

## I VASI ITALIOTI E IL TEATRO GRECO

---

Come è noto, esistono molte pitture vascolari, databili dalla seconda metà del V secolo a tutto il IV secolo a. C., le quali presentano vari miti in una forma altamente drammatica, non solo, ma corrispondente in molti particolari alla concezione di determinati drammi, specie di Euripide (1).

Il carattere « tragico » di queste scene è stato ammesso da tutti; le dissensioni nascono solo quando si vuole determinare il grado di dipendenza delle pitture vascolari, in gran parte italiote, dalle tragedie greche e specialmente dai drammi euripidei.

Quanto grave sia tale problema comprenderà ognuno il quale ricordi che molte pitture ceramiche esibiscono scene di drammi che a noi non sono giunti (2).

La questione delle scene « tragiche » lasciata insoluta da uno dei più moderni studiosi di tale fenomeno, l'Huddilston (3), aveva già trovato prima varie soluzioni, e ciascuna di esse, a mio parere, racchiudeva una parte di vero.

La più antica era che il pittore si fosse ispirato direttamente alle rappresentazioni teatrali, ritraendole non così come fanno quasi sempre i pittori di vasi fliacici, cioè fedelmente, ma obbedendo a necessità artistiche.

Altri invece avevano supposto che l'artista si fosse ispirato al contenuto generale della tragedia, cioè alla lettura di essa; e una modificazione di questa ipotesi era quella che supponeva come fonte di ispirazione le *ὑποθέσεις* tragiche.

---

(1) WATZINGER, *De vasculis pictis tarentinis*, 1900.

(2) Accanto alle scene tragiche esistono non poche scene « satiresche »; se il problema dunque vale per le une, logicamente deve valere anche per le altre.

(3) HUDDILSTON, *Greek tragedy in the light of vase paintings*.

È facile vedere che queste ipotesi, eccetto la prima, si riducono tutte allo stesso schema: relazione fra opera letteraria e opera artistica, e per parlare con più precisione, fra tragedie greche del V secolo e vasi italo-greci del IV secolo, per mezzo di un tramite letterario.

Per una via diversa si misero altri dotti. I pittori, secondo alcuni, si sarebbero ispirati alle composizioni pittoriche dei grandi artisti; mentre questi, alla lor volta, avrebbero attinto al teatro contemporaneo.

Una modificazione di questa opinione costituì l'ipotesi famosa del Prott che sostenne appunto come i pittori vasai greci avessero attinto ai *πίνακες* votivi dedicati dai poeti e coreghi vincitori; e come da questi « monumenta » avessero attinto e copiato i pittori dei vasi italo-greci.

Questa via, dunque, si valse come termine intermedio di un tramite artistico (1).

Seguì in parte il primo gruppo d'ipotesi il Cultrera (2), il quale, ammettendo che il teatro « avesse servito a diffondere e popolarizzare per così dire i miti e per via diretta e indiretta a renderli familiari anche ai ceramografi », fece una distinzione fra i vasi che esibiscono avvenimenti non rappresentati, ma narrati dagli attori, e vasi che presentano scene che potevano avere luogo sulla scena.

Per i primi egli ammise « l'influenza diretta dell'opera drammatica quale opera letteraria senza il tramite della recitazione »; per gli altri credette che « specialmente quando la natura dell'episodio drammatico si prestava, (il teatro) avesse servito più a fissare l'ambiente scenico, e spesso anche gli abbigliamenti e le pose dei personaggi ».

Al secondo gruppo si collegò invece il Macchioro, il quale credette che le pitture di vasi italo-greci non avessero avuto nulla a che fare col teatro, ma che esse fossero state semplicemente copie o rifacimenti di pitture greche.

Or è facile comprendere come ognuna di queste ipotesi abbia in sé una parte di vero, ma diventi falsa quando la si vuole estendere a tutti i casi, ricordando che nessuna di esse è sorta dallo

(1) Su tutto ciò si veda: G. E. RIZZO, *Studi archeologici sulla tragedia e sul ditirambo* in « Riv. di filol. e d'istruz. class. », XXX, 1902, p. 447 e segg. E a proposito dei rilievi in terracotta con rappresentazioni teatrali; ID., *Theater Darstellungen und Tragodienscene* in « Jahreshefte der oesterr. arch. Inst. », 1905, VIII, p. 203 e segg.

(2) V. CULTRERA in « Ausonia » VII, 1912, p. 148 e segg.

studio di *tutte* le scene, ma solo da *poche*, per le quali ciascuna ipotesi è giusta.

Bisognerebbe innanzi tutto considerare che scene « tragiche » si trovano oltre che sui vasi anche su altri monumenti, e principalmente sulle urne etrusche e sui sarcofagi. Fra gli stessi vasi inoltre sono da stabilire non poche differenze: i vasi con scena di Oreste rifugiato nel tempio, o con Elettra sulla tomba del padre o ancora meglio con scena della Medea quale è data dalla nota anfora di Monaco, sono di un carattere ben differente dalla scena dipinta sul famoso vaso di Napoli con allestimento di dramma satirico. Analogamente tra le scene « satiresche » vi sono quelle in cui i personaggi sono tutti resi in modo ideale, altre in cui uno solo degli attori ha il costume scenico e gli altri invece sono nudi ed eroicizzati; altri invece in cui tutti i personaggi sono vestiti con l'abito teatrale.

Così tra le scene « tragiche » vi sono quelle in cui si nota la ricca *ποικιλία* scenica e quelle invece in cui l'indicazione scenica o è limitata ad una o a pochi personaggi, o manca del tutto. Ancora poi alcune pitture ritraggono un momento che poteva avere luogo sulle scene, altre invece o fatti che venivano raccontati o che erano semplicemente supposti. E tutti questi monumenti infine differiscono da concezioni come quella che è a base del rilievo lateranense (il così detto « venditore di maschere ») o quella di qualcuno dei bei monocromi marmorei del Museo di Napoli.

Ora io penso che è appunto di queste differenze che bisogna tenere conto prima di accettare l'una o l'altra ipotesi.

Non tutte però; chè sono assolutamente da escludere, a mio parere, quelle che ammettono l'influenza diretta dell'opera drammatica quale opera letteraria.

I sostenitori di tale ipotesi non pensano alla ignoranza dei pittori vasai ed alle condizioni in cui essi lavoravano. Basterà qui citare in proposito alcune frasi del Pottier: « ..... beaucoup de ces exécutants sont complètement illettrés: il y en a qui se contentent de tracer des simulacres de lettres ou les lettres juxtaposées, sans signification, à la place des inscriptions usuelles; beaucoup font des fautes grossières ou mêlent les dialectes de leur pays à celui d'Athènes. Quelques-uns ne savent même pas orthographier le nom du potier pour lequel ils travaillent et l'écrivent de trois ou quatre manières différentes » (1).

(1) POTTIER, *Douris*, p. 36.

Ora, pensare che alla fine del secolo questi operai leggessero le opere letterarie per dipingere i loro vasi, è assolutamente assurdo. E portiamoci ancora col pensiero nel IV secolo nell'Italia meridionale che certo per cultura non poteva gareggiare neanche lontanamente coll'Atene del V secolo: immaginiamo questi operai che non hanno il genio inventivo dei loro colleghi attici, ma che, almeno in parte, copiano e imitano e spesso — specie nel principio del III secolo — non sanno fare di meglio, molte volte, che empire la superficie dei vasi con scene senza senso, adoperando figure di repertorio, preoccupati solo di formare degli aggruppamenti, delle composizioni che dilettono l'occhio, anche se non parlano alla mente, e pensiamo un poco quale dovesse essere il grado di cultura di costoro, e poi domandiamoci sinceramente se è possibile che quando essi volevano dipingere una scena di tragedia, andassero a leggere i drammi di mezzo secolo o di un secolo prima.

Il non avere tenuto presente questa principale condizione, ha potuto fare costruire meravigliose teorie, come se i pittori vasai fossero dei mistici o dei filosofi, ed ha potuto far stabilire dirette dipendenze fra scene vascolari e opere letterarie, anche quando vi si oppongono la cronologia, la poca importanza e diffusione dell'opera letteraria, le diverse condizioni di luoghi e di cultura.

Per la medesima ragione è da escludere, credo, la recitazione dei drammi o la lettura delle *ὑποθέσεις* tragiche.

Per queste ultime anzi è da ricordare che esse o i riassunti analoghi furono opere di drammatici od eruditi dell'età alessandrina e che nulla ci autorizza ad ammetterne l'esistenza in tempi anteriori.

Per chi tenga conto soprattutto del carattere industriale delle pitture ceramiche, le ipotesi di un tramite artistico si dimostrano superiori.

In realtà non vi è alcuna ragione per supporre che le scene « tragiche » abbiano una genesi diversa da quella di tutte le altre scene mitiche per le quali è da tempo universalmente accettato che derivino da composizioni della grande arte, per quanto ridotte, accomodate, trasformate sì da potere adattarsi alla pittura ceramica. Sotto questo rispetto è vera la teoria del Macchioro che considera le pitture « tragiche » come derivazioni della grande pittura.

Ciò però non è vero per tutti i casi; così come non può estendersi a tutte le pitture l'ipotesi dei *πίνακες*.

Quest'ultima ipotesi esposta dal Prott, nata dallo studio del

vaso di Napoli con l'allestimento di un dramma satirico, suppone che la scena principale sia la copia di un quadro votivo dedicato da un corega vincitore. Fin qui nulla di male; fu una divinazione



Fot. 1 — Anfora di Pronomos (fot. n. 1461 del Museo di Napoli).

giustissima, di cui ben presto però si cominciò a fare cattivo uso; e da parte da prima dello stesso autore che volle così spiegare

altre scene tutt'altro che tragiche, e dopo da parte anche del Watzinger che estese ai vasi italo-greci la ipotesi che il Prott aveva limitato ai vasi attici.

Ora, è noto che scene « satiresche » non mancano sui vasi; esse si trovano su un gran numero di questi monumenti, e vanno dalla metà del quinto fino al principio del terzo secolo. Fra tutte queste scene, quella del vaso di Napoli offre un carattere assolutamente speciale. Mentre su di esso infatti vediamo eroi e divinità occupati con satiri in azioni mitiche ben determinate, nella scena del vaso di Napoli è impossibile intendere di qual mito si tratti. Chi è il re barbaro con la figliuola e in che relazioni sta con Herakles? Impossibile determinarlo con certezza. Ond'è che il vaso di Napoli che è d'importanza capitale per un'infinità di altri problemi, non apporta nessuna luce rispetto al contenuto dell'azione drammatica.

Invece il pittore che ideò per primo quella scena si preoccupò soprattutto dei coreuti e degli attori, ed i primi anzi designò col proprio nome.

Se mi si passa un'immagine moderna, è come se un fotografo ritraesse la scena nel momento in cui, terminato lo spettacolo, gli attori escono alla ribalta, ancora coi loro costumi, per salutare il pubblico. Quindi poco interesse per il dramma satiresco, molto per quelli che lo rappresentano. E allora che scopo aveva il pittore di rappresentarci determinati personaggi con le insegne del loro ufficio se non quello di rappresentarci un vero anathema, il ricordo di una determinata rappresentazione e quindi di un ricordo votivo?

Carattere assolutamente analogo presentano i frammenti di un vaso attico a Bonn, in parte pubblicati dalla Bieber: e le concordanze fra essi e il vaso di Napoli sono anzi molte e strettissime. Ammettere per questi monumenti l'ipotesi dei *πίνακες* votivi mi pare non solo logico ma necessario (1).

(1) Credo opportuno fare notare che molte scene riproducenti corse a cavallo, concorsi musicali etc., che secondo molti studiosi derivano dalle tavole votive, rendono i personaggi in maniera ideale piuttosto che realistica. Chi studi queste numerose pitture si accorgerà facilmente che tutte le scene sono rese in maniera non solo ideale ma quasi allegorica; e che numerose fra esse corrispondono per concezione alle scene di corse o di lotte dipinte sulle anfore panatenaiche che sono concordemente considerate come rappresentazioni allegoriche.

Esistono dunque differenze di concezione fra le pitture « votive », come quella del vaso di Napoli o dei frammenti di Bonn e quelle non realistiche ma allegoriche dei concorsi musicali, gare, giuochi etc. Per tutte e due si può però ammettere la diretta dipendenza dai pinaches.

Semplificato così il problema è necessario ridurre ora la nostra indagine al solo studio delle scene con miti drammaticamente o satiricamente concepiti, per vedere se è possibile trovare nelle scene stesse elementi i quali ci possono guidare alla soluzione del quesito principale che ci occupa e che si potrebbe enunciare così: sino a che punto molte pitture dipendono dalle opere letterarie o del teatro? Quanto vi è di creazione originale dell'artista e quanto invece può essere utile alla ricostruzione del fenomeno letterario?

Per le scene tragiche e così per le satiresche, elementi che parlino del teatro sono parecchi.

Esaminiamoli partitamente e brevemente.

I ricordi della scena non sono frequenti ma neppure rari sulle pitture tragiche.

Esempio chiarissimo per le satiriche è la scena del vaso di Assteas a Madrid con Herakles furente, l'ara di Dioniso e la θυμέλη nel noto vaso di Brygos con scene di satiri.

Se questa ultima pittura, ad esempio, derivasse da una composizione della grande arte in cui fosse trattata quella speciale avventura della dea, oppure della lettura di un dramma, perchè il pittore vi avrebbe introdotto un elemento che è specificatamente teatrale?

Evidentemente perchè il ceramista o quello che prima concepì tale pittura volle significare chiaramente che la scena si svolgeva nel teatro.

Analoga importanza ha l'indicazione degli abiti riccamente decorati. È ben vero che la ποικιλία si trovi anche in scene non tragiche, così come veniva usata anche fuori del teatro; siccome essa veniva adoperata anche sulla scena, anzi era il costume tipico per i personaggi principali, bisogna tener conto di essa quale fattore importantissimo quando anche per altre ragioni si è titubato a ritenere tragica una determinata pittura.

Un altro valido elemento di cui finora non si è tenuto conto è il ricordo della maschera portata dagli attori. Già nel vaso Richmond con scena del Ciclope i tratti del viso di Polifemo sono così esageratamente realistici che è necessario pensare ad una maschera (1).

Similmente si ricordi il famoso cratere londinese di Dolone: si notino i tratti di Ulisse, Diomede e Dolone; i due primi, dalla

---

(1) V. anche MÜLLER, *Die antiken Odyssee. Illustrationen*. Berlin, 1915, pp. 8-9.

barba folta ed incolta, hanno un'aria di astuzia sul viso, un realismo che confina con la caricatura; si noti l'espressione paurosa del viso di Dolone, la sua faccia solcata da rughe e irta di peli, anch'essa profondamente realistica; come non vedere in queste tre teste un ricordo delle maschere sceniche?

Ancora questo stesso carattere presenta la Pretide seduta dietro la colonna ionica nell'anfora col mito di Melampo e le Pretidi in Napoli (1) che a me pare derivi da un dramma: si noti il viso emaciato, i capelli incolti, la bocca aperta, gli occhi atoni, l'espressione chiarissima della pazzia.

Si noti ancora il Licurgo del vaso di Napoli (2); anch'egli ha i capelli incolti, la barba ispida, gli occhi spalancati: profonde rughe solcano la sua fronte, la bocca irregolare, dalle labbra grosse è ombreggiata da piccoli baffi. Si vedano inoltre la testa di Herakles e quella di Busiris nel vaso lucano a Napoli (3), anch'esse dipinte naturalisticamente, il Licurgo nell'anfora apula di Dresda (4) etc.

Ma dove questo ricordo della maschera scenica è maggiore è nel vaso di Adernò con Herakles dinanzi alla porta dell'amata (5), la cui dipendenza dalla scena è indubitata. Si osservi la testa della vecchia che affacciandosi dall'alto della porta versa dell'acqua addosso al povero Herakles. I capelli bianchi incorniciano la testa; la fronte e le gote sono traversate da profonde rughe, la bocca larga dal labbro sporgente, il naso leggermente camuso. In questo tipo è facile riconoscere una maschera della commedia nuova; la madre dell'etera, i cui tratti caratteristici sono appunto le *παχέικας ροτίδας ἐν εὐσαρκίᾳ* (6).

Anche la testa di Herakles è caratteristica: l'eroe ha la lunga e folta barba, la bocca larga, il naso grosso, gli occhi piccoli, la fronte solcata da rughe.

Se questi tratti realistici racchiudono dunque un ricordo delle maschere sceniche, esse sono un elemento non disprezzabile per riconoscere in quelle pitture la dipendenza più o meno diretta del teatro.

Tutti questi indizi valgono naturalmente non solo per le scene tragiche ma anche per quelle satiresche.

(1) M. CARLINI, in « Neapolis », I, 1913, III-IV, p. 256 segg.

(2) *Wiener Vorlegebl.*, III, VIII, 1.

(3) MILLINGEN - REINACH, 28.

(4) *Jahrbuch*, 6, 1891, p. 24, fig. 9.

(5) BENDORFF, *Griech. und sic. Vasenb.* tav. XXXIV.

(6) POLLUX, IV, 151. ROBERT, *Masken*, p. 36 e fig. 99 a p. 81.



Per queste ultime anzi v'è ancora qualche altro elemento.

Ad esempio: il subigagulum dei satiri e il costume del Papposileno. Una scena immaginata nel mondo ideale del mito non avrebbe certamente bisogno di una tale indicazione; ma il pittore



Fot. 2 — Anfora col mito di Melampo (fot. n. 4614 del Museo di Napoli).

volle, con uno strappo al carattere idealistico, introdurre nelle sue composizioni un elemento che ricordasse il teatro. Ciò dimostra che è appunto dalle scene che egli ha attinto la sua pittura.

Valga per tutti l'esempio del vaso di Vienna con il ritorno di Efesto o quello di Napoli con la Sfinge e il Papposileno.

E così non poca importanza a me pare che abbiano gli elementi orchestrici. Su un vaso attribuito ad Olhos, per esempio, vediamo i satiri eseguire una danza che nella realtà i coreuti eseguivano in teatro; così come nelle due pitture con il mito di Dione ed Achaia i satiri eseguivano i gesti caratteristici della Sikinnis, della danza cioè principale del dramma satirico (1).

Ora la presenza di tali elementi non può spiegarsi altrimenti che supponendo la visione diretta dell'azione scenica come base della composizione pittorica.

Tutto ciò conduce quindi alla distinzione di due categorie di pitture: quello in cui appaiono elementi scenici e quelli in cui tali elementi mancano del tutto, essendo la intera composizione resa in maniera ideale.

Per la prima è da ammettere la diretta dipendenza dall'azione scenica, per la seconda invece una dipendenza meno diretta, ed una maggiore elaborazione della fantasia e della genialità dell'artista.

È da notare però che per la prima categoria la dipendenza del teatro non si manifesta così come avviene per le scene fliaciche; gli indizi scenici, cioè, non si estendono a tutta la composizione e a tutti i personaggi, ma solo ad una piccola parte e a qualcuno degli attori. Si direbbe che l'artista, preoccupato massimamente del carattere idealista con cui deve rendere la scena, faccia intendere solo per un momento, con un solo accenno, a che cosa egli vuol riferirsi: quel suo breve richiamo alla realtà e l'illusione fuggevole e parziale del teatro è come la colonna che in un vaso indica tutto un palazzo o un tempio o un circo, come la ruota che indica il carattere di auriga di un personaggio, e così via dicendo.

Si tratta cioè di un'indicazione abbreviata la quale avrebbe facilmente fatto capire a chi ammirava la pittura che si trattava di una scena di teatro. Sotto un certo rispetto questi strappi all'idealismo delle composizioni potrebbero paragonarsi agli analoghi strappi dell'illusione scenica, quali troviamo in Aristofane.

E poichè l'artista e il pubblico vivevano nello stesso ambiente, nella stessa atmosfera di idee, abituati ugualmente alla comprensione perfetta dello stesso linguaggio artistico, quello che per noi

---

(1) FESTA, *Sikinnis. Storia di una danza antica*. Firenze, 1914. (Riprodotta anche nelle Memorie della R. Accad. di B. A. di Napoli, 1919).

costituisce una difficoltà di comprensione e di interpretazione, doveva essere invece cosa chiarissima e logica.

A due leggi doveva ubbidire il pittore quando doveva decorare un bel vaso con una pittura che ricordasse un'azione scenica: al carattere idealistico della sua arte e alla tradizione artistica precedente.

Per lunghe serie di anni, per secoli anzi, l'arte greca aveva mirato sempre alla rappresentazione idealistica; ond'è che non solo le scene mitiche, ma anche quelle che si riferivano alla vita dei mortali venivano rappresentate così come se si svolgessero nel mondo degli dei e degli eroi.

Così il giovane palestrita o la sacrificante non venivano ritratti così come essi apparivano nella vita comune, ma erano eroi ed eroine, i loro tratti individuali sparivano nello aspetto eroico in cui venivano rivestiti.

L'arte ceramica che dalla grande arte si ispirava e prendeva continuo alimento, vivendo modesta alla sua ombra come la ceramografia italiana del '500 a quella della grande arte sua contemporanea, non poteva non osservare in maniera analoga il carattere idealistico dell'arte. Ed è così che le scene di palestra, le scene della vita comica, le scene di genere o di amore non differivano in nulla da quelle che si immaginavano per gli dei e per gli eroi.

Questo carattere idealistico passò, con le belle composizioni, sulle forme eleganti dei vasi, con tutti i procedimenti tecnici, nell'Italia meridionale.

Quale cammino percorse quest'arte non è qui il caso di ripetere: basterà solo ricordare che dall'Apulia e da Taranto, prima tappa e gloriosa, i prodotti ceramici si spandono per tutta l'Italia meridionale, suscitando ammirazione ed emulazione, fin nelle coste del mar Tirreno. E quando nell'Apulia, nella Campania, nella Lucania sorsero fabbriche di ceramisti che si dettero a produrre vasi che per bellezza di forme per splendore di decorazione potevano rivaleggiare con i migliori prodotti che venivano dalla Grecia, è naturale che i loro saggi, tutta la loro produzione non mutassero affatto nell'insieme il carattere idealistico delle scene.

Il carattere dello spirito greco era però diverso da quello italota: l'uno tendente all'idealismo, l'altro al realismo. Nelle pitture delle tombe etrusche più e meglio che altrove si può studiare se non l'origine prima, almeno l'evoluzione di quel carattere. Nel semplice tratto realistico limitato ad una particolarità della scena, al paesaggio; agli abiti delle figure moderne, è tutta

un'affermazione del realismo italico sull'idealismo greco. Certi paesaggi delle pitture funebri etrusche sono dipinti in modo così realistico che vivono dinanzi a noi come ritratti di estrema somiglianza; scompaiono le linee ideali e pure e ci si mostrano gli uomini e le donne etrusche coi loro ornamenti, le loro collane d'oro, i loro tratti qualche volta fini, qualche volta volgari.

E quando l'arte etrusca volle esprimere artisticamente un suo sentimento, creava Caronti e Lase di un realismo così vivo e accentuato che confina con il grottesco e la caricatura.

Tale carattere troviamo identico nelle pitture osco-campane: dinanzi a qualcuna di quelle donne prosperose, dagli occhi neri e vivaci, dal colorito vivo, vestite con ricercati sfarzi di colori, viene la voglia di domandarsi se non abbiamo di fronte una ricca massaia della Campania moderna, piuttosto che una donna degli antichi Oschi.

Questo carattere realistico dell'arte italica non poteva non invadere lentamente anche il campo della pittura ceramica, quanto meno diretta si faceva la dipendenza dall'arte attica, sia per la distanza dai principali centri di quell'influenza, come Taranto e Ruvo, sia man mano che le fabbriche italiote sviluppandosi e vincendo la concorrenza attica, si andavano liberando e rendendosi indipendenti da essa. Ed ecco l'elemento realistico italico appare negli stessi vasi apuli, timidamente da prima nei fregi decorativi e in qualche fregio secondario; ma a poco a poco, man mano che ci si allontana dall'Adriatico, minori diventano i legami con l'arte attica e sempre più si affermano i caratteri specifici dell'arte italica.

Nella Lucania troviamo il maggior numero di vasi con rappresentazioni fliaciche; ed è notevole che quasi tutti i vasi più su citati, che presentano personaggi ritratti realisticamente (cioè con tracce di maschere sceniche) siano pur essi della stessa regione lucana. Qui dove meno vivamente era sentito il peso della tradizione idealistica fu possibile rendere le scene teatrali con più fedeltà; e difatti quando si trattò di dipingere scene del teatro locale italiota e per le quali l'arte greca non forniva alcun modello, i pittori poterono liberamente far valere le qualità loro principali e produrre le pitture fliaciche, capolavori di espressione e di verità (1).

---

(1) Certo i vasai lucani quando vollero imitare i vasi per ragioni commerciali furono anche quelli che di più si seppero attenere alla tradizione; ma ciò non distrugge certo quanto noi abbiamo detto sopra.

L'altra legge alla quale doveva ubbidire il pittore ceramista era la tradizione figurata; e quando da un artista veniva espresso in una forma novella un mito, esso veniva da quello copiato, e la forma ridotta ed adattata rimanendo però fundamentalmente la stessa.

Ond'è che quando egli voleva ritrarre una scena di teatro, trovava già nel repertorio artistico quel determinato mito con quel carattere drammatico che voleva rendere.

E se il carattere « teatrale » non era reso nell'originale, o non era molto comprensibile, egli modificava la pittura originale, aggiungendo qualche elemento che parlasse in maniera non dubbia del teatro.

Tale procedimento si può benissimo studiare nella scena con Herakles che sostiene la volta celeste, mentre i Satiri gli rubano le armi. La figura dell'eroe in quella determinata posa era ormai diventata quasi una figura di repertorio; ed il ceramista non fece che copiarla senz'altro. Ma per rendere quella determinata situazione che egli aveva visto nel teatro, aggiunse i due Satiri con le armi dell'eroe.

Più chiaro è questo processo nella caricatura di Herakles satiro che lotta col serpente per impadronirsi delle pentole, nella scena con Paride in atto di chiedere l'oracolo d'amore e in molte altre.

Abbiamo fin qui studiato le pitture che sono da considerarsi come derivate direttamente dal teatro, pur ubbidendo a quelle varie necessità tecniche inerenti ad ogni opera d'arte.

Restano ora tutte quelle scene « tragiche » e sono il maggior numero, in cui mancano elementi scenici, ma in cui i personaggi sono resi in modo ideale, e ritratti in un momento del mito che non poteva aver luogo sulla scena.

Queste pitture trovano i loro corrispondenti nelle composizioni delle urne etrusche e dei sarcofagi; più d'una volta anzi le scene di questi vasi e di questi monumenti, per quanto variano nei particolari e nelle figure accessorie, si corrispondono per la parte principale della composizione, la quale rivela uno o più modelli comuni attici.

Per tutti questi vasi a me pare che non possa ammettersi ipotesi che la dipendenza dalle pitture della grande arte, pitture che esprimevano i vari miti con caratteri drammatici e che erano ispirate dai poeti contemporanei.

La tradizione ci ha conservato il ricordo di un grande numero di quelle pitture: ed esse corrispondono appunto per i soggetti a quelle che vediamo nei vasi attici o italo-greci.

Concludendo quindi noi abbiamo distinto le pitture con elementi scenici da quelle completamente idealistiche.

Per le prime abbiamo ammesso una più diretta dipendenza dal centro ed abbiamo cercato di spiegare il modo con cui l'artista, pur non venendo meno alle leggi della sua arte, riusciva a dare ai compratori le visioni di scene che ricordavano loro quello che avevano ammirato nelle rappresentazioni teatrali; per le seconde abbiamo affermato la dipendenza dalle pitture della grande arte ed abbiamo accennato in quali relazioni queste ultime stanno con l'opera letteraria.

\*

\* \*

Se dunque è ammessa una certa relazione fra gli antichi drammi e le pitture ceramiche, è facile intendere quale importanza queste abbiano, quando la tradizione letteraria è monca o incerta.

È il caso delle pitture « fliaciche »: se noi volessimo costruire l'antica commedia italica fondandoci solo sui pochi frammenti delle farse rintoniche, a quali conclusioni potremmo giungere? Quanta luce non ci viene invece da quelle pitture?

CIRO DRAGO