

3854

*Al sign. Dr. P. Willemsen
omaggio dell'Aut.*

GIULIO EMANUELE RIZZO

NUOVI STUDI SUL CRATERE DI BUCCINO

Sonderabdruck aus: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen
Instituts, Römische Abteilung. Band XL, 1925.

Bibliothèque Maison de l'Orient



122817

GIULIO EMANUELE RIZZO

NUOVI STUDI SUL CRATERE DI BUCCINO

Sonderabdruck aus: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen
Instituts, Römische Abteilung. Band XL, 1925.

NUOVI STUDI SUL CRATERE DI BUCCINO

I.

Studiando, or sono alcuni anni, il grande frammento di cratere, firmato da Asteas, rappresentante la parodia dell'oltraggio di Aiace a Cassandra (1), mi pareva che quest'opera d'arte, per molti aspetti pregevolissima, meritasse ancora altre ricerche; non perchè il primo editore non vi avesse dedicato cura di dotta indagine, ma, forse, perchè egli – avendo rivolto, quasi esclusivamente, la sua attenzione al frammento principale, nel quale è, per fortuna, conservata la parte maggiore della rappresentazione figurata – aveva trascurato di esaminare gli altri due frammenti minori, i quali molto, come vedremo, c'insegnano.

Mi sorgeva, infatti, il dubbio che non fossero state esattamente vedute le relazioni tra il frammento maggiore e l'insieme del vaso nelle sue proporzioni assolute e relative, nella sua originaria integrità di linee e di forme; e credevo, perciò, desiderabile – anzi necessario – uno studio più accurato del prezioso monumento, tanto più che dei frammenti minori superstiti quasi nulla è possibile conoscere dalla prima pubblicazione.

Il mio dubbio, se fondato, la mia congettura, se precisamente dimostrabile, avrebbero considerevolmente accresciuto la conoscenza scientifica di questo singolarissimo vaso dipinto, ne avrebbero meglio chiarito il contenuto e il significato della scena figurata, in relazione con l'arte di Asteas.

(1) E. GABRICI, *Frammento inedito di un vaso di Asteas*, in *Ausonia* V, 19, 10, p. 56 ss.

Ma nel momento di studiare i frammenti lì dove sicuramente credevo di ritrovarli, cioè nel Museo Nazionale di Napoli, nel quale io li avevo visti qualche anno prima, seppi, con mio stupore, che essi non erano stati acquistati per quelle collezioni, e il Direttore del tempo mi disse di ignorare dove fossero andati a finire. Il desiderio di salvarli dalla dispersione, e di studiarli dal mio punto di vista, mi spinse alla loro ricerca; e si deve a lunghe e non facili indagini mie e di E. Gàbrici, che qui non importa narrare, se i preziosi frammenti furono ritrovati ed acquistati a Milano (1).

Avrei voluto pubblicare, subito dopo, i risultati delle mie ricerche, le quali – come per dolce adescamento – si erano estese ad una nuova trattazione di tutta l'arte di Asteas; ma altri lavori e cure moleste mi distolsero dal mio proposito; e venne, intanto, la nuova edizione che Robert Zahn ha pubblicato dell'altro cratere di Asteas, conservato nel Museo di Berlino (2); trattazione ampia e dottissima, che rende, ora, inutile la mia ch'era già scritta, ma nulla toglie di novità e d'interesse a quel che io dirò sulla ri-

(1) Ignoro per quali motivi i frammenti del vaso non siano stati acquistati pel Museo Nazionale di Napoli, che avrebbe dovuto essere, a tutti i costi, il luogo naturale della loro conservazione, sia per la provenienza, Buccino – l'antica *Volcei* – in provincia di Salerno, sia perchè il Museo di Napoli possiede tre degli altri cinque vasi firmati da Asteas, e meglio, quindi vi si sarebbero potuti studiare i vari aspetti di cotesto artista locale. Ho detto che non importa qui narrare per quali vie mi sia riuscito di rintracciare i frammenti del vaso, nel momento in cui essi stavano per entrare nel mercato antiquario. Solo per le precise e documentate informazioni da me fornite alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, e da questa trasmesse al Sovrintendente per i Musei e scavi della Lombardia – che era allora il Prof. Giovanni Patroni – riuscì a questo di sequestrare e di acquistare i frammenti, che erano in casa di un parente del proprietario di Buccino, nelle cui terre erano stati casualmente scoperti. Seppi, dopo, del rinvenimento di qualche altro piccolo frammento, quasi certamente dello stesso vaso; ma non mi riuscì mai di averne notizie precise, per quanto insistenti fossero state le mie inchieste.

(2) Nella *Griechische Vasenmalerei*, Ser. III, Taf. 150, 2; *Text*, p. 178-207. Il cratere di Buccino, a p. 194 ss., fig. 98 (ivi la preced. bibliografia, alla quale bisogna aggiungere: HOPPIN, *Handbook of greek black-figured Vases*, p. 440; PFUHL, *Malerei u. Zeichnung der Griechen*, vol. II, p. 718 s.).

costruzione del cratere di Buccino, che lo stesso Zahn non comprese ; nè poteva, perchè gli mancavano gli elementi necessari.

Mi decido, dunque, a pubblicare almeno questa parte delle mie ricerche, e comincio dal descrivere i tre frammenti superstiti del vaso di Asteas, dispensandomi dal ripetere ciò che il primo editore ha rettamente descritto (1).

A) – Grande frammento (tav. XV e *Tavv. agg.* V, VI) che si vede solo in parte nella tavola di *Ausonia*, poichè esso comprende tutto il lato dipinto in nero, alla destra del pilastrino che inquadra la rappresentazione figurata (la parte, cioè, che corrisponde alla distanza dei due attacchi dell'ansa), e si estende anche alla faccia posteriore del vaso, sulla quale vedesi, in alto, una ghirlanda, dipinta in biancogiallo ; e, all'estremità destra, la parte estrema di una benda, dipinta di bianco, a corpo. L'arco di circonferenza, misurato all'orlo del vaso, si estende per m. 0,442 ; e manca, perciò, una parte di m. 0,627. L'altezza massima è di m. 0,164. Le misure prese col nastro sulla linea della iscrizione [Κα]ΞΞΑΜΔΡΗ (non potendosi prendere più in alto, per lo sguscio dell'orlo del cratere) sono queste : dall'estremità sinistra fratturata a tutto il pilastrino di destra, m. 0,174 ; dall'esterno del pilastrino, alla verticale tangente alla ghirlanda sospesa (parte verniciata di nero corrispondente alla larghezza dell'ansa), m. 0,095. È facile desumere che dall'estremità della frattura sino al secondo pilastrino che chiudeva a sinistra il « quadro », manca una parte appena sufficiente per la figura di Cassandra, la quale doveva avere la gamba destra distesa e il braccio sinistro alzato, con la mano o chiusa nell'atto di colpire col pugno Aiace, o, più probabilmente, armata di qualche oggetto, uno sgabello o altro, raccattato in furia nel santuario, per scaraventarlo sullo « eroe » malcapitato.

(1) Le misure dei frammenti per lo studio che avevo in animo di pubblicar subito, mi furono date, con le necessarie indicazioni, dal collega prof. G. Patroni, che qui ringrazio ; ma avendo potuto, dopo, rivedere e studiare direttamente i detti frammenti, ho creduto necessario prenderne io stesso nuove misure, secondo il mio punto di vista, e secondo le esigenze della « ricostruzione grafica » che mi appariva chiarissima dal primo momento.

Non mi soffermo a descrivere i particolari tecnici e i colori delle figure, veri capolavori di disegno pieno di vita, essendo ciò stato fatto nella prima edizione del frammento. Osservo solo che da quando lo vidi la prima volta, diciassette anni or sono, ad oggi, i ritocchi policromi sono leggermente deteriorati; e della firma del pittore, allora assolutamente intatta (come si vede dalla fotografia pubblicata in *Ausonia*), è ora scomparso il colore bianco sovrapp-

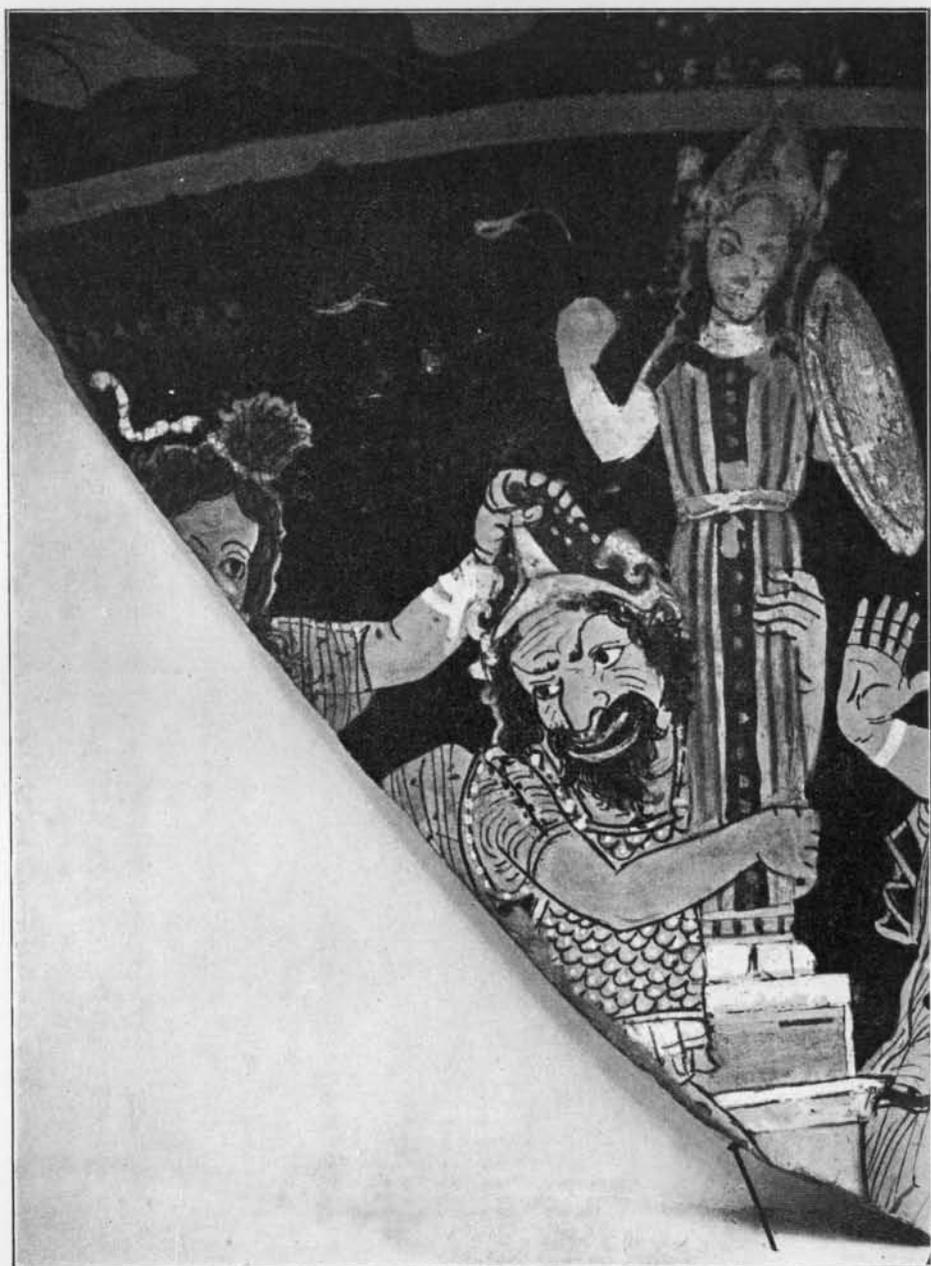


Fig. 1. Cratere di Asteas: frammento del lato posteriore.

posto delle prime tre lettere ΑΣΣ. Sono, però, riapparse più nitide, dalla ripulitura della superficie, le bende sospese a sinistra della testa del Palladio.

Questo prezioso frammento meriterebbe un'edizione definitiva, con riproduzione in tricromia.

B) - Frammento del lato posteriore (fig. 1), alto m. 0,11, largo m. 0,13, con la parte inferiore delle gambe di un Papposileno velloso. La figura, stante sulla gamba destra, aveva sul dorso una



Dal cratere di Buccino (particolare 1:1).



Dal cratere di Buccino (particolare 1 : 1)

nebride, di cui rimane un'unghia pendente. Simili figure del ciclo dionisiaco sono comuni nei rovesci dei vasi di Asteas, e non occorrono confronti. Dietro i piedi del Papposileno, si vede la frattura dell'attacco dell'ansa, in corrispondenza del fregio a meandro che decorava, in basso, il lato posteriore; fregio di sagoma ricurva, come in altri crateri di forma simile dello stesso artefice (p. es. quello del Museo di Madrid)



Fig. 2. Cratere di Asteas: il piede, con parte del «calice».

C) - Piede con piccola parte del calice (fig. 2); alt. totale metri 0,135; altezza del solo piede, m. 0,12. Le sagome sono strettamente analoghe a quelle del cratere del Museo del Louvre, (fig. 3), rappresentante Cadmo che uccide il drago, non firmato da Asteas, ma, come tutti riconoscono, opera della sua mano o, almeno, della sua officina (1).

(1) MILLIN, *Peint. de vases antiques*, II, 7-8, ed. Reinach, p. 47; fotogr. Alinari, n. 23678. È noto il confronto col cratere a campana, rappresentante il medesimo soggetto, firmato da Asteas, esistente nel Museo Nazionale di Napoli: HOPPIN, *op. cit.* p. 444 (ivi preced. bibliografia). Cfr. PATRONI, *La ceramica antica*

Or sembrava a me non dimostrata l'affermazione del Gabrici (*l. cit.*), che « calcolando le proporzioni di tutti i pezzi, si desume che il cratere non avesse un'altezza maggiore di cm. 38 a 40 », tanto più che l'altezza media dei crateri « a calice » firmati da Asteas è notevolmente superiore (quello di Madrid con Herakles furente, m. 0,550, quello di Napoli con Frisso ed Elle, m. 545. Più piccolo, alt. m. 0,37, è quello di Berlino, con scena fliacica). Ed inoltre: quale sarebbe stata la sagoma del « calice », quali le sue proporzioni relative col piede esistente? Collocato, idealmente, il grande frammento al suo posto presumibile nell'insieme del vaso, osserviamo due punti fissi ed indiscutibili, per stabilire la linea o piano di posa delle figure. È facile tracciare la continuazione della linea obliqua discendente della gamba sinistra della sacerdotessa, dal ginocchio in giù (si osservi la *Tav. agg. VI*), e completare le linee di insieme di quel poco che manca a questa figura, per arrivare ad una medesima linea orizzontale con il basamento del Palladio, del quale rimane stabilita con assoluta precisione l'altezza, per il riferimento al punto su cui doveva necessariamente poggiare il piede sinistro della sacerdotessa. Ciò fatto - e non conoscendo ancora gli altri frammenti, anzi non conoscendo nemmeno il frammento principale, del quale la tavola pubblicata dal Gabrici non dà affatto una giusta idea (ed invano si cerca nel testo la descrizione « tecnica » di esso) - io mi riferivo alle proporzioni e alle forme degli altri crateri « a calice » di Asteas, e più precisamente a quello con la rappresentazione di Frisso ed Elle, conservato nel Museo Nazionale di Napoli (1), che mi era, allora, sotto mano. L'altezza totale di esso è, come ho già detto, m. 0,545, e può esser divisa così: piede, m. 0 12; tra gli anelli del piede, al punto del suo diametro minore, e la linea superiore del fregio in corrispondenza con le anse, m. 0,13; « calice » del vaso fino all'orlo, me-

nell'Italia meridionale, p. 78 (compreso nello elenco dei vasi attribuiti ad Asteas). Il cratere del Louvre ci presenta *tutti* gli elementi caratteristici della tecnica, della decorazione, dello stile di Asteas; e il fatto che un cratere firmato - quello di Buccino, di cui ci occupiamo - ha lo stesso piede che quello del Louvre, è una nuova conferma della attribuzione di questo vaso al medesimo maestro.

(1) HOPPIN, *op. cit.*, p. 446 (ivi preced. bibliografia).



Fig. 3. Cratere di Asteas. - Parigi, Museo del Louvre.

tri 0,295 Non molto diverse mi risultavano le proporzioni relative del cratere a calice di Madrid (1), a giudicarne dalle grandi fotografie che ne possego. Ma è da osservare che sul lato principale di

(1) HOPPIN, *op. cit.*, p. 438.

questi crateri la rappresentazione è distribuita in due ordini sovrapposti di figure, fatto specialmente notevole per quello di Madrid: e questo non può assolutamente ammettersi per il cratere di Buccino, come è evidentissimo da ciò che rimane (ed è molta parte) della rappresentazione figurata.



Fig. 4. Cratere di Asteas. - Museo di Berlino.

Or tenuto conto delle proporzioni relative degli altri vasi e della immancabile linea orizzontale sulla quale le figure del grande frammento dovevano stare, a me non riusciva di comprendere le proporzioni del « calice » in relazione con lo spazio che era inevitabilmente

destinato alle figure: la forma del vaso riusciva non solo tozza, ma tectonicamente impossibile. E pur non conoscendo ancora gli altri frammenti, era chiaro nel mio pensiero – direi, nella mia immagine – che tra la linea orizzontale su cui stavano le figure e quella del fregio inferiore del « calice », in corrispondenza con l'at-



Fig. 5. Cratere di Asteas. – Museo di Berlino.

tacco delle anse, dovesse necessariamente rimanere uno spazio considerevole di alcuni centimetri di altezza.

Ma questo spazio sarebbe stato troppo piccolo per contenere un secondo ordine di figure; e perciò – considerato il soggetto

fliacico della rappresentazione figurata del cratere di Buccino - non rimaneva che riferirsi all'altro del Museo di Berlino (figg. 4 e 5), e supplire la lacuna inevitabile, ammettendo l'esistenza del *logeion*, o scena lignea, non so se della stessa forma di quella che è dipinta sul cratere di Berlino (e questa sembrava la congettura più verisimile), o di forma simile a quella di altri vasi fliacici.

Venuti sotto le mie mani i frammenti del cratere di Buccino, la mia congettura si mutò in certezza; e fu concretata nei disegni ricostruttivi, da me ideati e diretti, e delineati da Amalia De Ceglie, che fu a Napoli, mia assidua collaboratrice. Noti, da anni, a parecchi miei amici, mi decido, ora, a pubblicarli (*Tav. agg. VII*, e fig. 6), e ne do' commento brevissimo, perchè numeri e figure valgono assai meglio delle parole (1). Le sagome del piede mi consigliavano a riferirmi al cratere del Louvre (fig. 3): la sagoma ricurva della parte riservata al fregio inferiore, in corrispondenza con l'attacco delle anse, e la forma elegantissima della parte superiore del « calice », mi imponevano il confronto con lo stesso cratere del Louvre e con l'altro di Madrid; le proporzioni della figura del Papposileno nel lato posteriore, in relazione con la benda (del tirso?) in parte conservata, concordavano col punto obbligato della linea su cui doveva stare la pianta del piede sinistro della vecchia sacerdotessa: la ricostruzione era sicura per la corrispondenza delle forme e dei numeri.

Il frammento *B* ci conferma anche un fatto noto dal citato cratere di Berlino (fig. 5): che Asteas, cioè, dipingeva talvolta, nel lato secondario de' suoi vasi, figure di proporzioni maggiori, per riempire tutto il campo, anche quando il lato principale constasse di due ordini o zone sovrapposte di figure.

Rimangono incerte, nella ricostruzione, la forma del *logeion* e i particolari del fregio inferiore del lato principale, fregio di stile

(1) Unica, piccola menda della ricostruzione grafica è che il frammento principale avrebbe dovuto esser collocato un po' più verso la sinistra, in modo che il fregio di foglie di edera si vedesse per una parte minore nel lato secondario. Ma ciò nulla toglie alla sicurezza della ricostruzione, sia nelle forme sia nelle proporzioni.



Cratere di Buccino: Ricostruzione.

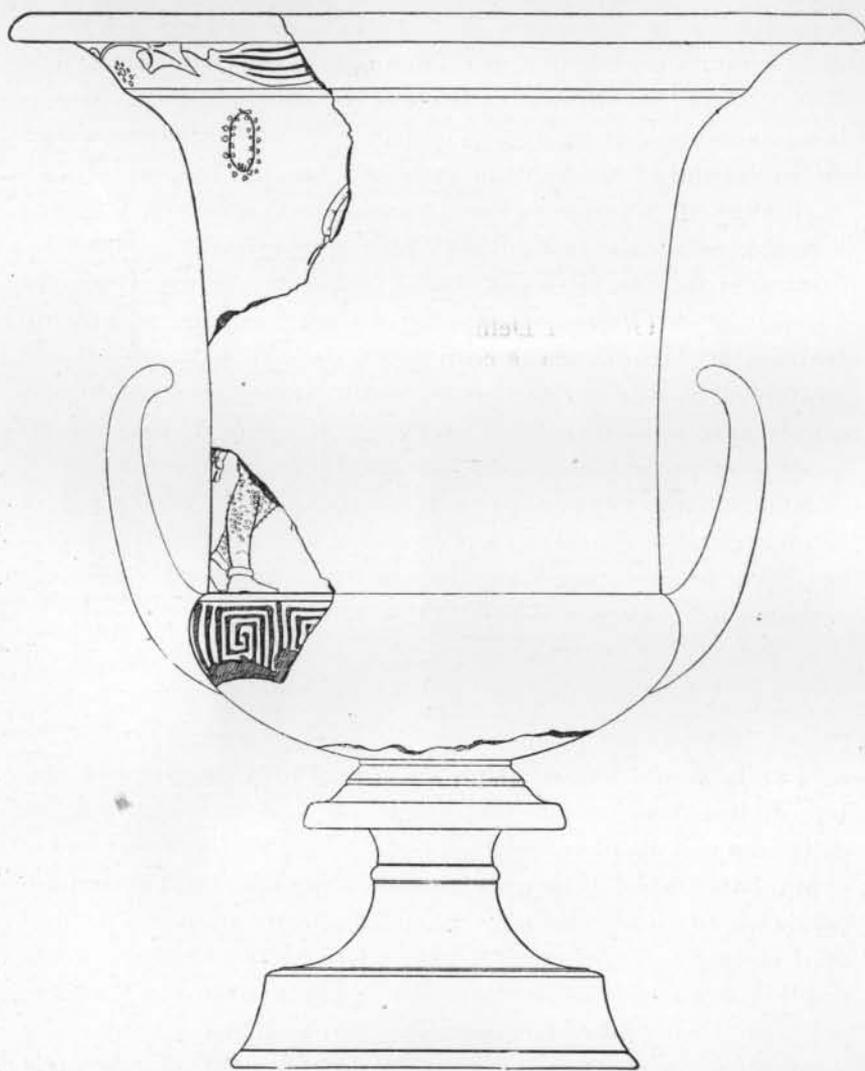


Fig. 6. Ricostruzione del cratere di Buccino.

uguale nei vasi di Berlino, di Madrid e di Parigi, con pochi ed insignificanti mutamenti di forme singole fra l'uno e l'altro (1).

È quanto al *logeion*, io fui indotto a scegliere il tipo rappresentato dal cratere di Berlino, non solo dalla stessa forza del principio « ignotum per notum », ma da un indizio che credo importante. È stato messo in evidenza un carattere costante dei vasi di Asteas: la rappresentazione figurata principale è quasi sempre inquadrata da « pilastrini » che formano intorno come una cornice (crateri di Berlino, di Madrid, di Parigi, cratere di Napoli con Cadmo e il drago, nel quale anche il lato posteriore presenta il medesimo carattere; *lekythos* di Napoli con le Esperidi; cratere Hope con l'espiazione di Oreste a Delfi, ecc.). Or nei due vasi con soggetto teatrale, la riquadratura è costituita o da vere e proprie colonne (cratere di Madrid), o da « ante », sottili (cratere di Berlino); ma queste ante sono ancora più evidenti nel cratere di Buccino, nel quale esse presentano sagome o modanature architettoniche. È, dunque, chiaro che fanno parte della « costruzione » della scena, in intima relazione col sottostante *logeion*, e non v'ha motivo di supporre che questo fosse disegnato in forme diverse di quelle che vediamo nel cratere di Berlino.

II.

Per la valutazione stilistica ed ermeneutica del prezioso cratere di Buccino — essendo ormai sicuri che non manca altra figura della rappresentazione principale di soggetto teatrale, e pur lamentando la perdita parziale della figura di Cassandra — possiamo affermare che i tre frammenti fortunatamente riacquistati ci valgono quasi come il vaso intero; e poichè questo è ora meglio conosciuto, vediamo di studiarne più direttamente il significato, per comprendere meglio lo spirito che animava le fresche e vivacissime « caricature » dipinte da Asteas, tanto diverse dalle

(1) Sugli esempi più antichi di questa decorazione di arte ionica e sulla sua diffusione, vedi i confronti molto istruttivi, citati da R. ZAHN, in *op. cit.*, p. 206.

figure pesanti, manierate e mute ch'egli dipingeva negli altri vasi di soggetto mitologico.

Tra i sei vasi finora conosciuti, con la firma di questo maestro, quello di Buccino diventa, ora, il terzo di soggetto sicuramente teatrale, nessun dubbio potendo esistere per quello di Berlino ed essendosi sempre più resa verosimile l'esegesi di quello di Madrid, specialmente dopo gli studi di E. Bethe e di Fr. Hauser (1). Di soggetto teatrale è anche il cratere del Museo del Vaticano con la scalata notturna di Zeus (2), il quale – quantunque non firmato – è senza dubbio di Asteas; nè da esso può esser disgiunto il cratere Pourtalés, che è sicurissimamente dello stesso maestro che dipinse quello del Vaticano (3). Il vaso di Berlino rientra, per il soggetto, nell'ambito comune degli altri vasi fiacici, essendo in esso rappresentata una scena di commedia, il cui vero significato a me sfugge, anche dopo l'accurata e dotta analisi dello Zahn; e le cui fonti letterarie – come per grandissima parte dei vasi fiacici – ci sono ignote. Ma il cratere di Buccino con la parodia del mito di Aiace e Cassandra e quello del Museo Vaticano con la parodia degli amori di Zeus con Alcmena o con altra donna mortale, hanno un carattere proprio, sono animati dello stesso spirito, sia nelle forme di espressione artistica fresca, vivace e singolarissima, sia per le fonti di derivazione letteraria. Non c'è soltanto il carattere che gli antichi at-

(1) *Jahrb. d. archäolog. Inst.* XV, 1900, p. 60 ss. (BETHE); *Griech. Vasemalerei*, III, p. 61 s. (HAUSER).

(2) Conosciuto già dal WINCKELMANN, *Monum. inediti*, II, tav. 190. *Jahrb. d. archäolog. Inst.* I, 1886, p. 276 (HEYDEMANN); e spesso altrove.

(3) *Brit. Museum Catal. of greek Vases*, IV, F, 150 (ivi la preced. bibliogr.). Il cattivo disegno datone dal PANOFKA, *Ant. Pourtalés*, tav. X, più volte riprodotto, non ha permesso l'esatto apprezzamento stilistico di questo bellissimo esemplare dell'arte di Asteas, da me fatto espressamente fotografare. Esso non è incluso nello elenco dei vasi attribuiti ad Asteas, dato dal PATRONI, *op. cit.*, p. 78 (ma in una nota a p. 76 è menzionato con esitazione); nè è ricordato dal Gabrici, che pure tratta del cratere gemello del Museo del Vaticano, e lo riproduce. La rappresentazione del vaso Pourtalés non è, però, una parodia mitica, ma una comune rappresentazione fiacica di una scalata notturna alla casa della fanciulla amata. Vedine la prima, buona riproduzione fotografica che ne darò quanto prima nella rivista *Dedalo*.

tribuivano alla commedia fliacica o ilaro-tragedia di Rhinthon, che aveva volto in ridicolo i soggetti tragici (*τὰ τραγικά μεταρρυθμίζων ἐς τὸ γελοῖον*: Stephan. Byzant., p. 603, *ad vocem Τάρας*), ma v'ha, in essi, qualche elemento diverso: la parodia dei miti più famosi e più sacri, la caricatura irriverente e quanto mai audace dello stesso Padre degli Dei, di Zeus; — parodia che è nell'arte, cioè nella poesia, più antica di Rhinthon. A questa tendenza psicologica, a questo spirito della più antica commedia siceliota, rifiorita, dopo, in Magna Grecia (vedi in seguito), si collega, come io credo, la rappresentazione dipinta del vaso di Buccino; ma Asteas — nel darle forme di espressione artistica — ebbe certamente dinanzi un archetipo che rappresentava lo stesso mito pietoso con intenti seri, se non proprio religiosi e sacri, per i quali non era più il tempo.

Infatti, fra le numerose rappresentazioni del celebre oltraggio di Aiace a Cassandra — così noto e diffuso nell'arte greca, fin da tempi antichissimi (1) — due ne troviamo le quali ci insegnano con quali forme fosse stato trattato nell'arte locale della Magna Grecia, coeva del cratere di Asteas: quella dipinta su di un vaso già della collezione Lamberg, ora nel Museo di Vienna (*Tav. agg. VIII*), che è, anche dal lato stilistico, non molto lontano dalla maniera di Asteas o del suo ciclo (2); e — ciò che più importa — l'altra, scolpita in un rilievo originale, esistente nel Museo Borghese (fig. 7), ora riconosciuto, con argomenti molto attendibili, opera di arte tarantina (3).

Basta avere occhi, per vedere che il rilievo Borghese e il vaso Lamberg derivano dallo stesso archetipo, quantunque il rilievo

(1) OVERBECK, *Gallerie heroischer Bildwerke*, p. 635 ss. e tavv. XXVI e XXVII; ROSCHER, *Ausführl. Lexikon der Mythologie*, II, 1, p. 979 ss. ecc.

(2) LABORDE, *Collect. de Vases grecs de M. le Comte de Lamberg*, II, pl. 24; e REINACH, *Répert. des vases peints*, II, p. 226; cfr. ZAHN, *op. cit.*, p. 196, n. 96. — Ringrazio il direttore del Museo di Vienna, Dr. J. Bankò, per la concessione della fotografia, che qui, per la prima volta, è riprodotta.

(3) *Einzelaufn.* n. 2722; e vedi principalmente l'illustrazione che dal lato stilistico ne ha dato A. RUMPF, in *Roem. Mitteil.* XXVIII-XXIX, 1923-1924, p. 446 ss. Non so come sia sfuggito all'autore il confronto del rilievo Borghese col vaso Lamberg, che avrebbe dovuto trovar posto a p. 471, n. 6 di questo ottimo contributo alla storia dell'arte tarantina.



Anfora Lamberg - Wien (Kunsthistorisches Museum).

sia un apografo di poco più antico, che credo anch'io dell'ultimo terzo del secolo quinto. Sembra soverchio insistere sulla identità dei tipi e delle forme (il rilievo doveva continuare a destra e comprendere la figura della sacerdotessa): basterebbe il particolare caratteristico della clamide svolazzante di Aiace, per farci da spia.



Fig. 7. Bassorilievo di marmo. - Roma, Museo Borghese (da *E. A.* n. 2722).

E basta fermare l'attenzione sulle figure della sacerdotessa e del Palladio, nel vaso Lamberg e in quello di Buccino, per credere che i tre autori - dei due vasi, cioè, e del rilievo - videro e riprodussero, a loro modo e con poche varianti, lo stesso originale che era certamente nella Magna Grecia, che era probabilmente a Taranto. Io non conosco direttamente il vaso Lamberg; ma, a giudicare

dalla fotografia, più che dalla infedele tavola policroma data dal Laborde, qualche elemento ci richiama al ciclo di Asteas: la rappresentazione concepita come quadro chiuso da cornice, le figure pesanti dei soggetti mitologici, i loro abiti sopraccarichi di decorazioni, la policromia caratteristica con l'uso preponderante del rosso violaceo e del giallo oca. Particolare notevolissimo è quello della clamide svolazzante di Aiace, che vediamo simile di movimento e di forme nella figura di Herakles del già ricordato cratere di Asteas del Museo di Madrid: clamide svolazzante e gonfia, e, se potesse dirsi, irreali, perchè non è affatto in armonia con l'azione della figura, sia di Herakles, sia di Aiace, sia di altri eroi o guerrieri: è, soltanto, un elemento decorativo, ma è, per noi, come una sigla di quest'arte. È la stessa clamide che ritroviamo nel rilievo marmoreo Borghese, e in un frammento di rilievo in pietra calcarea, di arte tarantina, della collezione Scheurleer (1), e nei rilievi fittili tarantini, rappresentanti il ratto delle Leucippidi. E poichè essi sono ancora inediti, e il dott. Rumpf (l. cit.) potè riprodurre solo un frammento di uno di essi, nel quale manca la parte che qui maggiormente c'interessa, piacemi pubblicarne un esemplare completo, (fig. 8), da fotografia gentilmente concessa dal Direttore del Museo di Taranto, dott. Quagliati, che qui ringrazio. Anche in questo rilievo, la clamide di uno dei Dioscuri svolazza in senso contrario alla realtà del movimento della figura; onde è chiaro che scultori locali, coroplasti e dipintori di vasi avevan pronto, nel loro repertorio, questo vero « schema di predilezione » dell'arte tarantina.

Accennavo sopra alla figura del Palladio, che nel vaso Lamberg, come in quello di Asteas, regge la lunga asta trasversalmente con un movimento, anch'esso caratteristico, che non si ripete in figure simili della ceramica attica e italiota, nelle quali il Palladio vibra l'asta dall'alto. Ma c'è da osservare che anche

(1) *Arch. Anzeig.* 1922, p. 210, fig. 7; e cfr. RUMPF, *art. cit.*, p. 469 e fig. 13 (al quale rimando per altri confronti). Nuovi esempi sono stati adottati dal dott. D. Zancani, in *Bull. Comun.* LIII, 1926, p. 15 dell'estr., articolo pubblicato nel momento in cui correggo queste bozze di stampa.



Fig. 8. Pinax fittile votivo. — Taranto, R. Museo archeologico.

l'arcaico idolo è tradotto da Asteas nello stile fliacico, poichè esso prende parte all'azione, strizzando l'occhio in basso e inarcando le sopracciglia: sente l'odore della zuffa comicissima (1).

(1) In altri particolari non entro, mancandomi la conoscenza diretta del cratere Lamberg. Non mi sfugge, naturalmente, che le iscrizioni (ΚΕΣΑΝΔΡΑ – ΤΡΟΙΟ ΩΙΕΡΕΑ) sono in dialetto dorico, quando invece nel vaso di Asteas troviamo la mescolanza di elementi dorici (finale della parola ΙΗΡΗΑ) con altri ionici (finale della parola [Κα]ΞΞΑΜΔΡΗ), fatto già noto per le iscrizioni negli altri vasi del medesimo maestro (vedi KRETSCHMER, *Die griech. Vasenschriften*, p. 222 ss.; e cfr. ZAHN, *op. cit.*, p. 202). Ma io tengo fermo il prin-

Dunque le forme derivavano, anche nella officina di Asteas e de' suoi collaboratori o seguaci, da esemplari di un'arte più nobile; ed è quasi soverchio proporsi il quesito se il contenuto di queste gustose parodie di miti solenni possa essere espressione, ingenua insieme ed audace, dell'anima popolare, in modo indipendente da ogni precedente o contemporaneo movimento spirituale della letteratura. Le forme esterne della rappresentazione figurata in questi vasi — come, per esempio, la riproduzione « architettonica » della scena, il « costume » dei fiaci, la loro maschera — non ci permettono il dubbio che codeste pitture non derivino direttamente dalle rappresentazioni teatrali, cioè dalla commedia. Da quale? Si era detto, comunemente, da quella fiacica, di cui sappiamo principale rappresentante Rhinthon; ma è stato poi giustamente osservato (1) che alcuni, almeno, dei vasi fiacici sono più antichi di codesto poeta comico. La questione non è, dunque, nuova; ma credo opportuno tornarvi su brevemente, nello esaminare — e, direi anche, nell'ammirare — quello che ben può ritenersi il capolavoro di Asteas.

Naturalmente, la ricerca è in intima correlazione con la cronologia della pittura fiacica e di uno de' suoi principali rappresentanti, dell'unico, anzi, che noi conosciamo per nome; ma da Botho Graef che pone il fiorire di Asteas intorno al 400 e da Ettore Gabrici che lo vuole del 390, a Fr. Weege che scende alla fine del secolo quarto, corrono circa cento anni: e nella stessa discordia degli archeologi è la prova della difficoltà della ricerca (2). Il principio storico-etnografico del Gabrici non mi persuade, anche perchè

cipio stabilito dal Kretschmer, che il dialetto delle iscrizioni nei vasi italoti non ha grande importanza per la questione dei luoghi di provenienza.

(1) Specialmente da FR. HAUSER, in *Griech. Vasenmalerei*, II, p. 260. Cfr. LEROUX, *Vases grecs et italo-grecs du Musée archéol. de Madrid*, p. 211.

(2) *Hermes* XXXVI, 1901, p. 85 (GRAEF); *Ausonia*, s. cit., p. 36 (GABRICI); *Jahrb. des archaeol. Inst.* XXIV, 1909, p. 119 num. 36; cfr. p. 130 (WEEGE). Tralascio di citare le altre opinioni, ricordando solo che anche Fr. Hauser propende per una datazione bassa: ultimi decenni del secolo quarto (*op. cit.*, III, p. 60). Vedi ZAHN, *op. cit.*, p. 203, il quale accetta la datazione, già da altri proposta (citati ivi, n. 144), della metà del secolo quarto.

fondato su di una congettura che è lontana dall'essere una verità acquisita alla scienza. Alludo all'opinione, certamente diffusa e comunemente seguita, che a Pesto fiorisse una fabbrica di vasi dipinti, e che Asteas e i suoi imitatori e seguaci fossero, appunto, di Pesto; ma nessuno, io credo, ardirebbe affermare che esistano di questa bella congettura tali prove, da fondare su di essa una costruzione cronologica, già in se stessa non esente di obiezioni. Il criterio della provenienza — nemmeno questa *d o c u m e n t a t a* — di alcuni dei vasi di Asteas da Pesto, serve a poco, serve quasi a niente, mancando risultati di scavi sistematici che confermino le vecchie, incerte indicazioni della provenienza di tre su sei vasi firmati da Asteas. Col solo criterio della provenienza, Nikosthenes sarebbe cittadino di Caere, e nella stessa Caere o a Vulci avrebbero operato Euthymides, Euphronios, Duris e gli altri maestri dello stile severo. Ma io non voglio — nè devo, qui — impelagarmi in una questione che merita ancora il più attento esame; io non dico che codesti vasi siano di Taranto, perchè non posso dimostrarlo; ma non dico nemmeno che siano di Pesto, perchè credo che nessuno lo abbia proprio dimostrato con fatti indiscutibili (1). Mi è piaciuto, però, di avere indicato una via, la quale, attraverso il vaso Lamberg e il rilievo marmoreo tarantino, ci conduce, appunto,

(1) Questione trattata già tante volte: RAYET-COLLIGNON, *Hist. de la Céramique* p. 316 (Taranto); KRETSCHMER, *Griech. Vasenschriften*, p. 224 (Lucania-Campania); WINNEFELD, in *Bonner Studien*, p. 166 (Pesto); e più estesamente da G. PATRONI, *op. cit.*, p. 62 ss.; cfr. *Rendic. dei Lincei*, 1912, p. 583 s., 590 ss., ed altrove. Anche P. DUCATI, *Storia della Ceramica*, II, p. 442 s. crede alla fabbrica di Pesto « in base a plausibili osservazioni » che egli non dice quali siano. Aggiunge che il BUSCHOR, nella *Griech. Vasenmal.* III, pag. 193 parla di relazioni dei vasi di Asteas con la ceramica apula. Credo abbia voluto accennare alle notevolissime osservazioni fatte da R. ZAHN, in *Griech. Vasenmalerei* III, p. 200 ss., alle quali, fra poco, dovrò riferirmi. I piccoli vasi, provenienti da tombe di Pesto, pubblicati dal PATRONI, *Ceramica*, p. 70 s., non hanno, a mio giudizio, tali caratteri che possano offrire utili confronti con lo stile di Asteas o con la tecnica dei vasi da lui firmati o a lui attribuiti. Del resto, io non intendo decidere la questione: preferisco aspettare che essa sia decisa da una esplorazione sistematica della necropoli pestana.

verso Taranto, verso la città che è il grande centro propulsore dell'arte nell'Italia del secolo quarto, come studi recenti vanno sempre meglio dimostrando, quando Pesto – la non più greca Poseidonia dai templi grandiosi, nei quali soltanto, oltre che nelle monete, è ancora l'impronta della sua potenza e della sua gloria – aveva interamente perduto i caratteri della sua vita greca, nella lingua, negli usi, nei riti religiosi, come ci afferma – e questa, sì, non è congettura... archeologica – Aristoxenos, il grande discepolo di Aristotele, il cui fiorire deve porsi nell'ultimo terzo del quarto secolo av. Cr. Gli abitanti di Pesto eran già « barbari » – lo dice Aristoxenos – ai tempi suoi: e a chi li avrebbe narrati – dico io – con le forme dell'arte i suoi miti rari, a chi avrebbe fatto gustare le sue gioconde caricature il « pestano » Asteas? Nè l'imbarbarimento completo poteva esser opera di pochi anni; quindi, anche ammettendo la cronologia alta di Asteas, i termini della questione non sono spostati (1). Si osserverà che lo stile di Asteas non ha relazioni con quello che noi conosciamo esser proprio dei vasi dell'Apulia, in genere; e a me non sfugge che a codesto stile manca quel carattere di pesantezza che tutti abbiamo riconosciuto nel disegno di Asteas. Ma non credo che manchino punti di contatto fra lo stile apulo e quello di Asteas; e, d'altro canto, non bisogna dimenticare che qui siamo dinanzi ad una singolare figura di artista, ad una maniera *sua* personale, che si

(1) ARISTOXENOS, apud. ATHEN. XIV, 632 a-b (ed. Meineke, Lipsiae, 1860, vol. III, p. 138): luogo che vorrei fosse attentamente considerato. Ricordo qui, senza attribuirvi altro valore che quello indiziario, che l'unica volta, nella quale ricorre – in tutta la tradizione classica – il rarissimo nome di Asteas, è in JAMBlichOS, *Vita Pythag.*, 36: ed è il nome di un filosofo pitagorico di Taranto. Ma prevedo già che qualcuno crederà, forse, di infliggermi biasimo, osservando che io giudico, qui, da filologo, anzi... da « erudito »; ed io mi sentirei onorato di questa.. « lode », riconoscendo di esser tinto di indelebile pece filologica. Se la lode mi fosse rivolta, non risponderei nemmeno con un « grazie », perchè – padre incoreggiabilmente snaturato – abbandono i miei figli alla loro sorte, appena nati, e mai mi son data la pena di rimbeccare chi ne abbia parlato.

distacca – forse volutamente, si allontana – dallo stile dominante nelle altre officine.

Ad ogni modo, se i confronti da me fatti sono veri, il fiorire di Asteas è da porre poco prima della metà del secolo quarto; e con questa datazione è d'accordo il criterio stilistico, essendo il cratere di Buccino così fluido ma preciso nel disegno, così elegante nella decorazione, così perfetto nella tecnica, da potersi dire di un'arte che non ha varcato la metà di quel secolo. Rhinthon – l'ho già detto – non fa velo a' miei occhi, non può turbare il mio giudizio; nè per esso io mi volgo verso Taranto (1). Io so bene che la commedia fliacica non è che una trasformazione – quasi una seconda incarnazione, nello spirito e nell'arte della nuova età ellenistica – della vecchia commedia dorico-siceliota del megarese-siracusano Epicarmo e de' suoi seguaci; e le molteplici relazioni della commedia rintonica con la epicarnea, già intravedute dal Bethe, sono state riconosciute e dimostrate dall'Olivieri e dal Salis (2). Io non dimentico che quel Rhinthon, che i tardi lessicografi chiamano inventore (ἀρχηγός) della commedia fliacica (Suidas, *ad vocem Πίνθων*), nasce, al più presto, negli ultimi anni del secolo quarto, e la sua attività è, quindi, da porre nei primi decenni del terzo: troppo tardi perchè si possa pensare ad una relazione con Asteas, qualunque si accetti delle pro-

(1) Vedo, ora, che anche lo ZAHN, *op. cit.*, p. 200 ss. – dopo aver seguito l'opinione comune della fabbrica di Pesto – non riesce a liberarsi dal pensiero che l'arte di Asteas debba aver relazioni con quella di Taranto, pubblicando il frammento interessantissimo di un cratere, esistente nel Museo di Bari (ivi, p. 201, fig. 99), rappresentante il mito della morte di Archemoros. Io non dubito che questo vaso sia di Asteas. Lo Zahn esprime la congettura che codesto maestro abbia prima lavorato in Apulia e siasi, dopo, trasferito a Pesto: è una specie di *conciliazione* non provvista di prove.

(2) E. BETHE, *Prolegomena zur Gesch. des Theaters im Alterthum*, p. 60 e 229; A. OLIVIERI, *Contributo alla Storia della Cultura greca nella Magna Grecia e nella Sicilia* (in *Archiv. stor. per la Sicilia orientale*, I, 1904), p. 121 e 143; A. von SALIS, *De Doriensium ludorum etc.* (diss.), Basileae, 1905, p. 10 s. e p. 29 ss.

poste datazioni (1); e poichè egli era figlio di un vasaio, come sappiamo da Suida, Fr. Hauser ha argutamente supposto che il padre lavorasse a Taranto, dipingendo vasi fliacici, e che il figlio avesse acquistato familiarità con la sua Musa volgare, osservando le gioconde e grassocce pitture paterne (2). Ma il padre di Rhinthon era, certo, siracusano, perchè siracusano è detto il figlio dalla poetessa Nossis, la quale, essendo di Locri in Magna Grecia, e, a quanto sembra, contemporanea di Rhinthon, ben poteva e doveva conoscere la patria del poeta (3); nè è possibile preferire a questa gravissima testimonianza la tradizione vulgata dei tardi lessicografi Stefano e Suida che dicono Rhinthon tarantino. A Taranto egli si trasferì col padre, dipintore di vasi, ed ivi si svolse la sua attività. Ma io invoco, assai più che la patria del poeta, la patria dello stesso genere letterario ond'egli acquistò larga fama; e questa patria è quella del siracusano Epicarmo, e dei siracusani Deinolochos e Phormis, e di quel Sophron siracusano, i cui « dolci » mimi dovevano certamente avere grande attinenza con la commedia popolare.

Nei vasi fliacici — che sono, dunque, anteriori a Rhinthon — dobbiamo riconoscere un riflesso di quella allegra e scettica caricatura che, zampillata fresca dall'anima del popolo siceliota, assume con Epicarmo forma ed altezza di genere letterario; continua, dopo, ad imperare nell'anima del popolo; e dalla Sicilia passa in Magna Grecia verso la fine del quinto, e durante il quarto secolo; e — simile a vena d'acqua fluente per sotterranei meati — affiora ed assurge di nuovo agli onori della forma letteraria con Rhinthon, siracusano, figlio di un ceramografo siracusano. Della corrente, della catena non interrotta per due secoli, i vasi fliacici sono alcuni degli anelli superstiti e intermedi tra

(1) Dice SUIDA (*l. cit.*) che Rhinthon γέγονεν ἐπὶ τοῦ πρώτου Πτολεμαίου, il quale è « satrapo » dell'Egitto nel 322, e muore nel 283 av. Cr. Dò al verbo γέγονεν il suo significato etimologico; nè credo che altro qui possa averne, malgrado le disquisizioni di alcuni filologi.

(2) FR. HAUSER, in *Griech. Vasenmalerei*, II, p. 260.

(3) *Anthol. Palat.*, VII, 414.

lo sfiorire, graduale e lento, della commedia epicarnea e il rifiorire di quella rintonica.

E certamente, tra i più felici interpreti della vecchia, allegra Musa del p i t a g o r i c o Epicarmo, la cui eco fu così vasta in Magna Grecia (e qui non è il caso di ripetere dimostrazioni già fatte da altri), Asteas è l'unico che possa farcene degnamente apprezzare tutta la forza comica. Lo spirito giocondo e caustico, l'audacia nella parodia senza freno di riverenza verso gli eroi, non solo, ma verso gli stessi Dei, luccica e sorride – più che da qualsiasi altra pittura fliacica – da questa, fresca ed arguta, del cratere di Buccino.

Roma, nel Luglio del 1926.

Giulio Emanuele Rizzo.



FRAMMENTO DEL CRATERE DI BUCCINO
FIRMATO DA ASTEAS