

pu. u. Roma 12

REALE ACCADEMIA NAZIONALE DEI LINCEI

Estratto dai *Rendiconti della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche.*

Ser. VI, vol. VII, fasc. 1-2. — Seduta del 18 gennaio 1931.

RAPPRESENTAZIONI FIGURATE DEL MIMO

UNA LAMPADA DI ATENE - UN CRATERE DI LIPARI

DUE MUSAICI DI DIOSCURIDE DI SAMO

NOTA

DI

MELINA PINTO COLOMBI



ROMA

DOTT. GIOVANNI BARDI

TIPOGRAFO DELLA R. ACCADEMIA NAZIONALE DEI LINCEI

1931-IX



Con figliuoli Sirensione
L'Autore

REALE ACCADEMIA NAZIONALE DEI LINCEI

Estratto dai *Rendiconti della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche.*

Ser. VI, vol. VII, fasc. 1-2. — Seduta del 18 gennaio 1931.

RAPPRESENTAZIONI FIGURATE DEL MIMO

UNA LAMPADA DI ATENE - UN CRATERE DI LIPARI

DUE MUSAICI DI DIOSCURIDE DI SAMO

NOTA

DI

MELINA PINTO COLOMBI



ROMA

DOTT. GIOVANNI BARDI

TIPOGRAFO DELLA R. ACCADEMIA NAZIONALE DEI LINCEI

1931-IX

RAPPRESENTAZIONI FIGURATE DEL MIMO

UNA LAMPADA DI ATENE - UN CRATERE DI LIPARI
DUE MUSAICI DI DIOSCURIDE DI SAMO

Nota di M. PINTO COLOMBI, presentata dal Socio L. PERNIER (1).

Fra i monumenti figurati dell'arte classica esiste una ricca serie di rappresentazioni ispirate allo spettacolo scenico; sono quadretti scolpiti in rilievo, affreschi, mosaici, pitture in ceramiche, statuette in bronzo o in argilla, maschere. Riproducono momenti particolari di miti a cui lo sviluppo del dramma tragico o comico ha dato una nuova fisionomia, scenette caratteristiche da commedia, conservanti ancora nelle varie figure le maschere e i costumi tradizionali, tipi di attori facilmente riconoscibili per i noti tratti determinati da necessità di convenzioni teatrali. A volte tutta la rappresentazione è costituita unicamente dall'insieme assai significativo del coro, spesso appare accennato qualche elemento decorativo della scena, se pure non sono delineate in abbozzo le forme architettoniche del teatro.

Di rappresentazioni ispirate al mimo è nota finora soltanto una lampada di terracotta (fig. 1)⁽²⁾ trovata nel 1901 alle falde dell'acropoli di Atene e conservata nel Museo Nazionale, ma ancora, per quanto io sappia, nessuna nuova indagine è stata compiuta tra il vecchio materiale per cercare se mai esista tra i monumenti figurati un qualche altro ricordo dell'interessantissima produzione drammatica. Creato nel v secolo a Siracusa per opera

(1) Nella seduta del 18 gennaio 1931.

(2) Questa nuova fotografia è dovuta al gentile interessamento di Giacomo Caputo della R. Scuola Archeologica italiana in Atene.



Fig. 1. — Tre attori del mimo «La Suocera». Lampada di terracotta.
(Atene. Museo Nazionale).

di Sofrone, il mimo fu, fin dalle origini, il dramma del piccolo mondo borghese; niente altro che una scenetta di genere tra le più comuni e le più caratteristiche della vita d'ogni giorno; una chiacchierata tra donnette, un diverbio tra venditore e compratore, un incantesimo compiuto da donna innamorata ed altri di tal genere sono i vari soggetti. Il tutto in una forma strettamente veristica che non consente le esagerazioni ridicole e le risate sgangherate di altre forme di commedia greca. Del primo mimografo non rimangono che pochi titoli e brevissimi frammenti che però oggi acquistano maggior rilievo per la conoscenza che abbiamo dei mimiambi di Eronda, i quali costituiscono gli esemplari più significativi sino a noi pervenuti del dramma mimico. L'opera di Sofrone fu continuata dal figlio Senarco e, per una tradizione forse non interrotta, almeno nell'ambiente siciliano, pervenne nel III sec. av. Cr. oltre che all'arte veristica di Eronda, alla libera evoluzione poetica del siracusano Teocrito, il quale trasse dal genere mimico lo spunto per un suo particolare tipo di idillio che gli consentiva di colorire il verismo del mimo con le squisite sfumature della sua fantasia. Il mimo di Teocrito, così trasformato, non è più un tipo da teatro e perciò è libero dalle leggi limitanti dello spettacolo scenico, mentre da una folla anonima di mimografi mestieranti è mantenuta la vecchia tradizione del mimo da rappresentarsi che, continuando la sua evoluzione, a poco a poco si fonde cogli elementi della commedia attica nuova e dell'improvvisazione buffa popolare finchè passa nel mondo romano con nuovi caratteri differenziali. Si ritiene che sin dalle origini figurasse tra le varie esibizioni degli attori girovaghi, specialmente negli spettacoli conviviali, ma è probabile sia apparso pure presto nel pubblico teatro.

La scoperta della lampada di Atene ha potuto portare un notevole contributo alla ricostruzione della storia del mimo⁽¹⁾ e mi sembra che possa dirci ancora qualcosa di più ove si cerchi di identificare meglio le figurine in essa riprodotte. Son tre ometti

(1) WATZINGER, *Mimologien* in « Athenische Mitteilungen », 1901, XXVI, p. 7 sg.; REICH, *Der Mimus*, Berlin, Weidmann 1903, I, pp. 553, 581; SUDHAUS, *Der Mimus v. Oxyrhynchus* in « Hermes », 1906, vol. 41, p. 275 sg.; SCHNABEL, *Kordax*, 20, München 1910; BERNINI, *Studi sul mimo*, Pisa, Nistri 1915; BIEBER,

che indossano il costume solito agli attori della commedia nuova; quello del centro è vestito semplicemente con una camiciola alla maniera dei personaggi d'infima condizione, mentre gli altri due portano un lungo manto che s'avvolge tutto attorno al corpo. Nelle teste si riconoscono facilmente noti tratti pure comuni alle maschere della commedia nuova: a sinistra il giovane dai lineamenti regolari e i ricci ben pettinati, a destra l'uomo d'età matura dalla fisionomia brutta e dall'aria bizzosa, nel centro il tipo più caratteristico dalle orecchie grandi fuori misura, gli occhietti strabici e il cranio tutto calvo. Sembra che trattino alcunchè di grave: la figurina di destra appare minacciosa e mostra di volere andare subito via, quella di sinistra tiene impacciata un rotolo in mano e sta in atto di prendersi la sfuriata con una certa apprensione, mentre la figurina del centro pare che stia lì a pensare per trovar modo di conciliare le cose. Erano già note da tempo altre lampade con figurine comiche isolate o a gruppi, ma in nessuna appariva rappresentata l'azione e di più in questa è anche sufficientemente visibile un'iscrizione che indica appunto i tre attori quali interpreti di un mimo intitolato: La Suocera.

MΙΜΟΛΟΓΟΙ
 ΗΥΠΟΘΗΣΕΙΣ
 ΕΙΚΥΡΑ

Μιμόλογοι sono gli attori dei mimi; il nome ὑπόθεσις, che propriamente vorrebbe significare « argomento », appare anche quale appellativo di un tipo di mimo che gli antichi definiscono « lungo e dispendioso », distinguendolo dal mimo παίγνιον che è come uno scherzo improvvisato di carattere piuttosto triviale⁽¹⁾. Molto probabilmente questo mimo ὑπόθεσις che potremmo dire mimo ad argomento, in contrapposizione al παίγνιον, mimo a soggetto, non è che il mimo di tipo soffroneo nella sua ulteriore

Die Denkmäler zum Theaterwesen, Berlin, Walter de Gruyter, 1920, p. 176, n. 187; OLIVIERI, *I frammenti del mimo siciliano* in « Atti della R. Accademia di Archeologia, lettere e belle arti di Napoli », N. S., vol. X, 1926, p. 129. Napoli, Cimmaruta 1927, p. 23.

(1) PLUTARCO, *Συμποσιακά*, 712 E.

evoluzione (1). In quanto all'argomento della suocera, è noto che figurava già nell'opera di Sofrone (2), ma è certo, d'altra parte che tra il mimo di Sofrone e quello ricordato dalla lampada non può esserci alcun rapporto, poichè il tipo dei tre attori e la scenetta che rappresentano fanno facilmente intuire un argomento di carattere assai più coerente al mimo quale poteva essere nell'epoca a cui appartiene la lampada stessa. Questa è da riferirsi con ogni probabilità alla fine del terzo o al principio del II sec. av. Cr. o anche ad epoca più recente; ad ogni modo all'epoca in cui il mimo aveva compiute le sue varie fasi e già declinava alla decadenza.

Conformemente al carattere trascurato della iscrizione, nella quale si ritrova un errore di ortografia in ogni parola (3), la lampada appare di fattura piuttosto grossolana. È il prodotto d'un'arte popolare appena appena dirozzata da una tecnica convenzionale che forse deriva da opera maggiore. I corpi addossati l'uno all'altro son tozzi e infagottati nelle vesti il cui vario drappeggiarsi è sommariamente rilevato, le teste stanno attaccate al busto quasi senza collo [le braccia e le gambe non si liberano dallo sfondo], pure nell'insieme è raggiunto un certo grado di naturalezza efficace. Il movimento della figurina di destra è rappresentato con sufficiente vivacità specialmente nel volgersi sdegnoso della testa ed è ben reso l'accentrarsi dell'azione verso la figurina di mezzo, i cui tratti comici, contrastando con la serietà della situazione, danno alla scenetta una graziosa coloritura d'umorismo che rende la lampada un interessante esemplare dell'efficacia comico-realistica dell'arte del popolo.

Si suole ripetere che le tre figurine non hanno maschere, forse per suggestione della vecchia idea che l'attore del mimo recitasse

(1) Non è il caso di discutere qui la complessa questione del valore di *ὑπόθεσις* tanto dibattuto in seguito all'opera del Reich (op. cit.). Già ne discussi in un mio studio sul mimo di Sofrone e di Senarco che sarà edito, quanto prima, presso l'editore Bemporad nella collezione delle pubblicazioni del R. Istituto di Studi Superiori in Firenze.

(2) ATENEI, III, 110 c.

(3) ΜΙΜΟΛΩΓΟΙ invece di ΜΙΜΟΛΟΓΟΙ
 ΗΥΠΟΘΗΣΕΙΣ invece di ΗΥΠΟΘΕΣΙΣ
 ΕΙΚΤΡΑ invece di ΗΕΚΤΡΑ

sempre a viso scoperto. A tal proposito credo basterà ricordare il passo di Ateneo ⁽¹⁾ in cui parlandosi di Cleone, famoso interprete di mimi, è detto che egli in un mimo molto noto nell'antichità superava in eccellenza un altro suo collega altrettanto famoso, recitando a viso scoperto (*αὐτοπρόσωπος*); il che non mi par dubbio debba voler significare che, se mai, il recitare senza maschera poteva essere una prova di maggiore abilità e non già una legge costante ⁽²⁾. Le tre teste del resto corrispondono perfettamente a tipi abbastanza noti. Nella figurina di sinistra è facile riconoscere una delle tante maschere di fisionomia comune, raffiguranti « il giovane



Fig. 2.



Fig. 3.

Maschere dell' « amoroso » della commedia nuova. (Da ROBERT).

dai capelli arricciati » (il *νεανίσκος οὖλος* di Polluce) ⁽³⁾, che potremmo dire « l'amoroso » della commedia greca e latina (fig. 2-3) ⁽⁴⁾; la figurina di destra mi sembra si possa mettere a confronto con una maschera di terracotta trovata a Tarquinii ed avente gli stessi tratti caratteristici: fronte calva e corrugata, occhi grossi protuberanti, naso schiacciato e deforme, bocca pronunziata e brutta

(1) X, 452 f.

(2) Vedi il mio studio: *Il mimo di Senarco contro i Reggini* in « Atene e Roma », N. S., a. VI, nn. 1-2, 1927, pp. 69-80.

(3) IV, 146.

(4) Da ROBERT, *Die Masken der neueren Attischen Komödie* in « Fünfundzwanzigstes Hallisches Winckelmannsprogramm », Halle, Niemeyer, 1911.

aria irritata (fig. 4); come pure alla figurina di mezzo corrisponde ancora meglio un'altra maschera trovata nello stesso scavo a Tarquinii (fig. 5)⁽¹⁾. In questa il tipo appare quasi identico: il capo calvo, la fronte ossuta, sporgente innanzi e attraversata da una



Fig. 4. - Maschera di terracotta proveniente da Tarquinii.

(Roma, Collezione Castellani).

(Fol. Moroni).

rugosa, rughe ancora tra le sopracciglia fortemente rilevate, occhi strabici, naso leggermente adunco e triangolare con narici molto

(1) Unica riproduzione di tali maschere era il disegno approssimativo che figura ad illustrazione dell'articolo dell'ARNOLD, *Tre maschere di terracotta trovate a Corneto* negli «Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica», 1880, p. 73 sgg., Atl. vol. XI, tav. 18, figg. 2-3. Le belle fotografie qui pubblicate per la prima volta sono dovute al benevolo interessamento di S. E. Roberto Paribeni e al consenso gentile del proprietario delle maschere comm. Alfredo Castellani. Vadano ad entrambi i miei ringraziamenti. Per la superba collezione Castellani, vedi: CARLO MONTANI, *Augusto Castellani orafò romano* in «Capitolium», 1928 a. IV, p. 209 sgg.

accentuate, bocca non troppo grande ma un po' storta, mento appuntito, tempie affossate e orecchie caratteristicamente deformi. Nella maschera la deformità delle orecchie è data dalla forma di una S rovesciata. Perfino l'espressione di persona che pensa a qualche cosa d'ingarbugliato è evidente come nella nostra figurina.

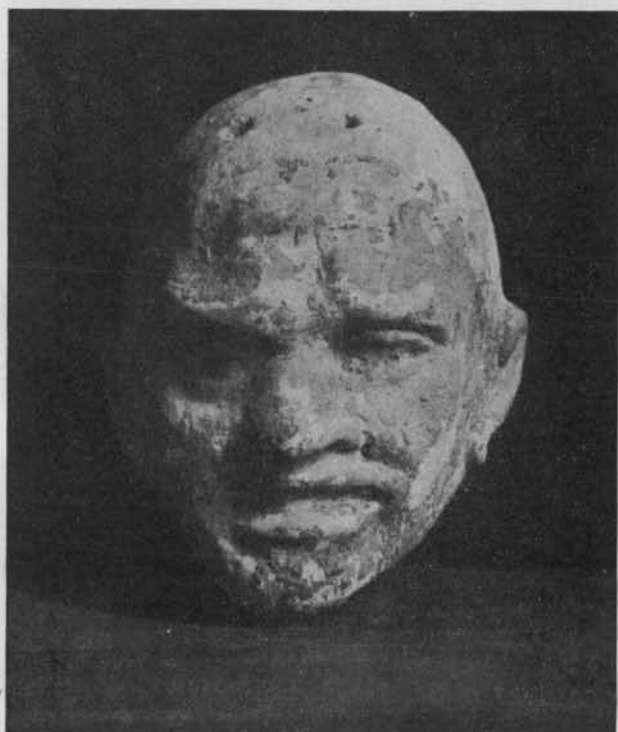


Fig. 5. — Maschera di terracotta proveniente da Tarquinii.

(Roma, Collezione Castellani).

(Fot. Moroni).

Un'altra maschera dagli stessi lineamenti proveniente da Myrina si trova al Museo di Berlino ⁽¹⁾ (fig. 6) e forse altre se ne potranno ancora ritrovare frugando tra il vecchio materiale; a me basta per ora di aver potuto indicare l'esistenza di tutte e tre le maschere della lampada di Atene, perchè le figurine vengano meglio comprese.

(1) N. 8152. Vedi in BIBBER, op. cit., n. 165, tav. CIV.

Nelle statuette in terracotta, come in quelle di metallo, non è necessario che la maschera sia appiccicata alla testa o al corpo in maniera visibile, ma spesso anzi è fusa alle altre parti, come continuando naturalmente la linea del collo; nella nostra rappresentazione un accenno alla sovrapposizione si potrebbe forse rin-



Fig. 6. - Maschera di terracotta proveniente da Myrina.

(Berlino, Museo Nazionale. Da BIEBER).

tracciare nella figurina di sinistra, in cui la distanza tra la nuca e il mento è quasi uguale alla lunghezza del viso con evidente sproporzione. Data la rozzezza del lavoro non era da aspettarsi un migliore rilievo. Qualcuno ⁽¹⁾ osservava che manca la nota maschera dalla grande bocca smisuratamente aperta nel riso sghangherato che suole costantemente figurare tra le maschere della commedia nuova, accanto alle altre di tipo più vicino alla realtà,

(1) WATZINGER, op. cit., p. 8.

quasi a testimoniare le alterazioni necessarie del riso comico, ma tra i nostri tre attori non avrebbe avuto ragione di essere: questi sono interpreti di mimi e non di commedie. La maschera nel teatro greco costituiva di per sè un elemento psicologico del dramma,



Fig. 7. — Il parassita. Statuetta di terracotta. (Atene, Museo Nazionale) (Da ROBERT).

esprimendo pur essa il carattere dei vari personaggi e sintetizzando plasticamente nella sua immutabilità l'irreale poetico delle varie figurine modellate sui tipi umani. L'occhio che per tutto lo svolgimento dell'azione contemplava tale espressione costante di dolore, riso o naturalezza, tramandando all'animo l'immagine tanto significativa, imponeva di continuo l'impressione dominante che il dramma voleva suscitare; da qui la stretta aderenza del tipo della maschera al carattere del dramma cui apparteneva. Ora appunto la naturalezza non alterata da contraffazione tragica o comica è la legge fondamentale del dramma mimico; è quindi addirittura necessario che in una riproduzione di esso manchi la maschera dal riso tipico che gli è estraneo. Le facce delle nostre tre figurine, con sufficiente coerenza hanno tratti assai vicini

alla realtà con alcunchè di caratteristico convenzionale che serve ad individuare le varie figurine a cui sono attribuite.

Nel giovanotto bellocchio ed in certo modo elegante si suole riconoscere il genere di quella tal suocera che dava il titolo al mimo; nell'ometto di destra irritato e minaccioso si crede rap-

presentato il suocero e della figurina di mezzo in genere si dice che è uno schiavo. A me pare invece che in quest'ultima si debba con maggior probabilità riconoscere un tipo di parassita. Pure al parassita avevano pensato indipendentemente gli studiosi (1) delle maschere già citate a proposito di questa figurina ed ugualmente rappresentazione di un tipo da parassita era stata definita una statuina (fig. 7) di terracotta conservata nel Museo di Atene (2). Questa con qualche leggera variante ripete per intero la stessa macchietta della lampada: anch'essa indossa una corta camiciola, ha il cranio calvo, ossuto, la fronte sporgente e nei lineamenti in gran parte uguali a quelli della nostra, si ritrova pure l'espressione dell'astuto imbroglione. In mano tiene degli oggetti che valgono a farla individuare senza alcun dubbio; sono l'ampolla e lo strigile più d'una volta ricordati nelle fonti quali attributi appunto della figurina del parassita (3). L'ometto della lampada che tanto le somiglia mi sembra dunque probabile che voglia ugualmente rappresentare un parassita. Del resto anche senza gli oggetti tradizionali la nostra figurina ha in sé più d'un particolare somatico che ci riporta sempre ad un tipo del genere. Diomede (4) a proposito dell'istrione Roscio Gallo dice che avendo gli occhi strabici, senza maschera non recitava se non da parassita; le orecchie deformi il naso adunco e il mento rasato sono pure tra le caratteristiche dei tipi da parassita ricordati da Polluce (5). Questi ne distingue tre specie: il parassita propriamente detto che ha molti tratti in comune col κόλαξ e cioè l'adulatore; l'εἰκονικός che molto probabilmente deve intendersi come il simulatore, e il siculo. Tra le caratteristiche del primo ci son le orecchie deformate (κατέαγε τὰ ὄτια) e il naso adunco (ἐπίγρυπος); tra quelle del secondo il mento rasato (ἀποξυράται τὸ γένειον). Il siculo non fu descritto forse perchè il più diffuso e il più noto; non potrebbe la nostra maschera, che pure ritroviamo in tanti esemplari, ricordare appunto questo terzo tipo? Del parassita siculo si sa più di

(1) ARNOLD, op. cit., p. 75; BIEBER, op. cit., p. 169.

(2) N. 5027 (Mistos 544). Vedi per altro ROBERT, op. cit., p. 23 sgg.

(3) POLLUCE, IV, 120; PLAUTO, *Stichus*, 230 sg.; *Persa*, 123 sgg.

(4) III, p. 489.

(5) IV, 148.

quanto Polluce non dica. Esso appare in un famoso frammento di Epicarmo (che era, secondo un'antica tradizione ⁽¹⁾, l'inventore del tipo) e nel suo primo momento di vita già si manifesta adulator, simulatore, ghiottone, attaccabrighe, miserabile. Molto probabilmente passa in Grecia attraverso la diffusione dei « I parassiti » di Alessi ⁽²⁾ che, nativo dell'Italia meridionale, fu tra i maggiori rappresentanti della così detta commedia attica di mezzo. Nell'opera di Menandro, nipote di Alessi, e negli altri poeti della commedia nuova, diventa l'elemento indispensabile degli intrighi amorosi e delle beffe ed appare sotto aspetti particolari più decisi, a ciascuno dei quali sembra dal passo di Polluce che corrispondesse poi una maschera speciale. Il tipo del parassita siculo è bene adatto al mimo quale figura comune alla vita greca ed è facile persino che fosse pure in Sofrone, se era stato già in Epicarmo dal quale in certo modo il mimografo dipendeva ⁽³⁾. È certo poi che in epoca romana raramente mancava nelle scenette mimiche per cui è perfettamente coerente la sua presenza in un mimo del II sec. av. Cr., ove venga rappresentato tra un suocero e un genero mentre si sottintende una suocera famosa. E a proposito della suocera mi sembra utile qui ricordare che nello stesso scavo di Tarquinii in cui furono ritrovate le due maschere di terracotta già ricordate venne assieme alla luce una maschera di donna piuttosto anzianotta col capo cinto di bende ed ornamenti floreali. Non vorrei azzardare nessuna ipotesi, tanto più che altre simili ne figurano nella raccolta Castellani, ma ad ogni modo sarà bene tenerla presente (fig. 8).

Se nella parte posteriore della lampada non figurasse l'iscrizione, i tre attori facilmente si sarebbero creduti derivati dalla commedia nuova tanto vicino ad essa è il carattere dell'azione drammatica che il titolo e il tipo delle figurine suggeriscono. S'intravede l'intrigo ellenistico. Forse il genero e il suocero sono innamorati della stessa donna suscitando le furie della suocera, per cui è necessario l'intervento d'un terzo il quale natu-

(1) ATENEIO, IV, 235 e f.

(2) KOCH, C. G. F., vol. II.

(3) Alla calvizie accennava qualche frammento di Sofrone (V. DEMETRIO, *Περὶ ἑρμηνείας*, 127) e così pure allo strabismo (SCOLIASTE AD ARISTOFANE, *Θεσμοφοριαζούσαι*, 846; GALIENO, XVII, 1, p. 680).

ralmente anche per tale riguardo non potrà essere che ... il parassita. Un tal genere d'argomento nel mimo del II secolo è abbastanza probabile poichè già nel III secolo nell'opera di Eronda si sente come il dramma mimico, almeno nella scelta dei soggetti e delle figure, mostri una certa tendenza a riprodurre su



Fig. 8. - Maschera di terracotta proveniente da Tarquinii.

(Roma, Collezione Castellani).

(Fot. Moroni).

per giù lo stesso mondo della commedia nuova. In un mimiambos appare la figura d'una mezzana che tenta persuadere all'amore una giovane nell'assenza del marito e si vale dei mezzucci soliti alle tante figure del tipo; in un altro si vedono le furie d'una padrona bizzosa amante dello schiavo che ha intrecciato un idillio con un'altra donnetta; in un altro ancora appare la famosa figura del lenone al quale alcuni giovinastri hanno fatto un brutto tiro. Per quanto l'azione poi si sviluppi in maniera affatto originale

si sente che in fondo il mimo aveva già accettato un po' del convenzionale della commedia attica del tempo che già per suo conto nella decisa tendenza alla rappresentazione del piccolo mondo borghese e dei caratteri e sentimenti comuni senza la vecchia intenzione di satira politico-sociale, si era già pure accostata al verismo del dramma mimico. Appare dalla lampada come poi nel principio del II secolo l'opera maggiore aveva di tanto influito sulla minore che questa aveva accettato non solo le macchiette e la simpatia per l'intrigo amoroso, ma anche le situazioni convenzionali. Siamo ormai molto lontani dal semplice dramma di Sofrone che amava occuparsi di cucitrici, pescatori e contadini ed era necessaria tutta l'evoluzione della commedia attica perchè le tre figurine della lampada ricordassero un mimo che si fondava sulle astuzie d'un parassita impegnato tra un suocero e un genero sotto l'ombra minacciosa della suocera. Del mimo di Sofrone che pure s'intitolava « La Suocera » l'unico frammento pervenutoci⁽¹⁾ fa intravedere soltanto un piccolo ambiente familiare con l'accento al pranzo ed ai bimbi che prima del tempo hanno mangiato qualche cosa.

*
* * *

Al tipo originario del dramma mimico si avvicina assai più un'altra rappresentazione figurata che mi sembra poter dimostrare appunto come derivata dal mimo. Sta in un cratere della collezione Mandralisca di Cefalù (tav. I)⁽²⁾ trovato nell'isola di Lipari nel 1864, già noto da tempo epperò messo in maggior luce da qualche anno per via d'un interessante articolo del Rizzo⁽³⁾. Da più indizi si ricava che appartiene alla seconda metà

(1) Ateneo, III, 110 c.

(2) Da *Dedalo*, VII, 1926, p. 403.

(3) In *Dedalo*, I. c., pp. 403-417. Vedi anche CAVEDONI in « *Bullettino dell'Istituto di corrispondenza archeologica* », 1864, p. 55; MURRAY, *Antiquities from the Island of Lipari* in « *Journal of Hellenic Studies* », 1886, p. 51 sg.; PACE, *Arte e artisti nella Sicilia antica* in « *Memorie dell'Accademia dei Lincei* », Serie V, vol. XV, 1917, p. 471; LIBERTINI, *Le isole eolie nell'antichità greco-romana*, Firenze, Bemporad, 1921, p. 178; OLIVIERI, op. cit., p. 147 sg.

del IV sec. av. Cr. e proviene da una fabbrica siciliota o italiota. Su una faccia è riprodotta una scenetta di genere che ricorda un momento caratteristico del mercato del pesce: la vendita del tonno. Un vecchietto fa da venditore, un uomo di media età fa da compratore, al centro sta un panchetto con su un tonno a metà tagliato, a terra stanno altri tonni. Simile genere di scenette è abbastanza comune all'arte vascolare, ma tutti hanno notato come questa abbia dei caratteri particolari che nettamente la differenziano dalle altre. Così nei bei vasi a figure nere dalle linee ancora arcaiche raffiguranti per esempio la raccolta delle olive, la bottega del calzolaio e del fabbro, come pure in altri più recenti, dove appare riprodotta la misurazione dell'olio raccolto o sono raffigurati in numerosi aspetti fasi della « toilette » femminili o vari tipi di giuochi da palestra, o la scuola o anche qualche scenetta d'interno familiare, le varie figurine non sono tracciate con caratteri diversi da quelli che, in rappresentazioni della stessa epoca, sono attribuiti a dei o personaggi eroici; generalmente vengono disegnate in atteggiamenti armoniosi, spesso in bei nudi giovanili; anche gli oggetti che a loro appartengono hanno linee tendenti pur sempre a qualcosa di stilizzato perchè armonizzino con l'insieme elegante della rappresentazione. Sicchè per quanto la scenetta voglia imitare un momento di vita reale e curi di mettere in rilievo i particolari più significativi pure nell'insieme per il desiderio di una espressione complessiva di eleganza l'immagine risulta assai più lontana dal vero che non sia il nostro quadretto. Qui la realtà della scenetta è espressa invece con un verismo deciso che mantiene il carattere volgaruccio del soggetto ispirante. Nessuna armonia tra le due figurine, niente affatto eleganti le linee, anzi piuttosto brutte, come nella carne afflosciata dalla vecchiezza e nella goffa positura del giovane. Disordinata è pure la disposizione dei tonni attorno al panchetto un po' storto e traballante; contorto ancora il bastone su cui il compratore si appoggia senza alcuna grazia. Si potrebbe ancora pensare alla riproduzione d'una scenetta di genere in singolari linee veristiche facili alla pittura della fine del IV secolo, ma in realtà anche in rappresentazioni di tale epoca, per quanto venga fuori uno stile assai più libero e vivace e si raggiunge una perfezione di tecnica che

permetta di mettere in rilievo gli scorci più audaci, che cura il movimento naturale dei panneggi e tende ad accostarsi quanto più è possibile al vero, pure c'è sempre quella tendenza alle forme giovani e belle da cui il ceramografo si allontana solo per tracciare qualche figura necessariamente brutta, vecchia o grottesca. Ed in una semplice scenetta di genere a me sembra che anche il ceramografo di tale epoca, sia pure per obbedire alla tradizione, avrebbe forse per lo meno raffigurato il venditore altrettanto giovane che il compratore, mentre la scelta di una figura di vecchio potrebbe far pensare ad una legge necessaria della scenetta riprodotta, tanto più gradita ad un artista alessandrino che troverà qui modo di fare sfoggio della sua tecnica abile anche alla rappresentazione del brutto. L'insieme della decorazione del cratere si presta ancora meno alla identificazione d'una semplice scenetta di genere poichè nella parte posteriore non ci sono che due figure di efebi ammantati e coronati di bende. Invece quando il ceramografo greco traeva l'ispirazione direttamente dalla vita di tutti i giorni, soleva decorare tutto il vaso con scene ugualmente significative e legate tra loro da una certa affinità. In un famoso vaso orvietano del museo di Napoli, per esempio, alla scenetta della bottega del calzolaio corrisponde la fucina del fabbro; nell'anfora Galassiana del Museo Vaticano la misurazione dell'olio raccolto appare riprodotta simbolicamente in due momenti successivi.

Il particolare dei due efebi ammantati poi è noto invece come si ritrovi assai frequentemente in una serie speciale di vasi riproducenti appunto scenette da teatro. Dico di quelli che comunemente sono chiamati fliacici poichè con molta probabilità derivano dalle commedie fliaciche⁽¹⁾. Con questi il nostro cratere ha altri particolari in comune. Il panchetto dalle linee non perfettamente eleganti si ritrova in uno di essi⁽²⁾; in un altro figura il coltellaccio che tiene in mano il venditore di tonni⁽³⁾; il bastone del compratore non mostra già la solita

(1) Tra questi un altro vaso scoperto pure a Lipari riproduce ugualmente nella parte posteriore le due figure efebiche. Vedi MURRAY, op. cit., p. 52.

(2) Vedi in BIEBER, op. cit., Tav. 78.

(3) Vedi in BIEBER, op. cit., Tav. 842.

arte stilizzata dei bei vasi di tipo attico, ma corrisponde perfettamente alle verghe nodose e torte su cui si appoggiano tante figurine fliaciche⁽¹⁾; perfino nei motivi ornamentali appare comune il fiore campanulato. L'affinità tra i due tipi di vasi viene facilmente spiegata non solo perchè rimontano alla stessa epoca, ma anche perchè derivano da una stessa arte caratteristica dei Greci dell'occidente; un'arte che ama meno la stilizzazione e tende decisamente al verismo. Ma forse non esiste soltanto una relazione di tempo, luogo e tendenze artistiche, forse tutti allo stesso modo derivano dal gusto particolare dei ceramografi d'occidente di ricordare nelle pitture vascolari le rappresentazioni drammatiche locali per cui l'affinità della riproduzione potrebbe anche essere una conseguenza dell'affinità dei generi letterari da cui dipendono. Nei vasi fliacici, se nella parte posteriore mancano le due figure efebiche, è rappresentata una processione dionisiaca, qualche volta son riprodotti soltanto dei motivi ornamentali se addirittura non c'è che la verniciatura in nero. Come nel vaso di Lipari, la parte posteriore è sempre meno curata, dipinta un po' più rozzamente e perfino gli elementi decorativi son resi con maggior semplicità e trascuratezza. È evidente che in tal serie di vasi l'interesse unico è per la scenetta che viene riprodotta da una parte, mentre nell'altra ogni rappresentazione ha valore di riempitivo. E finchè vengono raffigurate scene dionisiache si comprende bene la stretta relazione di tale genere di rappresentazione col dramma comico che anch'esso per suo conto costituisce sempre una celebrazione del culto di Dionisio, ma che valore avranno avuto le due figure di efebi che pure si ritrovano assai più frequentemente? Quella benda che cinge loro la fronte non potrà ricordare, come suole, una vittoria agonale? Comunque sia, il fatto che anche nel vaso di Lipari da una parte figurano gli efebi ammantati dei vasi fliacici, può farci pensare alla probabilità che anche esso debba derivare da un'azione da teatro. Appare però subito manifesto che la nostra rappresentazione non ha alcun rapporto con la commedia fliacica, soprattutto perchè manca il costume caratteristico detto appunto fliacico, quello che

(1) Vedi in BIEBER, op. cit., Tavv. 72-82-89-84 ecc.

Semo chiamava « viluppo tarantino » (*ταραντῖνον καλύπτρον*)⁽¹⁾, e manca pure ogni nota di goffa ridicolaggine. In fondo la linea dei due ometti vestiti alla maniera comune, per quanto nel suo sgraziato verismo si differenzi nettamente dalle figure dei bei vasi di tipo attico, pure con pari grado si differenzia dalle false rigonfiature della rappresentazione grottesca fatta unicamente per suscitare il riso.

La naturalezza delle nostre figurine non si oppone però alla probabilità che esse derivino ugualmente da un genere da commedia perchè non manca neppure in esse qualche tratto caratteristico che può facilmente ricondurci al teatro. Ecco infatti la testa del compratore che sembra star lì ad indicare il vero significato del quadretto. Essa è stata disegnata in linee sproporzionatamente grandi rispetto al corpo dalle gambe tanto sottili, ed è attaccata alle spalle quasi senza collo, sì che manifesta un interesse particolare della sua fattura certamente non derivato da imperizia tecnica del pittore poichè questi aveva mostrato nell'insieme di avere una mano sufficientemente esperta nell'arte vascolare. Dato il carattere industriale della produzione, il pittore di vasi non era in genere un grande artista a meno che per sue qualità non avesse saputo dare un'espressione affatto originale e personale al proprio lavoro [per cui la sua opera era in modo speciale ricercata] al punto che egli stesso ritenesse necessario apporre la propria firma ai singoli vasi. Nè il nostro ceramografo raggiunge le vette dell'arte, chè, del resto, tra i Greci dell'occidente pochi erano assurti a vera importanza, ma mostra, assieme ai migliori, una certa originalità d'invenzione pur mancando la squisita perfezione stilistica dei ceramografi dell'attica. I difetti però sono in gran parte di prospettiva, come era facile accadesse al ceramografo comune: e vediamo per esempio un tonno che invece di giacere a terra pare stia ancora in atto di nuotare; eppure, malgrado tutto, è evidente una discreta perizia tecnica indicata per esempio dal vario drappeggiamento delle vesti e specialmente dall'insieme della figura del vecchio la cui tarda

(1) ATENEO, op. cit., XIV, 622 b. È detto « tarantino » dal fatto che tal genere di commedia fiorì a Taranto.

età è espressa con sufficiente rilievo veristico nella curva linea del dorso, nel ventre piuttosto rigonfio e nel petto stretto tra le scapole sporgenti. L'effetto veristico a cui tende senza alcun dubbio il quadretto è raggiunto assai bene nell'insieme e specialmente negli atteggiamenti caratteristici delle due figurine e nella impressione di movimento che ne deriva, per cui è da credere che l'artefice fosse tale che, se avesse voluto, avrebbe pure saputo disegnare anche per il giovane una testa ben proporzionata e attaccata al busto mediante il collo. Dunque la strana grandezza e la curiosa maniera della positura sono volute dal ceramografo e ciò evidentemente non senza ragione.

A me sembra che egli l'abbia così rappresentata unicamente per fare intendere ch'era una maschera. In esso infatti troviamo tratti caratteristici a noti tipi di maschere: la fronte smisuratamente calva e rugata contrastante con le tempie e la nuca piena di capelli, il naso piuttosto pronunziato, la bocca abbastanza grande e aperta. Specialmente la calvizie incoerente con la massa e la lunghezza dei capelli che cadono a ciocche sulle spalle ricorda certe note care all'acconciatura comica per la quale per esempio si giungeva all'assurdo di una testa pelata a cui facevano ornamento solo due o tre ciuffi di capelli⁽¹⁾ alla maniera dei nostri « clowns ». Ma c'è poi un particolare, per quanto io sappia, ancora sfuggito agli altri studiosi. Considerando attentamente il modo con cui è disegnato l'occhio vediamo che oltre alle linee solite comuni all'arte ceramografa contemporanea e cioè due per le ciglia, una per la piega della palpebra superiore ed una per il sopracciglio, c'è ancora un più grande sopracciglio disegnato con maggiore rilievo. In realtà, date le proporzioni di questa testa, un simile trattamento dell'occhio non ci stupirebbe se però lo stesso tipo di sopracciglio sovrapposto e grande oltre misura non apparisse pure nella testa del vecchio che invece ha proporzioni assai più regolari. In questa è resa meglio l'impressione del posticcio anche per la forma accentuatamente arcuata, inclinata verso la radice del naso in maniera contrastante con la direzione delle altre linee dell'occhio. Ora appunto la forma

(1) POLLUCE, IV, 149-150.

delle sopracciglia nell'antichità fu ritenuta assai significativa per la determinazione del carattere⁽¹⁾ e perciò per la fattura delle maschere essa era pure indicata tra i segni necessari al riconoscimento dei vari tipi. Polluce per esempio nella descrizione delle maschere della commedia nuova⁽²⁾, parla di sopracciglia tirate in su, calate in giù a seconda delle varie figurine. Il *πορνοβουσκός* le ha congiunte, il *πρώτος πάππος* dalla loro forma si manifesta di carattere mansueto, lo schiavo *κάτω τριχίας* orgoglioso, e da esse pure si riconosce il *παρασίτος* di tipo più malvagio. Appare dalla descrizione di Polluce che la nota psicologica era data quasi esclusivamente dalla forma delle sopracciglia ed in quasi tutte le maschere pervenute sino a noi se ne riscontra effettivamente un disegno particolare che definisce meglio il carattere tipico. È da notare poi che nelle maschere del fiacce la trattazione dell'occhio è assai simile a quella delle nostre due figurine. Considerando dunque nell'insieme la sproporzione della testa del compratore, la stramba maniera con cui appare sovrapposta al tronco, la caratteristica capigliatura e il disegno accentuato delle sopracciglia, mi sembra veramente probabile che siamo in presenza di una maschera. Del resto anche la testa del vecchio nella nuca pelata, nei capelli disposti ad angolo retto sulle tempie, nel naso piuttosto adunco e nella bocca aperta mostra pure tratti soliti a tipi di vecchi della commedia. Entrambe le teste si ritrovano per esempio in molte rappresentazioni della commedia fiacica. Solo che nelle maschere del fiacce gli stessi lineamenti appaiono stravolti dalla smorfia del riso comico, mentre nella nostra rappresentazione, coerentemente a tutto l'insieme, la stessa fisionomia tipica appare riprodotta con espressione naturale. E si noti ancora come il confronto con le scene fiaciche possa spiegare la diversa proporzione delle due teste. Anche tra quelle le varie figurine hanno l'una una maschera più grande e l'altra più piccola e a volte tra due di giuste proporzioni una terza risulta affatto sproporzionata⁽³⁾ (fig. 9).

(1) ARISTOTILE, *Περὶ τὰ ζῶα*, IX; Pseudo ARISTOTILE, *Φυσιολογικά*, VI, 812.

(2) IV, 14 sg.

(3) Vedi in BIEBER, op. cit., Tav. 82.

Appare dunque ancora più probabile che il ceramografo abbia nel vaso di Lipari riprodotto due maschere di tipo comico coi mezzi soliti della tecnica contemporanea. Ma è certo che maschere del fliace non sono, come non lo sono neppure della commedia attica antica, dove per chiara testimonianza



Fig. 9. - Scena fliacica. (Tarquinii, Museo etrusco).

(Da BIEBER).

di Polluce⁽¹⁾ o riproducevano i lineamenti dei personaggi del tempo messi in caricatura o esprimevano genericamente il massimo della contraffazione ridicola. Le nostre quindi per la loro naturalezza potrebbero se mai derivare dai tipi della commedia nuova, senonchè manca tra esse la nota maschera dal riso smisuratamente sgangherato che abbiamo già detto come figure in ogni rappresentazione a tale tipo di dramma ispirata.

(1) IV, 148-154.

Ad attori di mimi si adattano invece per ogni rispetto. Messe a confronto con le maschere della lampada di Atene, trovano un perfetto parallelo nella naturalezza tipica della figurina di sinistra e come le altre due conservano pure i tratti convenzionali quali le sopracciglia accentuate e le fronti calve; come la figurina di mezzo non portano il costume scenico ma già, per il fatto che l'attore mimico a volte recitava con la maschera e a volte senza, è da credere che anche nell'abbigliamento non fosse sempre legato da convenzioni teatrali.

Del resto non è solo il tipo della maschera che fa pensare al mimo. L'intera scenetta costituisce un genere di rappresentazione che al genere mimico aderisce perfettamente, mentre non può essere riferito con migliore probabilità ad altre forme note di commedia greca. Il ceramografo nel disegnare una scena da commedia doveva necessariamente scegliere di essa la più significativa affinché facilmente venisse riconosciuta. Ciò, in verità, era pure necessario per qualsiasi altro artista che al teatro si ispirasse, ma era quasi indispensabile per il pittore di vasi poichè la sua arte era quella che più facilmente veniva a diffondersi nei vari paesi per l'attivo commercio della ceramica e veniva anche in maggior contatto con le classi meno colte, per cui all'ateniese come al siculo, al popolano come al letterato la rappresentazione vascolare doveva riuscire chiara senza stento. Così a ricordare una commedia di tipo attico antico non sarebbe stato certo sufficiente la riproduzione d'una scenetta di genere che, se mai, non avrebbe costituito se non un momento secondario dell'azione drammatica. Invece par certo che l'antico pittore di vasi quando volle ricordare la commedia attica riproducesse l'insieme del coro che meglio di ogni altro elemento era adatto ad indicare la commedia a cui il vaso si riferiva, e sono famose le belle rappresentazioni vascolari ricordanti con grande probabilità « i Cavalieri » di Aristofane ⁽¹⁾ (fig. 10) o gli « Uccelli » o qualche altra commedia antica. Per la commedia nuova mancano nelle nostre rappresentazioni oltre alla maschera dal riso sgangherato, la figura femminile che pure appare costantemente

(1) Vedi in BIBER, op. cit., Tav. 66.

a ricordare l'intrigo amoroso ⁽¹⁾ (fig. 11) necessario all'azione del dramma riprodotto. Del resto anche per tal genere di commedia la scenetta della vendita del tonno avrebbe avuto un valore secondario e sarebbe stata perciò insufficiente al riconoscimento. Una simile scena invece può da sola costituire tutta l'azione d'un mimo; di quel mimo del tipo originario che non

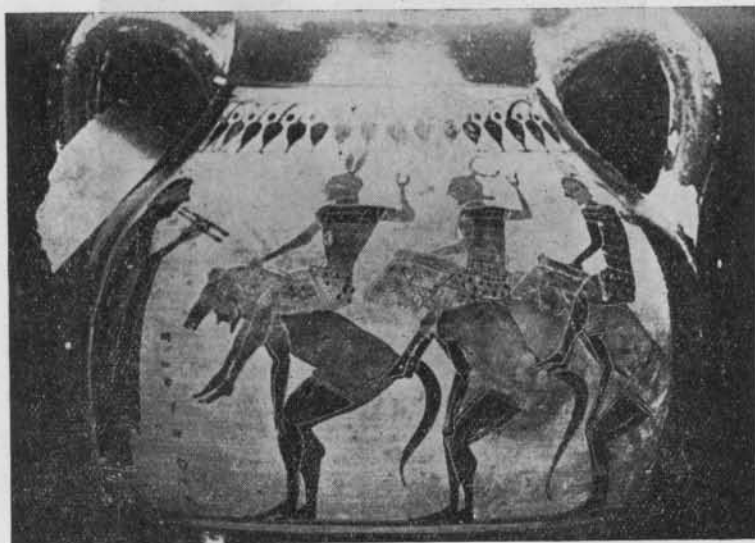


Fig. 10. - Scena de « I Cavalieri » di Aristofane.

(Da BIEBER).

ha subito ancora l'influenza della commedia nuova e tende perciò decisamente alla semplicità della scenetta di genere. È noto come Sofrone, il primo mimografo avesse appunto dall'ambiente siciliano ritratto la figura del pescatore di tonno ⁽²⁾ ed è quindi probabile che pure a lui risalga nella tradizione mimografica l'idea d'una simile scenetta. Del resto par certo che qualche volta trattò una stessa figura in due mimi diversi come

(1) Vedi p. es. in BIEBER, op. cit., Tav. 90, n. 2.

(2) ELIANO, *Nat. anim.*, XV, 6; ATENEIO, VII, 306 d; 309 c; *Et. M.* 572, 24.

appare dai due titoli: « La mezzana di matrimoni » ⁽¹⁾ e « Colei che s'affaccenda per la sposa » ⁽²⁾ con molta probabilità da riferirsi entrambi alla macchietta tipica della « comare di nozze ». L'argomento della vendita appare pure fra quelli preferiti dal



Fig. 11.

Scena di commedia nuova (Affresco di Ercolano).

(Da BIEBER).

mimo e tutti ricorderanno « Il calzolaio » di Eronda, come pure i resti di un mimiambro di Gneo Mazio ⁽³⁾ da cui si intuisce l'elogio di un venditore per i propri fichi.

In conclusione la presenza e il tipo della maschera, il carattere

(1) *Paremiogr.*, 83 (COHN). Vedi WILAMOWITZ, *Lesefrüchte* in « *Hermes* », XXXVII, 1902, p. 325.

(2) ATENEO, VIII, 362 c; POLLUCE, X, 107.

(3) MACROBIO, *Saturnalia*, III, 20, 5.

della scenetta e il verismo con cui è riprodotta, tutto ci riconduce ugualmente al mimo ⁽¹⁾.

* * *

E ancora al mimo mi sembra possano riferirsi due famose opere d'arte alessandrina comunemente interpretate come riproduzioni di scene da commedia nuova. Sono due quadretti in minutissimo mosaico firmati da Dioscuride di Samo (tavv. II, III). Furono trovati nel 1763 a Pompei nella così detta Villa di Cicerone e ora si

(1) Quasi tutti coloro che si sono occupati del cratere di Lipari hanno sentito che una certa relazione doveva pure avere col mimo la scena della vendita del tonno e ciò suggeriva principalmente il carattere veristico della scenetta e il ricordo del «Pescatore di tonno» di Sofrone. Il Pace (op. cit.) ne aveva dato un accenno senza tentare alcuna indagine, il Rizzo (op. cit.) ci ritorna quasi ad ogni pagina e mostra, come in fondo pensi più al mimo che ad ogni altra interpretazione, ma rinuncia anche a speciali indagini. E ciò era naturale poichè dominavano ancora vecchi preconcetti intorno al dramma mimico. Si credeva che i mimologi non portassero maschera e si vedevano perfino nelle figurine della lampada di Atene acconciature da maschera senza volerle riconoscere come tali, per cui si credevano soltanto «trucchi» quei tratti tipici che del resto erano nella disposizione dei capelli, nelle orecchie, negli occhi e perfino nell'espressione della fisionomia, mentre invece come abbiamo veduto corrispondono perfettamente a vere e proprie maschere. Pesava inoltre sul mimo il preconcetto d'un suo carattere di caricatura ridicola derivato da una vecchia confusione tra il mimo letterario e il mimo buffo popolare per tale riguardo invece nettamente diversi, e perciò si trascurava pure la possibilità d'un insieme di maschere da mimologi improntate di perfetta naturalezza. Epperò dal genere drammatico giustamente non sapevano staccarsi gli studiosi. Il MURRAY (op. cit.) ricordava una commedia di ARCHIPPO intitolata «I pesci» (Vedi KOCH, *C. G. F.*, vol. I). Ma Archippo era un contemporaneo di poco più giovane di Aristofane e la sua commedia dal titolo e dai frammenti superstiti appare pure di tipo aristofanesco, figurando appunto in essa un coro di pesci. È da credere quindi che, secondo il solito, l'opera del ceramografo si sarebbe valsa sempre dell'illustrazione del coro caratteristico per un facile riconoscimento del dramma da ricordare. Il Rizzo (op. cit.) poichè si credeva costretto a rinunciare alla dimostrazione del mimo, pensava ad una scena di genere in caricatura, forse, sempre come riverbero di un dramma comico. Ma in realtà tale caricatura non sarebbe stata espressa nella scenetta essenzialmente veristica, altro che da una delle due teste «calcata sul collo come una grande maschera scenica» (Rizzo, l. c., p. 412), dai lineamenti perfettamente regolari e solo un po' più grande del naturale, mentre i vari esemplari della caricatura antica, anche a voler considerare sol-

dovette piacere molto nell'antichità: una pittura murale di Stabia ⁽¹⁾ la riproduce con leggerissime e trascurabili varianti dovute unicamente ai mezzi diversi delle due arti. Più d'una figurina di terracotta pare appartenga a un qualche gruppetto riprodotte lo stesso soggetto. Infatti appare identica la figurina del sonatore di piattelli in una terracotta di Myrina ora conservata nel museo di Atene ⁽²⁾ e con buone probabilità riproducono il suonatore di tamburo due statuette pure provenienti entrambe forse da Myrina ⁽³⁾. Evidentemente la scenetta risaliva ad un originale famoso e di notevole importanza. In genere prevale l'idea che da un unico quadro celebre siano derivate le varie copie, mentre la perfezione del mosaico di Dioscuride e l'importanza sempre maggiore che in età ellenistica assume l'arte musiva potrebbe anche farci ammettere col Winkelmann ⁽⁴⁾ che il nostro quadretto sia addirittura l'originale. Ad ogni modo quel che più interessa per il nostro studio è il significato della rappresentazione. Si suole comunemente ripetere che si tratta d'una scena di musicanti da strapazzo presa da una qualche commedia di tipo menandro ⁽⁵⁾, e si pensa in particolar modo ai « *μητραγῦρται* », specie di saltimbanchi, ultimo e degenerato residuo delle processioni dei profeti di Cibele a cui si ispirava pure una commedia di Antifane e una dello stesso Menandro, ma la porta chiusa e il fatto che l'azione appare visibilmente diretta verso di essa mi fa pensare piuttosto alla rappresentazione di uno dei famosi *παρακλαυσίθυρον* specie di serenate fatte dietro la porta chiusa della bella amata ⁽⁶⁾. Qui invece di una patetica serenata avremmo piuttosto una buffa musica

(1) Museo Nazionale di Napoli N. 9034.

(2) Raccolta Mistos, 543.

(3) Una si conserva a Berlino Antiquarium 7969; un'altra forse perduta è riprodotta dal FROEHNER in « *Terres cuites d'Asie de la collection Joulien Greau* », 1891, n. 1109, vol. I; Plate 27; descrizione a p. 26.

(4) Vedi pareri diversi in WINTER, « *Jahrbücher des Instituts* », 1895, p. 121 sgg.

(5) Vedi principalmente BIEBER-RODENWALDT in « *Archeologische Jahrbücher* », XXVI, 1911, p. 1 sgg., e da ultimo RIZZO, *La pittura ellenistico-romana*. Milano, Treves 1929.

(6) Per il *παρακλαυσίθυρον* leggi CANTER, *The paraclausithyron as a literary theme* in « *American Journal of Philology* », 1920, vol. XLI, pp. 355-368.

conservano in perfetto stato nel museo di Napoli ⁽¹⁾. Par certo che appartengono al più tardi al II sec. av. Cr. data la perfezione tecnica e stilistica che più d'una volta li ha fatti mettere in confronto col celebre mosaico di Alessandro che si suole attribuire su per giù alla stessa epoca ⁽²⁾. Son fatti con una tecnica ammirabile specie nella disposizione dei colori e nella ricerca dell'effetto pittorico e notevolissima è la trattazione delle varie figurine ben staccate dallo sfondo, libere, ognuna per sè costituente un piccolo esemplare di graziosa arte veristica. I gruppetti ne risultano messi su con gusto e piacevolissima armonia di rappresentazione. Sono volgari macchiette della vita di tutti i giorni. Naturali e semplici gli atteggiamenti, lievemente tendenti a una certa aria di comico bene adeguata alla maschera che copre il viso di ciascuna figurina.

Uno dei due quadretti rappresenta un salottino di agiata casa borghese. Due giovani donne stanno insieme a una brutta vecchia a bere qualcosa, sedute attorno a un tavolino piuttosto elegante. Son vestite per benino e non mancano tappeti e cuscini nella stanzetta a dimostrare una certa opulenza. Sono tutte e tre rivolte con aria irritata a un ragazzetto che se ne sta diritto a capo basso, come a prendersi una buona ramanzina. Si suole ripetere che si tratta d'una scena di magia, perchè tra le figure è una brutta vecchia e nel tavolo sta un ramoscello, forse, di alloro. Ma in verità il salotto mi sembra assai ben messo e lontano assai dalle stamberghe grottesche delle maghe, nè d'altra parte ricordo scritti di antichi che accennino a maghe girovaganti per i salotti delle clienti. Data la direzione degli sguardi non mi par dubbio invece che il ragazzetto sia l'eroe della conversazione. Nell'altro la scena si svolge in istrada lungo il muro d'una casa presso una porta chiusa: una flautista, un suonatore di piattelli, un suonatore di tamburi, un ometto, forse un nano, porta un qualche altro strumento difficile ad identificarsi. Questa scenetta

tanto quelli che il Rizzo stesso cita, mostrano decisamente segnato l'irreale umoristico necessario, così nelle teste veramente sproporzionate, come negli atteggiamenti ridicoli, e nell'insieme del tutto comico della rappresentazione. Perciò mi sembra di dover rinunciare alla ipotesi dell'illustre archeologo.

(1) Nn. 9985; 9987.

(2) Vedi KÖRTE in «Römische Mitteilungen», XXI, 1907, p. 2.

dovette piacere molto nell'antichità; una pittura murale di Stabia ⁽¹⁾ la riproduce con leggerissime e trascurabili varianti dovute unicamente ai mezzi diversi delle due arti. Più d'una figurina di terracotta pare appartenga a un qualche gruppetto riproducente lo stesso soggetto. Infatti appare identica la figurina del sonatore di piattelli in una terracotta di Myrina ora conservata nel museo di Atene ⁽²⁾ e con buone probabilità riproducono il suonatore di tamburo due statuette pure provenienti entrambe forse da Myrina ⁽³⁾. Evidentemente la scenetta risaliva ad un originale famoso e di notevole importanza. In genere prevale l'idea che da un unico quadro celebre siano derivate le varie copie, mentre la perfezione del mosaico di Dioscuride e l'importanza sempre maggiore che in età ellenistica assume l'arte musiva potrebbe anche farci ammettere col Winkelmann ⁽⁴⁾ che il nostro quadretto sia addirittura l'originale. Ad ogni modo quel che più interessa per il nostro studio è il significato della rappresentazione. Si suole comunemente ripetere che si tratta d'una scena di musicanti da strapazzo presa da una qualche commedia di tipo menandro ⁽⁵⁾, e si pensa in particolar modo ai « μητραγῦρται », specie di saltimbanchi, ultimo e degenerato residuo delle processioni dei profeti di Cibele a cui si ispirava pure una commedia di Antifane e una dello stesso Menandro, ma la porta chiusa e il fatto che l'azione appare visibilmente diretta verso di essa mi fa pensare piuttosto alla rappresentazione di uno dei famosi παρακλαυσίθυρον specie di serenate fatte dietro la porta chiusa della bella amata ⁽⁶⁾. Qui invece di una patetica serenata avremmo piuttosto una buffa musica

(1) Museo Nazionale di Napoli N. 9034.

(2) Raccolta Mistos, 543.

(3) Una si conserva a Berlino Antiquarium 7969; un'altra forse perduta è riprodotta dal FROEHNER in « Terres cuités d'Asie de la collection Joulieu Greau », 1891, n. 1109, vol. I; Plate 27; descrizione a p. 26.

(4) Vedi pareri diversi in WINTER, « Jahrbücher des Instituts », 1895, p. 121 sgg.

(5) Vedi principalmente BIBER-RODENWALDT in « Archeologische Jahrbücher », XXVI, 1911, p. 1 sgg., e da ultimo RIZZO, *La pittura ellenistico-romana*. Milano, Treves 1929.

(6) Per il παρακλαυσίθυρον leggi CANTER, *The paraclausithyron as a literary theme* in « American Journal of Philology », 1920, vol. XLI, pp. 355-368.

chiassosa. Si potrebbe anche pensare al *παρακλαυσίθυρον* di una qualsiasi commedia ellenistica, ma mi sembra assai difficile che in una scena simile non figurasse almeno una delle tante figure tipiche, adatte a fare subito riconoscere l'azione, come per esempio: l'amoroso, il parassita, o una vecchia mezzana, un personaggio insomma che determinasse il perchè della serenata ricordando l'intrigo del dramma. La scenetta invece così come è stata rappresentata, dà tutta l'impressione di essere stata considerata in sè e per sè, sì che tutte le figurine tracciate valgono a ricordare al completo i personaggi dell'azione a cui si ispirano riproducendone il momento più significativo. Perciò ho pensato al dramma mimico. Il *παρακλαυσίθυρον* ben poteva prestarsi ad uno spunto graziosissimo di mimo e ancora qui la mancanza della maschera caratteristica dalla grande bocca sgangherata ci riconduce alle rappresentazioni di azioni comiche assai più vicine alla naturalezza della realtà come già negli altri monumenti indicati quali riproduzione di mimo.

Ancora più direttamente al mimo ci fa pensare l'altro quadretto con la sua scena d'interno limitata a una piccola conversazione in salotto e ricorda la casetta e le belle vesti di Prasinoe ⁽¹⁾; la visita della mezzana Gillide alla onesta Metriche, visita che finisce pure con l'offerta d'un buon bicchiere di vino ⁽²⁾; ricorda anche l'intimità del salottino di Coritto ⁽³⁾, e soprattutto nella figura del ragazzetto sgridato ci suggerisce il raffronto con Cottalo, monello svogliato e birichino che ne fa tante da metter su tutte le furie la mamma e buscarsi tante busse dal maestro ⁽⁴⁾. Niente intrighi amorosi, niente lazzi di servi ubbriachi o di parassiti imbroglianti. Un piccolo spunto di vita familiare, una scenetta di genere ispirata da chi sa quale monelleria da quel secondo Cottalo e il gusto del mimo di riprodurre un interno nelle note più veristiche.

Mi sembra che ancora al mimo ci possa ricondurre la necessità sentita dall'artista di inquadrare e limitare le scenette tra pareti

(1) In Teocrito idillio XV.

(2) In Eronda Mimiambi, I.

(3) In Eronda Mimiambi, VI.

(4) In Eronda Mimiambi, III.

domestiche nell'uno e nell'altro di chiudere totalmente lo sfondo col muro d'una casa pure raffigurando una azione svolgentesi nella strada. Forse tale sfondo scenico è ricordo delle scene improvvisate per la recita dei mimi facili a costruirsi anche in casa privata come era solito tra gli antichi ⁽¹⁾. I gradini tracciati sul quadretto del salottino ugualmente bene si prestano a ricordarci simili teatrini improvvisati quali con molta probabilità quelli delle già ricordate rappresentazioni fliaciche ⁽²⁾. Insomma così il soggetto come i personaggi e l'inquadratura delle scene mi sembra che valgano a ricordarci, meglio che la commedia nuova, il mimo ellenistico del tipo che ci è noto nell'opera di Eronda.

(1) PLUTARCO, *Συμποσιακά*, 712 E.

(2) Poiché si presenta l'ipotesi d'una rappresentazione di mimo e perciò non necessariamente in relazione col pubblico teatro, bisognerebbe forse considerare con maggiore cautela le ultime conclusioni sulla scena del teatro ellenistico fondate principalmente su questi quadretti di Dioscuride, come specialmente in BIEBER-RODENWALDT, op. cit., e in FRICKENHAUS, *Die altgriechische Bühne*, Strassburg, 1917, p. 47 e seg.

[Licenziato dall'autrice per la stampa il 18 maggio 1931].



« La vendita del tonno ».

Vaso siceliota (?) della fine del IV sec. a. C., da Lipari.

Cefalù. Collezione Mandralisca. Da Dedalo.



« Scena d'interno ».

Mosaico di Diascuride di Sanno.

Napoli. Museo Nazionale. Fot. Alinari.



« Musica allegra dietro una porta chiusa ».

Musaico di Diascuride di Sanno.

Napoli. Museo Nazionale. Fot. Alinari.