pomp. Wandmalerei in Jahreshfte d. öst. Arch. Inst.*, 1910, p. 147.

³⁴ Due urne etrusche rappresentano ugualmente Dedalo nell'officina: ma il vestito e l'atteggiamento dell'artefice sono affatto diversi. Cfr. KOERTE, *I rilievi delle urne etrusche*, II, tav. XXVIII, 1, 2.

arrecano l'indispensabile aiuto di Venere; e si scorge chiaramente quali Amori girano il succhiello, e quali, per Giove, levigano con l'ascia le parti ancora rozze della vacca e quali provvedono alla simmetria, che è lo scopo stesso dell'arte: ma quelli che adoperano la sega, superano ogni pensiero e arte per quanto riguarda la forma e il colore. Vedi infatti la sega sovrapposta al legno, già passa per esso e la manovrano due Amori, l'uno dal basso, l'altro dall'alto, ora elevandosi, ora abbassandosi e questo è da credere che lo facciano, dandosi le veci: perchè uno si abbassa, come per raddrizzarsi, l'altro si erge per abbassarsi di nuovo: il primo, risollevandosi, ha il petto gonfio per l'aria, che aspira: il secondo, aspirando l'aria dall'alto con le mani appoggiate in basso sulla sega, ha il ventre gonfio per lo sforzo ».

Ho detto che Dedalo è il personaggio principale dell'immagine Filostratea: ma la vita, l'anima, l'interesse del quadro sono dati dalla presenza degli Amorini. La loro presenza fu già causa di breve discussione tra lo Heyne e lo Iahn;³⁵ il primo si meravigliava che nel caso di un amore così innaturale siano presenti degli Eroti: il secondo rispose a questa obiezione, notando che, essendo un amore provocato da Afrodite, la loro presenza non è strana. Il Bougot, poi, si oppone all'una e all'altro dicendo che non si tratta di motivare la presenza degli Amori, ma di giustificare il carattere che la loro presenza dà al soggetto: ma io penso che abbiano ragione e lo Iahn e il Bougot;³⁶ poichè la presenza degli Amori è motivata dallo stesso Filostrato: « ὡς Ἀφροδίτης τι αὐτῷ ἐπιδεῖν ». È compito nostro poi di mettere in luce il carattere che la loro presenza dà al soggetto. Giustissime sono le osservazioni del Bougot: attraverso i poeti e gli artisti la favola di Pasifae ha molto perduto, infatti, del suo orrore e nel nostro caso, come ho già detto, scopo precipuo dell'artista era piuttosto quello di rappresentare l'interno dell'officina: egli poi volle ravvivare questo freddo interno della grazia degli Eroti e ciò, come

³⁵ HEYNE, *Opp.*, V, p. 55; IAHN, *Arch. Beiträge*, p. 241.

³⁶ *Op. cit.*, p. 279, nota 2.

dirò, in piena rispondenza con l'indirizzo artistico del tempo. E perciò, tenendo conto di questo punto di vista dell'artista, non è meraviglia che tali puttini non si ritrovino nelle rappresentazioni pompeiane, relative a Pasifae: ripeto, in queste ultime la giovenca di legno è terminata e Dedalo la mostra a Pasifae: non v'è alcuna ragione di mostrare l'officina in piena efficienza ed è perciò perfino fuori posto nel quadro della Casa dei Vettii quel garzoncetto in primo piano, assiso dinanzi alla trave, che scalpella. È fuori posto, ma la stessa sconcordanza potrebbe essere interessantissimo segno che il decoratore vide una composizione, diversa negli elementi, e ne conservò ricordo, riportando nella sua decorazione quest'unico elemento. Qui il garzoncetto non è un amore, ma la trasformazione potrebbe essere opera dello stesso copista.

Eroti sono invece nel sarcofago del Louvre: ma essi sono piuttosto inerenti a Pasifae che a Dedalo: essi spezzano e vincono le ultime esitazioni della donna: sono gli Amorini suadenti, hanno la stessa funzione che ha Peitho in tante composizioni. E in ogni modo il sarcofago è più tardo delle descrizioni filostratee.³⁷

Ma che nelle analoghe composizioni pompeiane non si ritrovi la scena filostratea degli Amorini, non è prova che diverso è lo spirito che informò il quadro napoletano: tutt'altro.

Anche i più modesti cultori d'arte e conoscitori della pittura pompeiana, sanno quanto numerose siano sulle pareti di Pompei e di Ercolano le rappresentazioni di Amorini:³⁸ Amorini volanti, danzanti, Amorini che scherzano, che si rincorrono, eccoli lì alla caccia e alla pesca, alle opere di vendemmia e dei campi, eccoli sul mare che guidano i piccoli cocchi tirati da delfini; eccoli essi stessi aggiogati ad una minuscola biga; vedili alla guida di fiere e animali fantastici; e finalmente vedili al lavoro: si ricordi il meraviglioso fregio della Casa dei Vettii; nessun lavoro è estraneo a loro: qui si affollano e si adoperano tra i torchi e i telai della fullonica, lì si affrettano

³⁷ Per la cronologia filostratea cfr. CHRIST, *loc. cit.*

³⁸ HELBIG, *op. cit.*, 602-827, e il fregio della Casa dei Vettii in HERRMANN-BRUCK, tav. 22, 25.

tra le bacheche e le bilance della farmacia, intrecciano fiori e ghirlande, pigiano l'uva nei tini, versano il vino dalle capaci anfore: è il poema idillico del lavoro. E soprattutto si confrontino i tre quadretti ercolanesi, ora al Museo di Napoli;³⁹ nell'uno è un telaio da tessitori; nell'altro, dinanzi ad una mensa quadrata, sono due Amorini sutores; scarpe sono su di una mensoletta sospesa alla parete e scarpe in un armadio a de-

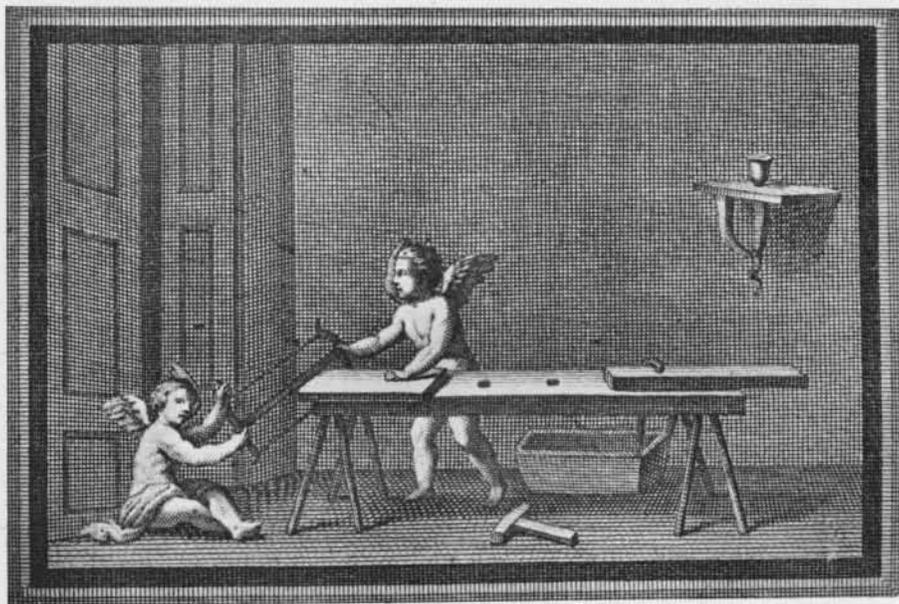


Fig. 2.

stra; nel terzo si osservino, e ciò interessa particolarmente, gli Amorini falegnami nell'atto di segare il legno (figg. 2 e 3). E la loro è una vera officina: essi segano la tavola disposta sui cavalletti, una morsa di ferro stringe un'altra asse al banco; a terra è il martello; lì presso è una cassetta, contenente gli altri utensili, su di una mensola sospesa al muro è un vaso contenente, forse, l'olio o la colla.

Nei quadri della galleria napoletana gli Amorini hanno parte preponderante: anzi le più belle, le più vivaci, le più commosse espressioni filostratee, sono quelle appunto che si ri-

³⁹ HELBIG, 804-806; Guida RUESCH, 1455.

feriscono alle tante scenette di Eroti. Non altri personaggi che piccoli Amori aveva tutto un quadro,⁴⁰ la cui descrizione è quella che fra tutte più ha interessato studiosi e critici. Ed infatti, senza inaridire la pura fonte delle impressioni spontanee e naturali con vane disquisizioni sull'allegoria di questo o di quel gruppo e sull'unità dell'intera composizione,⁴¹ nulla di più

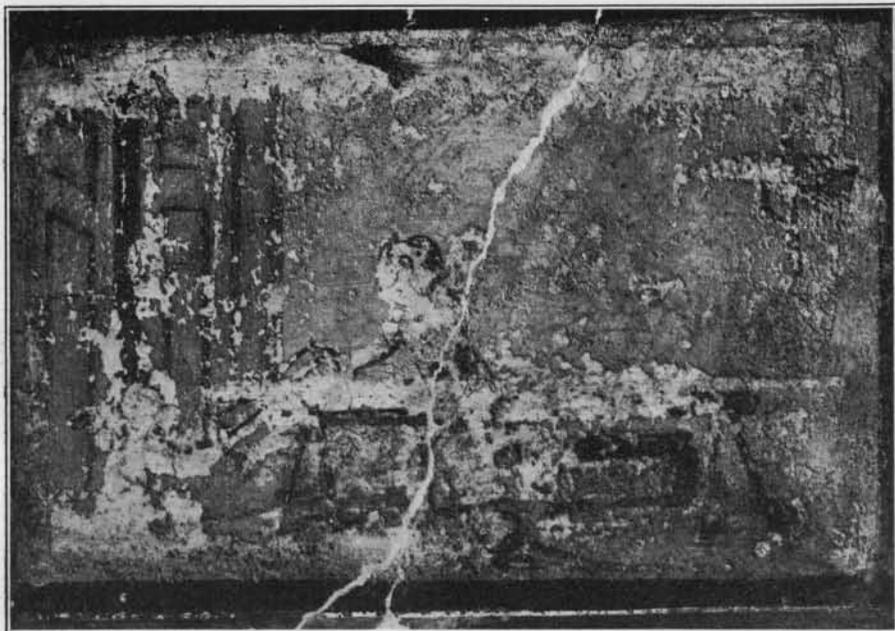


Fig. 3.

piacevole e grazioso di questi Amorini, deposti gli archi e i veli, folleggianti tra gli alberi di pomi, disposti a gruppi, lanciantisi l'un l'altro, scherzosamente, le mele, che hanno bacciate, o le frecce; o pendenti, come mirabili grappoli, dai rami, prestamente raggiunti. E nulla di più pittorescamente vivace della coppia di Amorini in lotta: uno dei due ha preso l'avversario per le spalle e cerca di stringerlo fra le gambe: l'altro non si arrende e si divincola, si rizza con sforzo, disserra la mano che

⁴⁰ FILOSTR. M., I, 6.

⁴¹ FRIEDERICH, *op. cit.*, p. 160 sgg. La pittura Ercolanese è attualmente assai seconservata: la fig. 2 la riproduce secondo la incisione della pubblicazione degli Accademici Ercolanesi. *Pitt. d'E. t.* I tav. XXXIV.

lo stringe, storcendo un dito; o di quel gruppo che tenta la caccia alla lepre: brillano i pomi aurei al sole e i turcassi d'oro, mentre in fondo nell'ombra mormora la fonte di acqua limpida, sgorgando dalla roccia, ove, alla luce sobria s'intravede la statua di Afrodite, che par vigili, sorridente e tenera, sui lieti folleggiamenti delle sue creature.⁴²

Non meno graziosi sono gli Amori che rallegrano l'umido paesaggio della palude,⁴³ nè meno efficace la descrizione delle loro corse sui cigni rattenuti da briglie d'oro, nel mezzo del bacino, sui cui bordi si curvano i rami d'amaranto, sfiorando l'acqua coi loro fiori, e sembra che esortino i cigni, che si minaccino, che si ingiurino. Noi li conosciamo questi Amorini in corsa sull'acqua: sono quelli che in una pittura ercolanese⁴⁴ sferzano i cigni aggiogati alla biga: quelli, numerosissimi, che guidano i piccoli cocchi tirati, questa volta non più da cigni, ma da guizzanti e saltellanti delfini;⁴⁵ o che comicamente incitano col dardo il granchio pigro.⁴⁶

Ecco, dunque, come nel nostro quadro la turba degli Amorini affaccendati intorno a Dedalo si inquadra perfettamente in quell'atmosfera artistica, che vide le numerose rappresentazioni pompeiane: i putti, gli Amorini, gli idilli, le ropografie sono gli elementi fondamentali e caratteristici di quella corrente d'arte che, movendo dall'ellenistica Alessandria, pervase e invase tutta la produzione degli Artisti della nostra regione « ammalata di alessandrinismo nei primi tempi imperiali ». Insomma, gli Eroti « sono la diffusa espressione di quel sorriso, che domina, come in nessun'altra, nell'arte ellenistica, specialmente ad Alessandria, la città dei fiori, delle corone e degli Amori... Gli antichi putti alati sono più vicini alla fonte arguta onde eran zampillati: son più vicini a quel senso gioio-

⁴² P. gli «Amori» filostratei cfr. STEINMANN, *op. cit.*, p. 32 sgg.; GOETHE, *Werke. Schriften zur Kunst: Philostrats Gemälde*, Weimar 1898, p. 63 sgg.; BOUGOT, *op. cit.*, p. 223 sg. Cfr. un rilievo di Villa Albani in ZOEGA, *Bassorilievi antichi di Roma*, tav. XC, p. 190 sgg.

⁴³ FILOSTRAT. M. I. 9.

⁴⁴ Napoli, Museo Nazionale. HELBIG, 785.

⁴⁵ HELBIG, 786; SOGLIANO, 261; HERRMANN-BRUCKMANN, tav. 37 (Vettii).

⁴⁶ HERRMANN-BRUCKMANN, tav. 37 (Vettii).

so e libero della vita che noi possiamo comprendere ed invidiare. Compagni dei giovani e delle fanciulle che amarono gli dei e gli eroi, soli o accoppiati o in piccoli gruppi, sempre uguali e sempre vari in cento vaghissimi atteggiamenti».⁴⁷

Senonchè, io direi che in Filostrato le descrizioni di Amori sono frutto e indice di un «alessandrinismo» più accentuato,

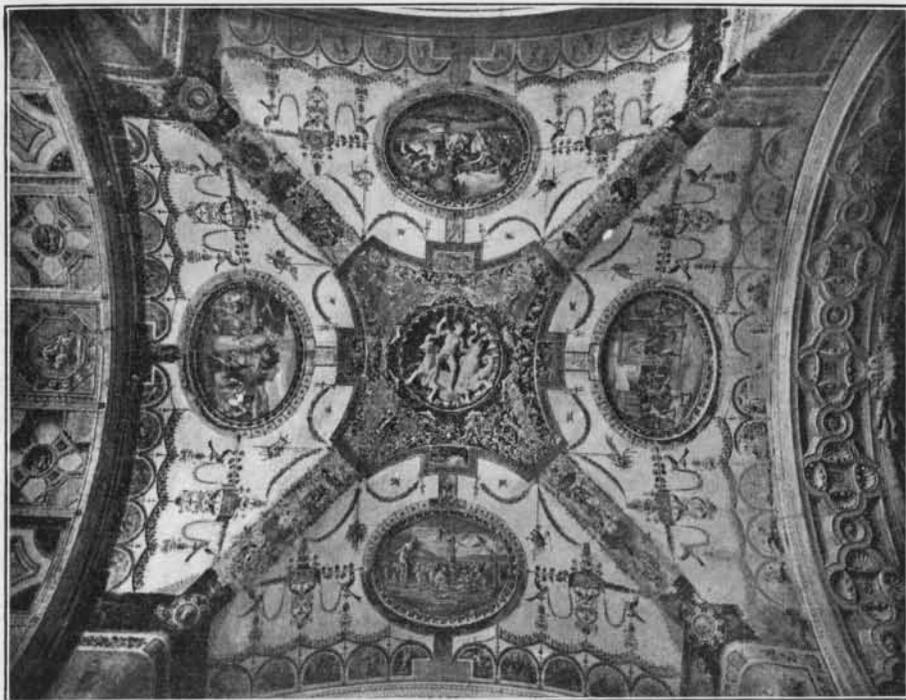


Fig. 4.

più esagerato: gli Amori di Filostrato sono già un po' come quelle «innumeri figurine con ali di uccello o di farfalla» che «riempion le sale e i mobili dei nostri vecchi palazzi», già come quei paffuti volti d'angelo che volitano e sogguardano «dagli stucchi e dai soffitti dipinti di stile barocco e rococò»;⁴⁸ e perciò Filostrato trovò tanta fortuna nei tempi migliori della nostra arte e presso i più illustri artisti. Si sa, ed è evidente,

⁴⁷ Rizzo, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁸ Rizzo, *op. cit.*, p. 66.

che filostratea fu l'ispirazione de « Gli Amori » di Tiziano, oggi a Madrid, e di un quadro di Raffaello, perduto, ma di cui esistono molti disegni.⁴⁹ E ancora assai più interessanti per noi sono le pitture di una volta di Villa Madama, opera di Giulio Romano, dove sono insieme riunite quattro composizioni, tutte di ispirazione filostratea, una delle quali riproduce proprio,



Fig. 5.

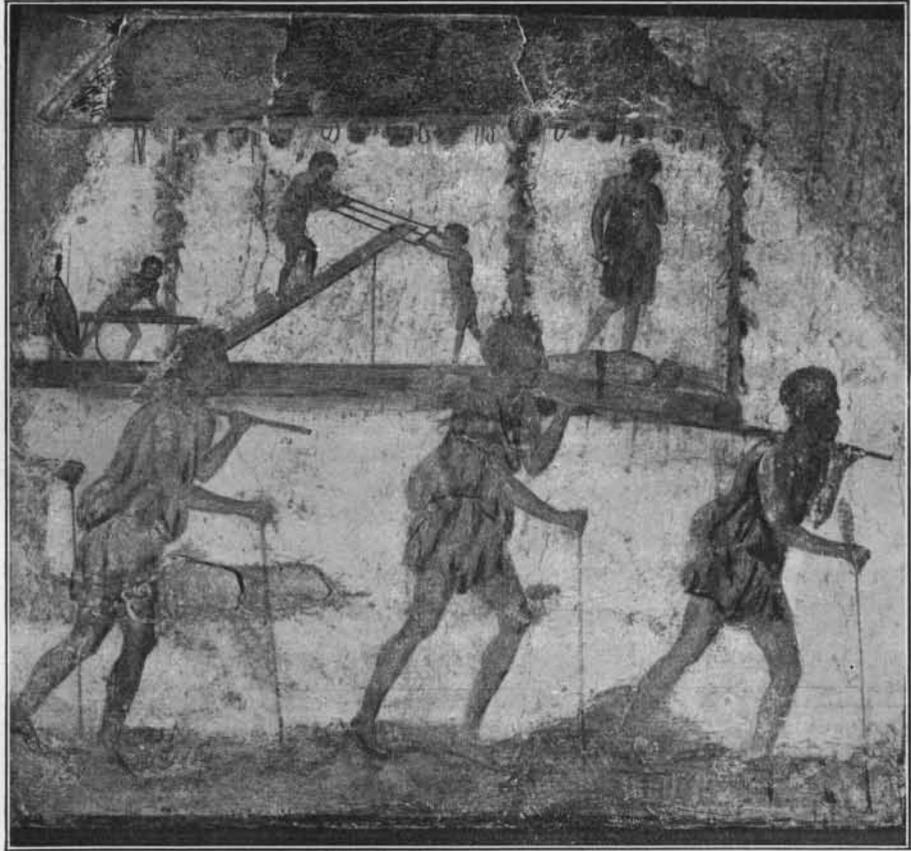
con abbastanza fedeltà, la nostra Immagine di Dedalo e Pasifae⁵⁰ (figg. 4 e 5).

E ritornando ai nostri Amorini al lavoro, ricorderò che il luogo in cui Filostrato descrive il movimento dei due Eroti, che manovrano la sega, ha dato luogo a commenti e creato imbarazzi esegetici e, naturalmente, offrì al Friederichs argo-

⁴⁹ Cfr. R. FOERSTER, *Philostrats Gemälde in der Renaissance in Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XXV, 1904, p. 15 sgg. viceversa v. quanto afferma lo STEINMANN, *op. cit.*, p. 35, secondo il quale Tiziano eseguì la sua opera senza conoscere Filostrato.

⁵⁰ Cfr. FOERSTER, *loc. cit.*, e HOFMANN, *Raffaël in seiner Bedeutung als Architekt*. Vol. 1: *Villa Madama*, p. 57 sgg.

mento per poter affermare ancora una volta che Filostrato, piuttosto che descrivere un quadro realmente esistente, scrivesse sotto il dettame della sua fantasia,⁵¹ ma oltre che arbitraria questa supposizione, non risolverebbe la difficoltà; certo



F'g. 6.

la frase non è chiara, poichè Filostrato suppone l'alternarsi dei movimenti («l'uno si abbassa per poi sollevarsi, l'altro si solleva per riabbassarsi») laddove invece dovrebbero essere dei movimenti concomitanti: abbassarsi, insieme, per insieme alzarsi, ma, insomma, non mette conto di soffermarsi sulla oscurità, che potrebbe essere puramente accidentale, di un'espressione: cito ancora a confronto le rappresentazioni pompeiane

⁵¹ FRIEDERICH, *op. cit.*, p. 142.

di segatori,⁵² assai chiare e decisive e bene adatte al testo filostrateo⁵³ (figg. 6 e 7).

Resta ora da considerare l'ultima parte della descrizione: « Fuori dell'officina, Pasifae, nel mezzo dell'armento, guarda il toro, sperando di sedurlo con la sua bellezza e con la magnificenza della sua veste, splendente più che tutta l'iride: tradisce nello stesso tempo il turbamento della sua anima, per-

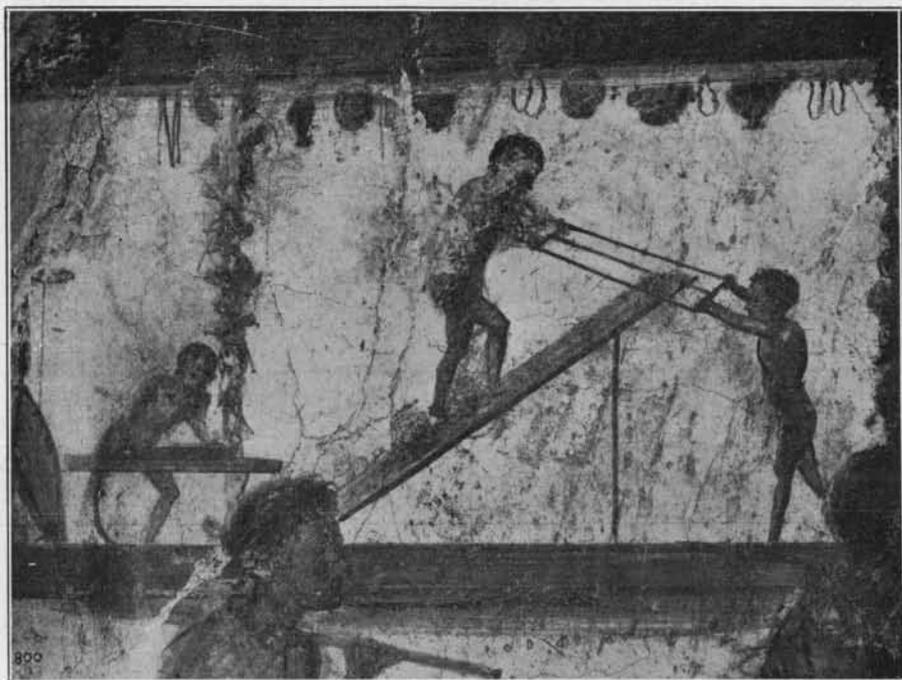


Fig. 7.

chè ella sa quale bestia ami il toro e tuttavia desidera il suo amplesso. Ma il toro resta insensibile e ammira la sua vacca. È dipinto fiero, come conviene al capo del gregge, dalle belle corna; candido, con passo fermo e con le ampie giogaie e la

⁵² Oltre la pittura ercolanese cit., confr. il particolare di una pittura rappresentante il Ferculum dei Falegnami: HELBIG, 1480 (ora nei magazzini del Museo di Napoli), cfr. BOUGOT, *op. cit.*, p. 328-29; v. figg. 6 e 7.

⁵³ Per altre rappresentazioni relative all'arte del falegname e specialmente all'atto del segare, v. H. GUMMERUS, *Darstellungen aus dem Handwerk auf römischen Grab- und Votivsteinen* in *Jahrbuch d. Inst.*, 1913, p. 85 sgg. e BLÜMNER, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste*, 1879, II, p. 336 sgg.

cervice pingue, guarda verso la vacca: questa erra libera ed è, fuorchè nel capo, tutta bianca; essa disprezza il toro e salta come una fanciulla, che sfugga l'importunità di un amante ».

Pasifae rimane, dunque, del tutto estranea all'officina e al lavoro di Dedalo: attendendo che la giovenca lignea sia pronta, se ne sta all'aperto, contemplando il toro e la mandria.

Tutto il passo ha dato luogo a delle difficoltà di interpretazione, per la maniera con la quale la scena poteva essere disposta nel quadro. Il Bougot, facendo larga parte allo spirito di convenzione nell'arte, specialmente per la rappresentazione dei luoghi, crede che, come in altri casi, anche qui le due scene e i due luoghi erano rappresentati giustapposti e separati da un semplice pilastro;⁵⁴ accenna alla possibilità che la scena si scorgesse nella campagna in lontananza, attraverso una larga apertura della parete dell'officina, ma, per analogia specialmente con molti bassorilievi antichi, propende per la giustapposizione. Ora, io credo non ci sia alcuna ragione per preferire questa seconda ipotesi alla prima: il carattere e la natura dei rilievi può richiedere e giustificare la disposizione in uno stesso piano prospettico di più scene susseguentisi: e le stesse « Nozze Aldobrandine », citate a confronto dal Bougot, sono trattate piuttosto come un rilievo che come una pittura. Ma nulla osta che nel nostro quadro più verisimilmente e più pittoricamente la scena si scorga liberamente attraverso l'ampia apertura di fondo dell'*atelier*. L'ipotesi non acquista certezza, è vero, dal confronto con le pitture pompeiane, a cui questa scena è affatto estranea, ma nella pittura della Caccia antica, quel tempio dorico, che si erge nello sfondo richiede, naturalmente, una parete aperta, che dia la libera visione dell'esterno (fig. 8).

E in una composizione, come la filostratea, in cui la situazione è alquanto mutata, ben può immaginarsi una scena che si svolga all'aperto, nello sfondo del quadro. Tanto più se i personaggi o le cose da rappresentarsi non abbiano capitale importanza. Sta qui, infatti come ho accennato, la differenza

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 97 sgg. e 277.

essenziale tra le composizioni pompeiane e quella filostratea: nei quadri pompeiani, più che Dedalo stesso, Pasifae occupa il centro materiale e morale della composizione: essa sta matronale, dignitosa, regale, dinanzi all'opera di legno e non si



Fig. 8.

sospetterebbe in lei quella foga di mostruoso amore, che l'ha spinta a commettere all'artefice il compito di foggiarle l'inusitato inganno. Nella descrizione filostratea, Pasifae è una figura di secondaria importanza, e come tale ben può collocarsi in un secondo piano: tutta la nostra attenzione è rivolta al la-

voro di Dedalo e allo affaccendarsi dei suoi aiutanti. Pasifae non è più la regina, assisa apparentemente tranquilla e serena sul suo trono: è una donnetta che non si padroneggia affatto: nell'impeto travolgente dell'inumana passione ha perduto ogni controllo di se stessa e incurante dell'opera che ferve per lei, sta fuori, nel sole, trepida di ansia e di insensata gelosia, mentre il toro insegue la sua giovenca.

Forse è stata messa lì dall'artista soltanto per giustificare e spiegare il lavoro di Dedalo e non più. Certo, così resa, la composizione se non volgare, come la diceva il Friederichs,⁵⁵ è più realistica: la figura di Pasifae ha perduto ogni idealità e dignità; e questo, potrebbe essere, forse, una prova che il quadro è cronologicamente più recente; le rappresentazioni pompeiane rispondono ad ideali artistici più severi; alita in esse un idealismo da nulla turbato; il quadro filostrato mostra, invece, accanto ad una composizione pervasa di grazia ideale, questa scena, dove Pasifae, toro, giovenca, sono rappresentati senza troppa importanza, sì, ma con realismo preciso e tagliente.

Concludendo: anche dal commento dell'Immagine filostrata relativa a Pasifae e dal confronto con i monumenti d'arte riproducenti lo stesso soggetto, sarà apparso chiaro quello che era lo scopo precipuo del mio studio: mostrare che anche attraverso divergenze e differenze, gli elementi che formano le descrizioni filostratee si ritrovano tutti, e chiaramente, specialmente nella decorazione pompeiana; il che rivela una comunanza di ideali artistici, di intendimenti, di spirito, tra le pitture di cui avanzano reali e numerosissime tracce e quelle di cui non avanza altro che le descrizioni di Filostrato, retoriche e gonfie ed esagerate quanto si voglia, ma certamente frutto di un'osservazione di monumenti realmente visti e amorosamente studiati.

Roma, febbraio 1930.

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 143.