

Estr. da "Dedalo"
ann. VII - Dicembre 1926 -

496

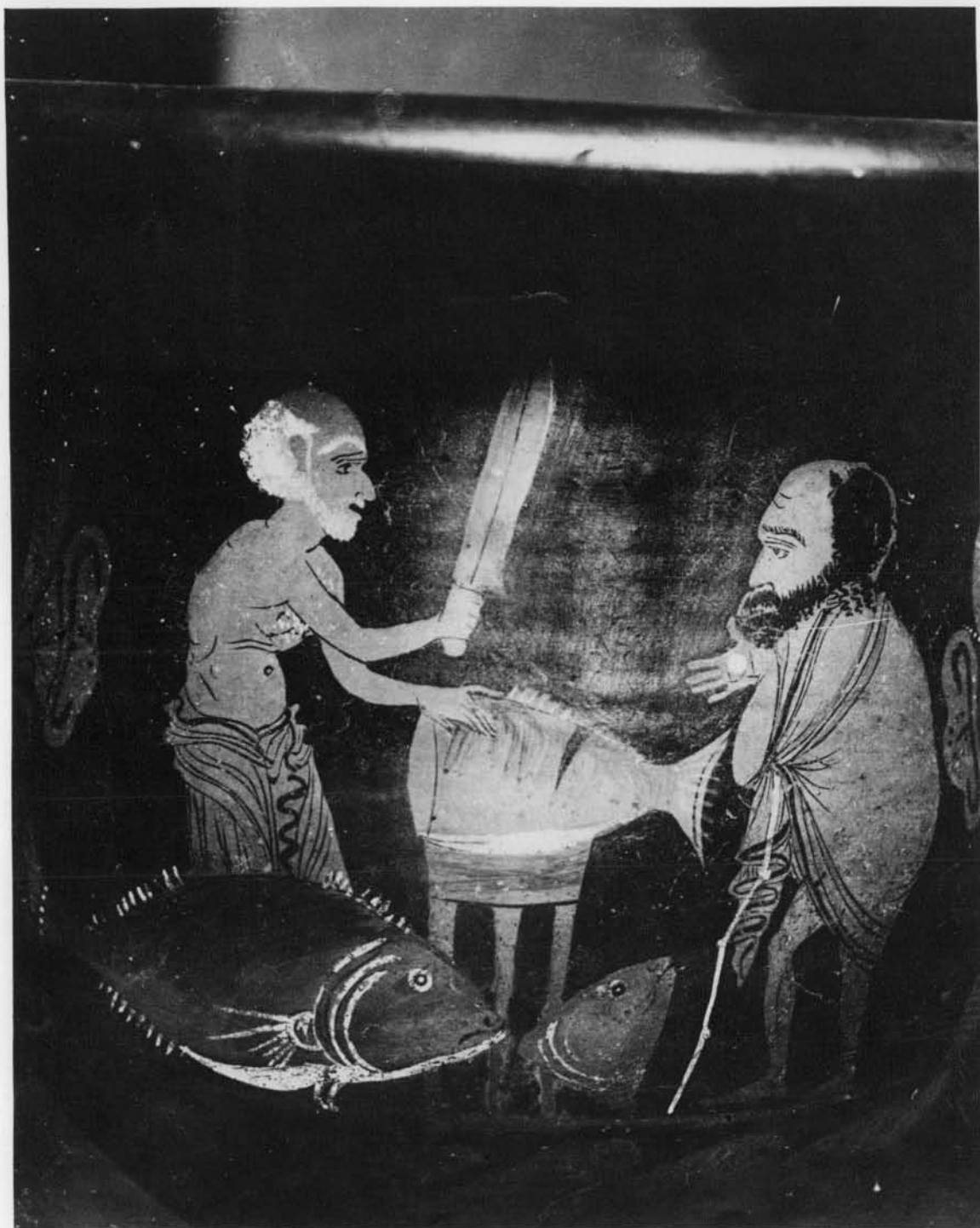
Caricature antiche

Ri: 330

Bibliothèque Maison de l'Orient



135193



"AL MERCATO DEL TONNO" CRATERE
DIPINTO TROVATO A LIPARI
CEFALÙ, COLLEZIONE MANDRALISCA.

CARICATURE ANTICHE.

La storia della caricatura nell'arte classica è ancora da scrivere ⁽¹⁾. Essa è quasi tutta nelle piccole opere dell'arte industriale, poco avendoci conservato la tradizione letteraria, la quale, del resto, non ci avrebbe mai insegnato a conoscere le forme di questo genere d'arte. Dalla tradizione, — secondo affermano alcuni archeologi che disdegnano o leggono male gli antichi scrittori, — dovremmo, anzi, desumere che l'arte greca avesse sempre tenuto in dispregio la rappresentazione di ciò che deve essere necessariamente brutto nelle forme esteriori. Negano, infatti, che il pittore Pauson, vissuto ad Atene tra la fine del quinto e il principio del quarto secolo av. Cr., sia stato un « caricaturista », perchè le fonti, — ed anche il più recente storico della pittura greca, E. Pfuhl, crede così, — non ci obbligherebbero ad ammetterlo. Ci obbliga, invece, quello stesso Aristotele che, se letto nelle frammentarie citazioni dei « manuali », è proprio la colonna alla quale malamente si appoggiano i signori critici, per una delle non poche affermazioni che sono fondate sulle infide sabbie dell'Overbeck ⁽²⁾.

Dice, dunque, Aristotele (*Poet. II*), che gli uomini possono esser rappresentati o migliori di quel che noi siamo realmente o peggiori o simili a noi; come appunto fanno i pittori, dei quali Polignoto rappresenta gli uomini migliori, Pauson peggiori, Dionisio simili. E fin qui nulla ci obbligherebbe a credere Pauson un antico « cari-

caturista »; ma Aristotele, poco più giù, continua con l'osservare (e questo è il luogo generalmente trascurato) che non diversamente avviene nelle arti che hanno come mezzo di espressione il linguaggio: poichè Omero, equiparato, perciò, a Polignoto, rappresenta gli uomini migliori; Cleofonte uguali; Egémone di Taso, « colui che primo scrisse parodie », e Nicócare (noto come poeta mordace della vecchia commedia attica) rappresentano gli uomini peggiori di quel che sono. Or se questi due poeti burleschi sono, appunto, equiparati al pittore Pauson, è chiaro quale sia stato il carattere dell'arte di lui. Né basta: il filosofo rimprovera a Pauson di essersi dato ad un genere di pittura che egli stimava contrario al sentimento della bellezza e alla dignità dell'arte. Tanto che nella *Politica* (VIII, 5) prescrive che i giovani debbano astenersi dal vedere le pitture di Pauson; e debbano, invece, osservare quelle altre opere di pittori e scultori che abbiano un alto contenuto morale. Temeva il pensatore austero che la rappresentazione della bruttezza, preferita da Pauson, non contaminasse la pura anima dei giovani. Né basta ancora: un tardo scrittore del secolo quarto dopo Cristo, Temistio, osserva, biasimando, che tutte le numerose opere di Pauson non valgono un solo quadro di Zeusi o di Apelle. Roba leggera, dunque, che coglieva il lato umoristico, il « ridicolo » della vita umana; situazioni e tipi certo un po' grassocci, dinanzi ai quali i

filosofi aggrottano le ciglia.

Ma chi era Pauson? Un artista bizzarro, avvezzo, come sembra, a vivere di espedienti, un antico *bohémien*; quel morto di fame contro il quale Aristofane avventa gli strali del suo dileggio: «quella canaglia di Pauson non si befferà più di te» (*Acharn.* v. 854) — «Pauson digiuna: compie i misteri sacri delle Dee...» (*Thesmoph.* v. 948 ss.) — «O Miseria, invita Pauson al tuo desco» (*Plut.* v. 602).

Omonimia? No. Non possiamo disfarci della concorde testimonianza degli scolasti: «codesto Pauson era un pittore povero e beffardo, era un pittore affamato, onde il motto: che fa Pauson?... digiuna». Il tortuoso scetticismo del Rossbach⁽³⁾ non può scuotere la tradizione raccolta da codesti antichi commentatori di Aristofane.

Delle trovate di Pauson una sola ci è rimasta, narrataci da Plutarco, da Luciano e da Eliano (vedi le fonti, nei libri s. cit.). Un qualche *parvenu* ignorante gli dà commissione di un quadro che avrebbe dovuto rappresentare un cavallo che si avvolgeva nella polvere; Pauson lo dipinge corrente... «Non lo accetto, tu non sei stato ai patti»; e Pauson, ridendo, ordina al ragazzo di bottega che capovolgendo il quadro: «Eccolo: non galoppa, si avvolge nella polvere». Storiella? Sia pure: ci svela abbastanza l'uomo, per quel che gli stessi antichi lo conoscevano.

Ma lasciamo Pauson e i critici sottili: quel popolo che aveva avuto i più arguti, i più audaci «caricaturisti» della vita pubblica e privata, nei poeti della «vecchia» e «media» commedia (devo ricordare Aristofane, il solo di codesti poeti che ci sia rimasto?), perché non avrebbe potuto co-

noscere la caricatura nelle arti figurate? Certo è che l'arte popolare la conobbe per conto suo; ma, specialmente per l'età «classica», i monumenti superstiti sono rarissimi, ed io ne aggiungerò qui uno che è, forse, fra tutti il più espressivo: è quello che ha maggior freschezza di vita, e carattere nitido di assoluta originalità.

L'arte popolare della caricatura procede dalla attenta e, qualche volta, un po' allegra osservazione della Natura, deriva dal nudo realismo, non attenuato da compiacenze di forme, timide del vero o lusingatrici: e sono veri capolavori del genere (accenno solo a qualche esempio più caratteristico) la vecchia dipinta da Pistoxenos su di una coppa di arte attica, trovata nella necropoli di Caere, ora conservata in un piccolo Museo della Germania, a Schwerin⁽⁴⁾. Presento la vecchia (*pag. 405*), che non sente il bisogno di troppi commenti, perché è vera ed è viva; e ricordo solo che siamo ancora al principio del secolo quinto av. Cristo. E vorrei anche presentare la testa di un guerriero, dipinto su di una *lekeythos* attica della metà del secolo quinto che è ora nel Museo di Nuova-York: un soldataccio sul cui volto angoloso, grinzoso e volgarissimo lasciò tutte le sue impronte il rude mestiere delle armi. In nessun ritratto di età ellenistica o romana è rappresentato con maggiore efficacia il carattere di un uomo. E se volessimo estendere la ricerca, e se volessimo, e non dobbiamo, varcare i limiti della decenza, potremmo dare uno sguardo ad alcune pitture di vasi attici del principio del secolo quinto, ed osservare la stupefacente espressione delle facce piene di libidine bestiale, nelle nude e crude rappresentazioni



DA UN VASO GRECO DIPINTO DA PISTOXENOS. - MUSEO DI SCHWERIN.

delle scene erotiche più audaci. Ma se queste figure sono dipinte con schiette intenzioni realistiche, non c'è nulla in esse, nel loro spirito, o nelle loro forme, che possa dirsi « caricatura ». Non che sia troppo presto nella storia della piccola ma fresca arte popolare, poichè sono della medesima età alcune vere e proprie caricature che qui ricordiamo.

Ecco, per esempio, quest'omiciattolo magro (*pag. 406*) dal gran testone sull'esile collo, con la zucca mezzo calva e il naso adunco, e con quella sua barbetta rada sparsa sulla faccia, che non ha davvero il profilo greco adorato dal Winckelmann. Accoc-

colato e appoggiato al nodoso bastone compie un atto che la frattura del vaso ci vieta di vedere: la decenza è salva. Siamo nella età dell'arte greca severa, intorno al 500 av. Cr. Ed osserviamo anche quest'altro testone (*pag. 406*) che un ceramografo ateniese della fine del secolo quinto disegnò alla lesta, ma con bravura, con l'evidente intenzione di riprodurre un tipo, esagerandone le forme fino al ridicolo.

Con spirito diverso, con chiara allusione al motivo popolare della favola, del quale il ceramografo ingenuamente sorride, è dipinto il fondo di una tazza che sta, cronologicamente, fra il primo e il secondo dei vasi



FRAMMENTO DI VASO ATTICO.
MONACO, COLL. PRIVATA.



DA UN VASO ATTICO. - PARIGI,
MUSEO DEL LOUVRE.

Id
prima menzionati, poco dopo il 470 av. Cr. (pag. 407). Le proporzioni della testa rispetto al corpo, e tutti i tratti e l'espressione del volto sono quelli di una caricatura. Quest'uomo che ascolta con attenzione, ma sorridendo [ciò che una volpe, gesticolando con le zampe, gli narra, non è forse il poeta della saggezza popolare, così come un umile decoratore amava immaginarlo, e al quale la volpe, protagonista di tante favole, conta i fatti ameni degli animali? Non è forse lo stesso Esopo, come da tanti è stato creduto? ⁽⁵⁾

Le caricature di particolari azioni della vita, quelle di singole « situazioni », non le conosciamo, finora, che in un'età posteriore al secolo quinto; ma le troviamo già nel quarto, e più largamente nella piena età ellenistica. Al medesimo tempo appartiene la parodia, cioè il travestimento burlesco, e nelle azioni e nelle forme, dei miti delle divinità e degli eroi; e sia del primo che del secondo genere di codeste caricature, gli esempi più numerosi e più caratteristici sono quelli che riproducono non già la vita osservata direttamente, ma la vita rappre-

sentata sulle scene del teatro. Accenno a due classi ben determinate di vasi dipinti: a quella dei vasi beotici, della prima metà del secolo quarto, provenienti, quasi tutti, dal santuario dei Cabiri presso Tebe e dalle tombe circostanti, nei quali sono riprodotte scene della commedia popolare « a soggetto » dei così detti *ethelontái* tebani (Athen. XIV, 621 d), e gli attori hanno maschera e costume comico; e all'altra classe, di gran lunga più interessante, dei vasi provenienti dalla Magna Grecia e dalla Sicilia, quasi tutti del quarto secolo, nei quali sono riprodotte scene della commedia popolare siceliota ed italiota, illustre per i nomi di Epicarmo e di Rintone. È la commedia dei *phlyakes* (Athen. XIV, 621), i quali sono, nei vasi, riprodotti col loro costume comico, con la maschera molto caratteristica; e spesso vi sono anche rappresentate le forme della scena. È proprio in questi vasi fliacici che splende maggiormente l'inesauribile spirito dei Greci della Sicilia e dell'Italia meridionale; è in essi che bisogna cercare le caricature più vive dell'arte antica: e ne vedremo qualche esempio ⁽⁶⁾.

Ma devo, prima, far conoscere una pic-



ESOPO E LA VOLPE - FONDO DI KYLIX.
ROMA, MUSEO ETRUSCO DEL VATICANO.

cola opera d'arte, ancora inedita, proveniente anch'essa dallo stesso ambito italo-greco. Non è uno dei tanti vasi con scene mitologiche, amore e tormento degli archeologi della prima metà, ed oltre, del secolo passato; e forse perchè non v'era da imbastirvi su un mezzo trattato di mitologia, esso è rimasto sinora inedito. Ma a questa sorte non comune contribuì anche

il luogo remoto, nel quale rimase come nascosto, e dove, — sono ormai tanti anni, — lo vidi, e non tardai a comprenderne l'importanza. (*Tav. fuori testo e pagg. 408-09*).

Scoperto nel 1864 nell'isola di Lipari, è, ora, a Cefalù, nel piccolo Museo Mandraliscia ⁶⁷. È un cratere così detto « a campana », alto m. 0,42, perfettamente conservato. L'argilla pallida è ravvivata, nelle figure, da



CRATERE DI LIPARI. - CEFALU', COLLEZ. MANDRALISCA.

una leggera velatura rossa, la vernice nera ha forti riflessi piombini; i particolari interni delle figure sono dipinti con vernice diluita; i ritocchi bianchi sono dati, come sempre, sulla vernice. Il campo delle figure è chiuso in alto da una ghirlanda di foglie di lauro, e in basso dall'ornamento ad «onde ricorrenti.» Sotto le anse è dipinta una palmetta, dalla quale si svolgono viticci con fiori campanulati. Sul lato posteriore del vaso sono dipinte due di quelle solite, insipide figure di efebi ammantati, che nulla dicono, tranne la fretta del decoratore nel finir l'opera di non molto prezzo. Forma del cratere, tecnica, elementi decorativi sono simili a quelli soliti e comuni dei vasi italoti della seconda metà del quarto secolo; e se volessimo mostrarci informati di ciò che

i «competenti» asseriscono, dovremmo aggiungere che il vaso è di fabbrica campana o, più precisamente, cumana: il fiore campanulato, per esempio, dovrebbe essere quasi l'arma parlante dei ceramografi di Cuma⁽²⁾. Io credo, però, da... incompetente, che questo vaso abbia ben altro carattere; e dalla stessa sua forma, che non è precisamente quella dei vasi cumani, e dal disegno delle teste e dei panneggi, io ricevo un'impressione stilistica alquanto diversa.

Ma il mio proposito non è quello di esaminare le forme esteriori, decorative, di un vaso, la cui importanza sta essenzialmente nel carattere della rappresentazione figurata singolarissima. Qui non abbiamo, — stavo per dire, per nostra fortuna, — nessuna misteriosa rappresentazione «elisia-



CRATERE DI LIPARI. - CEFALU', COLLEZ. MANDRALISCA.

ca »; nè il vaso ebbe esclusiva destinazione funeraria: simboli, misteri, esegesi più o meno profonde come lo *Hades* non affaticheranno nè turberanno la nostra mente. Per nostra fortuna, ripeto, non abbiamo da interpretare una scena dell'altra vita, ma di questa: di questa vita nuova ed antica, illuminata da un sorriso che, ora come allora, scaturisce dalla diretta osservazione della realtà. Il vecchio pescivendolo che col grande coltellaccio squarta, sul rozzo ceppo, un grosso tonno, e quel macrocefalo barbuto che offre sul palmo della mano una moneta per l'acquisto, sono figure dipinte, si comprende, da un umile decoratore di vasi, ma piene di una tal vita interiore, che esse ci invitano, meglio che a descriverle, ad osservarle. Onde non mi sofferme-

rò a rilevarne i difetti, inevitabili in questo genere di piccola arte industriale, specialmente nel braccio e nella mano destra del compratore. E non faremo soverchio rimprovero al nostro arguto «artista», se ha fatto, quasi, spuntare una mano dal collo, e se l'ha disegnata di prospetto, piuttosto che di profilo. «Di profilo? — avrà pensato il pittore: — E come farò a mettere bene in vista la moneta?» Senza questo espediente, uno di quelli che sono tanto comuni nell'arte popolare o primitiva, lo spirito della scenetta umoristica sarebbe stato compromesso.

Un altro vaso io conosco, sul quale è dipinta una scena che ha qualche analogia, soltanto esteriore, con quella di cui ci occupiamo: è un vaso proveniente da Vulci,



PITTURA DI UN VASO GRECO. - MUSEO DI BERLINO.

ora nel Museo di Berlino, dipinto a figure nere, molto più antico di quello di Lipari, cioè della metà, circa, del secolo sesto (pag. 410). La figura dispensa dalle solite pedantesche descrizioni, necessarie solo nei cataloghi. Se i due uomini nudi (con la sola fascia o *perizonia* avvolta intorno ai fianchi), che attendono a squartare un tonno disteso sopra una *trapeza*, preparino un qualche ignoto sacrificio, o siano due venditori di tonno, o, come vogliono altri, due cuochi che lo preparano per la cottura, a me non importa sapere; ma è certo che questa rappresentazione è tanto lontana e diversa da quella dipinta sul cratere di Lipari. Manca, in queste più antiche figure, lo spirito arguto onde sono animate quelle del nostro; nè in altri vasi attici

riproducenti scene e quadretti della vita reale (ricordo quello, notissimo, con la raccolta delle olive e con la vendita dell'olio; o l'altro con la bottega del calzolaio) (ϕ) possiamo riconoscere quell'elemento nuovo della intenzione umoristica, quel colore di gioconda e punto amara ironia che c'è, senza dubbio, nel quadretto del cratere di Lipari. Osserviamo, infatti, oltre che l'insieme del popolare duetto, le singole figure: quel vecchietto esile e pur floscio e mezzo gobbo, calvo, dal profilo non greco, col grosso naso adunco, dalla bocca socchiusa, come se ne uscissero le parole esaltatrici della «merce» e delle fatiche durate nel catturarla, assai somiglia ad uno di quei vecchi, adusti pescatori e venditori di tonni della mia Sicilia. E la strana figura del com-



LA SCALATA NOTTURNA - CRATERE DIPINTO. - LONDRA, BRITISH MUSEUM.

pratore, dal corpo ricurvo e come raccolto, male sorretto da due gambe esili, e quasi schiacciato dalla grossa testa con la fronte smisurata, nuda e rugosa, testa calcata sul collo come una grande maschera scenica. Si dia a codesta umile arte quel valore relativo che meglio le convenga, ma nessuno potrà negare la intenzione del «comico», diciamolo pure della caricatura, oltre che nella concezione dello insieme, nel disegno ingenuo ma efficace di queste figure che così nettamente si distaccano dal repertorio della pittura dei vasi campani, convenzionale, trito, spesso insipido, sempre monotono. Codeste figure sembra a me di rivedere pei trivii luminosi, e odorosi fin troppo, dei villaggi marini della Sicilia: le forme del rozzo ceppo sui tre piedi lignei, e del coltello, non sono per nulla mutate.

Or uno studioso della ceramica italiota osserva, e possiamo convenirne, che «riproduzioni fresche e vivaci della vita quotidiana» non sono conosciute nei vasi dell'Italia meridionale; che «mancano o sono scarsissime le rappresentazioni semplici della vita comune, in cui questa sia ritratta ad evidenza e senza secondi fini» (ϕ). Cioè: il fine elisiaco, orfico e simili, che speriamo non possa intravedersi — chi lo sa? — anche nei tonni squartati.

Da queste osservazioni sulle rappresentazioni dipinte nei vasi italioti devono, naturalmente, essere esclusi i vasi fliacici, e specialmente gl'incomparabili quadretti dipinti da Asteas che ridono ancora del giocondo sorriso della commedia popolare della Magna Grecia. Pure la concezione e le forme di codeste pitture fliaciche sono profondamente diverse da quelle del cratere di Lipari: in quelle c'è di mezzo, tra la realtà della vita

e la sua espressione figurata, la rappresentazione teatrale, anche nelle sue forme esteriori: costumi, maschere, scena; in questa, cioè nella pittura del cratere di Lipari, noi non sappiamo se esista questo «diagramma», o fino a qual punto vi sia. E quantunque io non possa, ora, intrattenermi a lungo sulle rappresentazioni fliaciche, credo necessario addurre qualche confronto, che sceglierò, appunto, dall'arte di Asteas, dando un cenno brevissimo di tre vasi, due dei quali devono considerarsi come parodie del mito, uno come caricatura, per quanto fliacica, della vita comune ⁽¹⁰⁾. Spontanee e sincere nel disegno, vivaci nella espressione, audaci e forti nello spirito umoristico, le scenette dipinte da codesto artefice italiota del secolo quarto, possono essere presentate, e subito comprese, quasi senza alcun cenno descrittivo. Chi non comprende, pur dalle forme semplici di un'arte popolare, che qui (pag. 411) un notturno amante — e il socio gli regge la torcia — dà la scalata alla finestra della bella? La quale non disdegna e aspetta l'offerta delle mele amatorie e della benda coi fiocchi. Per ogni altra minuta descrizione, per le osservazioni sulla tecnica, sui colori ed altro, questo luogo: si vedano i cataloghi. ¹

E non si può separare da questo vaso quest'altro (pag. 413), dipinto, certamente, dalla stessa mano. Fermo rimanendo il tema, l'azione è, vorrei dire, anticipata di qualche momento; non ancora la scala è stata appoggiata al davanzale della finestra, dove benigna attende la fanciulla, come la prima volta tutta in ghingheri. Ma gli attori non son più quelli: da uomini sono stati promossi a Dei, con pochi tocchi. L'amante, che guarda senilmente lascivo alla dolce druda, con



AVVENTURA AMOROSA DI ZEUS - CRATERE DIPINTO.
ROMA. MUSEO ETRUSCO DEL VATICANO.

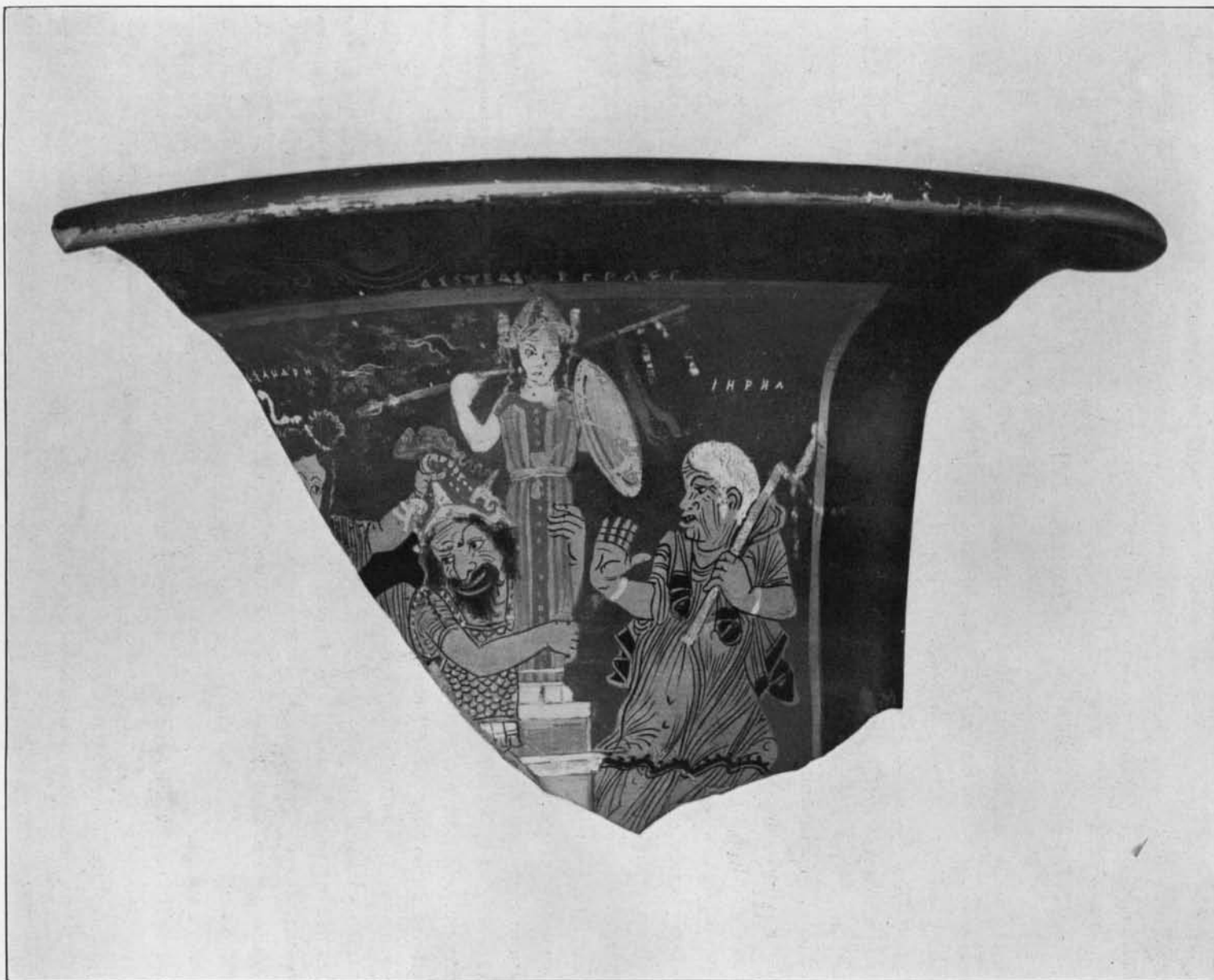
quella specie di mezzo imbuto sulla testa canuta, — caricatura ridicola del regal diadema, — è diventato, nientemeno, Giove; il sozio è, si capisce, il compiacente messaggero degli Dei, Mercurio: il *pétasos* su quella testa di giovine manigoldo e l'enorme caduceo bastano a fargli dare un nome sicuro. E regge anch'egli la torcia o, meglio, la lucerna. Così da caricatura fliacica della vita comune, la scena è diventata parodia mitica: una delle tante avventure erotiche di quel vecchio mattacchione che era Giove, con grave scandalo dei Padri della Chiesa cristiana. L'avventura con Alcmena? Forse, ma non sappiamo affermarlo; ma se la druda fosse Alcmena, e se la pittura del vaso derivasse da una commedia fliacica, i fatti si sarebbero, in essa, svolti in modo diverso che nell'*Anfitrione* di Plauto.

Ma sono di Asteas questi due vasi? Per il secondo tutti lo hanno ammesso; e per il primo, non tutti, anzi pochi, lo avevano riconosciuto, forse perché di esso non era stata mai data la riproduzione fotografica, che qui si dà per la prima volta. Ma certo di Asteas, perché da lui firmato, è il vaso scoperto, alcuni anni or sono, a Buccino, l'antica *Volcei*, ed ora conservato nel Museo Teatrale della Scala, a Milano (*pag. 415*). Peccato che il vaso non sia tutto conservato, ma quel che rimane basta, per farci credere che questa è veramente la più saporosa, la più «napolitana» caricatura o parodia mitica rimastaci della antichità. Quante volte avevamo visto, specialmente nei vasi dipinti, la più bella tra le figlie di Priamo, Cassandra, chieder vano soccorso al santo Palladio, al quale essa tenacemente si abbraccia per sottrarsi alla concupiscenza di Aiace, che già la ghermisce per farle oltrag-

gio. Sempre lo stesso schema, e conoscevamo il mito così bene nella sua tradizione figurata, che, ancor quando in questo vaso i nomi non fossero scritti accanto alle figure, noi avremmo ugualmente compreso ciò che Asteas aveva voluto rappresentare in modo originalissimo e veramente suo.

Qui le parti sono invertite: la «debole Cassandra», ora energica virago, non s'è lasciata sopraffare, e dopo avere investito il salace profanatore con la classica «pedata», gli punta il ginocchio sulla spalla, lo acciuffa per la cresta dell'elmo, e con la mano destra, ora mancante, o sta per assestargli un pugno, o gli scaraventa uno sgabello preso nel santuario. *L'eroe* abbraccia il Palladio, e che faccia è la sua! Come sono in contrasto con l'atto di estrema umiliazione la corazza di acciaio e il grande elmo cristato.... L'episodio è, dunque, finito a pedate; e la povera vecchia sacerdotessa fugge spaventata, portandosi via quel piccolo «chiavino» del santuario. E il Palladio? Come le immagini dei santi nelle visioni delle monache isteriche, storce gli occhi e ammicca... (12)

Aveva il pittore del cratere di Lipari la stessa «materia», per suscitare l'eco delle clamorose risate del teatro dei fliaci? Asteas e gli altri artefici congeneri subiscono, certo, l'impressione di queste rappresentazioni sceniche, e le esprimono nelle loro vivaci pitture: non sono, perciò, osservatori immediati della vita. Ma la pittura del cratere di Lipari non è fliacica, mancando in essa tutti gli elementi che danno carattere a codeste rappresentazioni figurate, e principalmente il costume e la maschera. Però l'esame attento delle singolari



FRAMMENTO DI UN VASO DIPINTO DA ASTEAS.
MILANO, MUSEO DEL TEATRO ALLA SCALA.

figure suggerisce qualche considerazione a chi dell'antichità classica voglia comprendere, insieme, lo spirito e le forme, seguendo le due correnti parallele della letteratura e dell'arte figurata. Cominciamo dall'osservare che nessun soggetto potrebbe in maggior misura che questo, dipinto sul cratere di Lipari, richiamarci a tutto quello insieme di notizie che gli scrittori antichi ci hanno tramandato sulla pesca del tonno in Sicilia, e sul poeta siracusano Sófrone, vissuto nella seconda metà del secolo quinto, che la celebrò in uno de' suoi mimi più famosi, nel « Pescatore di tonni », *Thynnothéras*, che Eliano chiama il dolce mimo.

L'isola per tanti aspetti celebratissima nell'antichità, era anche famosa per la quasi leggendaria abbondanza dei pesci e specialmente per la pesca del tonno⁽¹²⁾, che era anche esercitata in alcuni luoghi della Magna Grecia: dunque il quadretto del cratere di Lipari, derivi esso da fabbrica dell'Italia meridionale, o da altra, ignota, della Sicilia, ha, come si direbbe, « colore locale ». Ma non credo possibile supporre, e tanto meno dimostrare, che esso dipenda dai mimi di Sófrone, di un secolo più antichi e, forse, di intonazione e di forme artistiche diverse. Certo è però che codesti tipi di pescatori e di pescivendoli furono molto cari specialmente ai poeti della commedia attica « media » e « nuova », come sicuramente e largamente sappiamo dalle preziose pagine di Ateneo, nelle quali sono riportati alcuni luoghi bellissimi di poeti comici sulle magagne dei pescivendoli⁽¹³⁾. Diamo, per il primo, la parola ad Antifane, il quale ci dice, nel *Misopóneros* (fr. 159 K.), che essi sono la peggior razza di canaglia, superati solo dai cambiamo-

nete. Ed Alesside, nel *Lebète* (fr. 126 K.), chiama Aristonico il legislatore più saggio, dopo Solone, per le sue leggi contro i pescivendoli, fra le quali è aurea quella che li obbliga a vendere stando sempre all'impiedi (come nella nostra pittura). Ma vedrete, soggiunge il poeta, che presto saranno obbligati a vendere stando sospesi in aria, come gli Dei nelle « macchine » del teatro: solo così non potranno frodare. E ancora Antifane, nei « Giovinetti » (fr. 166 K.): « Credevo, finora, che le Gorgoni fossero una fiaba; ma quando vado al mercato, ci credo. Perchè se guardo i pescivendoli, divento subito di sasso; sì che sono costretto a voltarmi indietro, dovendo parlare con essi. E quando so quel che mi chiedono di un pescicolo, m'irrigidisco. » Ma avviciniamoci ancora di più alla scenetta dipinta sul cratere di Lipari, con questi versi di Alesside nello *Apeglaukómenos* (fr. 16 K.): « Se vedo gli strateghi dalle sopracciglia aggrottate, mi sento venir male; ma non del tutto mi meraviglio che, essendo essi le persone maggiormente onorate dalla città, si credano superiori agli altri. Ma se vedo i pescivendoli, che vadano in malora!, che ti guardano di sbieco, con le sopracciglia contratte sulla fronte, scoppio... E se chiedi: « quanto vuoi di questi due muggini? » « Dieci oboli » « È troppo: ti bastano otto oboli? » « Se ne compri uno solo... » « Ma via, caro: prendi e non scherzare. » « Li vuoi per dieci oboli? Se no, váttene. »

Tralascio, per brevità, altri frammenti non meno caratteristici: sono varianti dello stesso tema; diversi aspetti di un unico tipo d'arte. Or una, certo, di queste « situazioni » doveva avere in mente l'umile pittore del vaso. Se così non credessimo, il quadretto

da lui dipinto, in caricatura, non avrebbe, ai nostri occhi, alcun sapore, non direbbe quasi nulla. I due tipi — il tiranno del mercato dal grande coltellaccio e la sua vittima — egli cercò di renderli a suo modo con caratteri fisici sui quali calcò la mano: ed eran tipi e figure da lui più e più volte incontrati ed osservati nei trivii e nelle piazze piene di sole e di mosche, dove « le belve di lor natura insidiose » (così un altro poeta comico, Difilo, chiama i pescivendoli) esercitavano il loro mestiere, come oggi, gabbandando il prossimo.

Ma è lontano da me il supporre che la pittura del vaso dipenda da questa o da quell'altra commedia; e dovremmo allora concludere che quella da noi esaminata sia una « scena di genere » derivata dalla vita comune e volta in caricatura, e nulla più. Sarebbe, certo, la conclusione più prudente; ma siami permessa un'ultima osservazione. Come l'arte figurata, nell'età ellenistica, discese al nudo realismo della vita quotidiana, all'uomo piccolo fra le sue piccole cose, così la poesia drammatica discese al mimo, riproduzione immediata della vita, specialmente delle umili classi sociali. Perciò gli attori del mimo si chiamarono *biologi*, cioè riproduttori della vita, ma non senza sorriso, non senza caricatura. I

tipi di « venditori » erano frequenti nei mimi, come sapevamo dai frammenti, ed ora, meglio, da Eronda: venditori di scarpe, di pesci, di frutta. E sappiamo anche che i medesimi tipi della « nuova commedia » sono anche quelli del mimo, e non senza relazioni reciproche, come è stato giustamente supposto e dimostrato da molti. Ricordiamo anche che gli attori dei mimi non portavano nè costume scenico, nè maschera, come apprendiamo non solo dalle fonti scritte, ma dalle rappresentazioni figurate dei mimi, una delle quali è certissima per la iscrizione che designa le figure come attori del mimo (*mimológòi*), e ci dà anche il titolo del mimo rappresentato. Sappiamo anche come fossero « truccati » gli attori del mimo, dalla fronte altissima e calva e dal naso adunco; ma non tutti i tratti fisiognomici corrispondono, ed è sempre molto difficile distinguere la figura di un mimologo da una caricatura ⁽¹⁾.

La scena di genere in caricatura, dipinta sul cratere di Lipari, ha relazioni col mimo? A me non riesce dimostrarlo, ma ciò poco importa: essa ci ha fatto sorridere, ed ha, perciò, aggiunto un filo di più alla trama della nostra vita, e a quella, tanto rada ed incerta, della vita antica.

GIULIO EMANUELE RIZZO.

(1) La vecchia monografia di TH. PANOFKA, *Parodien u. Karikaturen auf Werken der klass. Kunst*, nelle « Abhandl. der Berliner Akademie », 1851, contiene brevi illustrazioni di pochi monumenti figurati dell'arte industriale. Ancora meno vale l'articolo di E. GEBHART, *Essai sur la peinture de genre dans l'antiquité*, negli « Archives des Missions scientifiques et littéraires », T. V, 2° ser. Paris, 1868. Nè ha valore scientifico, nè eccelle per bontà di riproduzioni grafiche, CHAMPFLEURY, *Histoire de la Caricature antique*, 3° édit., Paris, s. d. (ma 1879). È questo, ad ogni modo, l'unico libro d'in-

sieme, non privo di argute osservazioni, e nel quale sono raccolti molti « materiali ». Gli accenni dispersi nelle varie storie dell'arte antica, e specialmente quelli contenuti nel dottissimo manuale di E. PFUHL, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, München, 1923 (Bd. I, p. 310, 363, 367; Bd. II, p. 527 s.), non possono, naturalmente, considerarsi come trattazione monografica del soggetto interessantissimo. È quasi soverchio avvertire che in questo articolo intendo parlare soltanto di alcune caricature antiche, scegliendole dai vasi dipinti, per lumeggiare il carattere della rappresentazione figurata del

cratere di Lipari, ancora inedito.

(2) Le scarse fonti scritte sul pittore Pauson, vedile nel notissimo libro di J. OVERBECK, *Die antiken Schrifquellen zur Geschichte d. bild. Kunst bei den Griechen*, Leipzig, 1868, n. 1110-1115; e nell'altro di A. REINACH, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne* («Recueil Millet», T. I), Paris, 1921, n. 173-179. È strano che in questo libro manchi qualsiasi accenno ai due luoghi di Aristotele (*Poet.* II e *Polit.* VIII, 5, 7), capitali per avere un giusto concetto dell'arte di Pauson.

(3) ROSSBACH, *Aus der Anomia*, Berlin, 1890, p. 192 s. L'assentimento che a queste ubbie dà E. ROMAGNOLI, *Le Comédie di Aristofane* (ediz. milanese), vol. I, p. 150, n. 1; e vol. III, p. 314, n. 2, non mi sembra in armonia con l'ingegno latino del mio illustre e caro amico. Il vero carattere della perduta arte di Pauson aveva lucidamente intuito J. LANGE, *Darstellung des Menschen in d. aelt. griech. Kunst*, Strassburg, 1899, p. 171s.

(4) Unica fedele pubblicazione dello *skyphos* di Pisto Xenos, conservato nel Museo di Schwerin, è quella fatta da J. MAYBAUM, nello *Jahrbuch des deutsch. archaeol. Instituts*, XXVII, 1912, p. 24 ss., tav. V-VIII (ivi la preced. bibliografia).

(5) Questi tre vasi sono stati pubblicati: 1) da A. FURTWÄENGLER, in *Strena helbigiana*, Lipsiae, 1900, p. 91 s.; 2) da E. POTTIER, *Catal. des vases antiques du Louvre*, III, p. 1127; Pl. 157, G. 610; 3) *Museo Gregoriano*, II, tav. 84, 2; cfr. HELBIG, *Führer*, I^o, n. 571.

(6) Vedi, per far presto, l'ottima esposizione critica, corredata di molte e belle illustrazioni, dei più recenti studi sui vasi fiacici e su quelli beotici, nell'utile libro di MARGARETE BIEBER, *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum*, Berlin, 1920, p. 138 ss. e p. 153 ss.

(7) Se ne fece un primo cenno brevissimo da C. CAVEDONI, nel *Bullett. dell'Istituto di Corrisp. Archeol.* 1864, p. 55; e, dopo, da A. S. MURRAY nel *Journ. of hellen. Studies*, VII, 1886, p. 53. Il vaso fu da me esaminato nel 1904; ma non ne avevo mai potuto ottenere fotografie. Quelle che ora pubblico le devo all'amicizia di E. Gàbrici, Direttore del Museo Nazion. di Palermo, che qui vivamente ringrazio.

(8) Vedi, per tali questioni, G. PATRONI, *La ceramica antica nell'Italia meridion.* («Memorie d. R. Accad. di Na-

poli» XIX, 1898), p. 81 ss. Il famoso fiore campanulato si trova anche nei vasi di Ruvo (p. es. *lekythos* della Coll. Jatta, n. 1528). Ma qui non è il luogo di insistere su questo esame delle forme decorative e sulla attribuzione all'una piuttosto che all'altra fabbrica: problemi codesti che a me sembrano tutt'altro che risolti.

(9) Vaso proven. da Vulci, ora a Berlino, pubblic. dal GERHARD, *Auserles. Vasenbilder*, tav. 113 (da cui la nostra figura); FURTWÄENGLER, *Beschreib. d. Vasensamml.*, n. 1915. Per i vasi con rappresentazioni di mestieri vedi O. JAHN, *Ueber Darstell. d. Handwerks u. Handelswerke auf Vasenbildern* («Ber. d. Sächs. Ges. d. Wiss.», 1867); e *Monum. dell'Inst.* XI, tav. 29. Cfr. in generale, WALTERS, *History of anc. Pottery*, II, p. 169 ss.

(10) PATRONI, *op. cit.*, p. 156 e 158.

(11) Non posso, qui, occuparmi delle parodie non fiaciche, il cui esempio più insigne, nell'ambito della ceramografia italiota, sembra anche a me la rappresentazione umoristica della *Doloneia*: cfr. HAUSER nella *Griech. Vasenmalerei*, tav. II, p. 262 ss., tav. 110, 4. Vedi anche il vaso della Cirenaica, rappres. l'apoteosi di Ercole: *Monuments grecs*, 5, 1876, p. 25 ss., pl. 3 (G. Perrot).

(12) Il primo di questi tre vasi è quello del *Brit. Mus. Catal. Vases*, IV, F, 150 (ivi preced. bibliogr.); il secondo è del Museo etrusco del Vaticano; *Jahrb. d. Archaeol. Inst.*, I, 1886, p. 276 (Heydemann); BIEBER, *op. cit.*, p. 140, Tav. LXXVI, etc. Il terzo fu, per la prima volta, pubbl. da E. GÀBRICI, in *Ausonia*, V, 1911, p. 56 ss. Tav. III. Vedi R. ZAHN, nella *Griech. Vasenmalerei*, III, p. 178 ss., dove si possono seguire tutte le questioni relative ai tre vasi da me qui ripubblicati soltanto per motivi di confronto.

(13) Per le fonti, cfr. HOLM, *Gesch. Siciliens in Altertum*, Leipzig, 1870; vol. I, p. 237. Tralascio, intenzionalmente, ogni altra citazione o discussione.

(14) ATHEN, *Deipnosoph.* VI, 224-227 a. Seguo la ediz. dei poeti comici di TH. KOCK, *Comicorum atticorum fragmenta* (Lipsiae, 1880-1888), Vol. II, indicando, fra parentesi, il numero del frammento parafrasato o tradotto.

(15) Per le figure relative al mimo, vedi BIEBER, *op. cit.*, p. 175 ss. Gli attori del mimo *Hecyra*, riprodotti nel bassorilievo di una lucerna del Museo Nazionale di Atene: *Athen. Mitteil.* XXVI, 1901, p. 1 ss., tav. I (Watzinger).