

MITCHELL Alexander G., *Greek Vase-painting and the Origins of Visual Humour*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 2009, 1 vol. 18 x 26, XXIV + 371 p., 143 fig. et 13 tabl. ds t.

A differenza del riso (*gelös*) e delle situazioni umoristiche verbali, sui quali esiste una lunga tradizione di studi, questo volume costituisce il primo studio globale sull'umorismo (l'aristotelico *geloion*) visivo nel mondo greco antico, del quale – soprattutto attraverso l'osservazione delle centinaia di scene umoristiche dipinte sui vasi greci, prevalentemente attici, tra VI e IV sec. a. C. – esplora i meccanismi (sorpresa, contraddizione, sostituzione), le tecniche (caricatura, parodia) e i generi (giochi di immagine, parodia, situazione farsesca), concentrandosi sulla capacità trasgressiva che lo *humour* ha di infrangere, contravvenendovi, regole e norme sociali e iconografiche ed allo stesso tempo di riaffermarle proprio per contrasto con la trasgressione raffigurata. Ne deriva un contributo chiaro e prezioso, in alcuni casi nuovo, in altri di conferma, sugli elementi che provocavano il riso negli antichi Greci delle varie classi e su quali fossero le convenzioni che regolavano i comportamenti sociali in epoca arcaica e classica. Benché fondato su un più che decennale *database* che ammonta a centinaia di migliaia di reperti di varia natura, produzione e cronologia, l'A., nella sua dettagliata e motivata introduzione, giustifica la scelta di concentrarsi sui vasi figurati attici per la maggiore libertà espressiva che li pervade e per l'importante ruolo che, in quanto oggetti d'uso comune e quindi largamente diffusi, essi ebbero come mezzo di 'comunicazione di massa' di specifici concetti e valori, soprattutto in un clima democratico come quello di Atene (ben diversa, ad esempio, la situazione a Corinto e ancor di più a Sparta, dove le raffigurazioni umoristiche sono del tutto assenti o quasi). La maggiore libertà civile e quella religiosa consentirono, infatti, agli Ateniesi di elaborare il concetto di caricatura, mentre il facile ed economico mezzo dei vasi dipinti ne garantì la diffusione: la perdita di controllo, la confusione tra pubblico e privato, la ridicolizzazione di necessità corporee impellenti o eccessive – e dei comportamenti che ne conseguono – trovano un *transfer* appropriato

nella figura dei Satiri (qui magnificamente trattati), che diventano quindi un elemento centrale dell'umorismo inteso come fenomeno sociale parodistico. È così che la *paròidia* di *topoi* umani o mitologici, di rituali religiosi e di condotte etiche e politiche offre la momentanea fuga in un mondo migliore e più facile da vivere. Rimanendo sempre nel campo dello scherno generico, non indirizzato verso alcuno in particolare bensì verso caratteri, figure e convenzioni sociali, l'umorismo visuale (potremmo chiamarlo vascolare) rappresenta una sorta di valvola di sfogo anche più liberatoria dello stesso teatro, persino di quello aristofaneo. Lo *humour*, dunque, soprattutto come lo si rileva dalle iconografie dei vasi attici, considerate anche alla luce del ricco patrimonio epigrafico e letterario di cui disponiamo proprio per Atene, riveste un ruolo sociale di una certa rilevanza, poiché esso, se pure arriva a tagliare fuori alcuni, tuttavia promuove una generale coesione della società nel suo insieme. Inoltre, a differenza dell'umorismo letterario e teatrale, prodotto da e per specifiche classi sociali, in precise occasioni circoscritte nel tempo e rappresentato in un tipo di spazio ben preciso, quello visivo poteva usufruire di una diffusione maggiore e più capillare e fornisce utili informazioni sui punti di vista sociali e morali dei ceramografi ateniesi e degli acquirenti dei loro prodotti (per quanto difficile possa essere ricostruirne il quadro) e su ciò che poteva essere "ammissibile" e non, nell'ambito della vita quotidiana. In questo il comico visivo integra e completa quanto si ricava dal comico teatrale e da quello letterario. Il volume, che è dichiaratamente indirizzato a varie categorie di lettori ed a studiosi di svariate discipline, è suddiviso in sei capitoli, utilmente articolati in una serie di paragrafi riccamente illustrati con disegni vettorizzati, molti dei quali di mano dell'A., il quale spiega persino in dettaglio il metodo e la tecnica seguiti nel realizzarli. L'introduzione (che in realtà è il Cap. I, fondamentale perché spiega principi, criteri, metodologie, presupposti, storia

degli studi e dell'interesse dell'A. per l'espressione visiva del comico, nato con G. Siebert a Strasbourg e completato con D. C. Kurtz a Oxford) si apre con una rapida rassegna dei tipi possibili di approccio, delle teorie generali e della terminologia dello *humour* e prosegue con una disamina delle fonti antiche sul riso e sulle situazioni comiche, da Omero ad Aristotele fino al tardo *Philogelos* ed alla moderna filosofia, per arrivare (passando attraverso alcune nozioni di base sui vasi greci) alla determinazione delle categorie dell'espressione comica visiva: scherzo figurato, caricatura, parodia, situazione farsesca. I Capp. II-V analizzano le testimonianze materiali: il comico nello spazio urbano, dagli oggetti inanimati agli animali¹, alle donne, agli stranieri, ai nemici, alle deformità ed ai comportamenti maschili socialmente repressibili (Cap. II); la parodia di uomini e dei (Cap. III); i Satiri e la loro tendenza a sovvertire valori e comportamenti civici e a ridicolizzare dei ed eroi (Cap. IV); le caricature ad Atene e le manifestazioni carnascialesche nell'ambito sacro del Kabirion di Tebe (a proposito dei cui vasi l'A. propone un'interpretazione diversa da quella tradizionale: non raffigurazioni di *mystai* mascherati, bensì caricature), con osservazioni sull'identità della divinità che vi si adorava (Cap. V); commenti finali sui vasi, le iconografie del comico e la società ateniese, con discussione del potere del *geloion* come mezzo di coesione sociale (Cap. VI). In quest'ultimo capitolo, suddiviso nelle due sezioni conclusive sui vasi e sullo *humour*, l'A. esamina i documenti in termini di forma, pittore, distribuzione e iconografia, fornendo (grazie ad alcune utili tabelle riepilogative) una speciale chiave di lettura metodologica dei vasi comici: l'immediatezza visiva (*Visual Immediacy*), basata sulla simultaneità di tutti gli elementi raffigurati, la quale, a differenza della narrazione sinottica, trae l'origine del suo umorismo da dettagli anche

minori o insoliti, che proprio nel quadro simultaneo della scena assumono quell'importanza che scatena il riso. In quest'ottica vengono pertanto proposte anche altre interpretazioni nuove, come quella delle donne alla fontana, vera *crux interpretum* degli iconologi², e delle coppe a occhioni, per le quali la funzione apotropaica e la spiegazione antropomorfa andrebbero abbandonate in favore di quella umoristica. Nella seconda parte del capitolo, seguendo la consolidata teoria interpretativa del comico elaborata da H. Bergson agli inizi del ventesimo secolo, l'A. spiega le raffigurazioni di comportamenti impropri e di dei ed eroi ridicolizzati come l'esorcizzazione della paura dell'ignoto e dell'esclusione dai canoni sociali, che finisce – tramite il senso del comico – proprio per rinforzare quei canoni e quelle norme stabiliti dalla società. Il volume si chiude con un glossario, ventitre pagine di bibliografia che integrano il nutrito apparato informativo in nota, l'indice museale dei vasi citati e un indice generale ben strutturato, nel quale si apprezzano particolarmente le occorrenze iconografiche e l'elenco dettagliato delle fonti antiche ricordate. Con questo volume, bello anche semplicemente da leggere prima ancora che da studiare, l'A. si proponeva lo scopo di investigare e comprendere le tecniche del "comico" (il termine, che in Inglese viene intenzionalmente evitato dall'A. per non incorrere in possibili confusioni con la sfera teatrale, mantiene invece nella lingua italiana una connotazione più aderente al concetto originario) nelle arti visive della Grecia antica e nei suoi diversi costrutti sociali: quello scopo può considerarsi pienamente raggiunto, anche se il compito più arduo rimane sempre il distinguere le scene comiche dalle raffigurazioni di carattere teatrale. Chi sia interessato allo studio del comico, soprattutto attraverso le arti visive, trova oggi nello studio di A. G. Mitchell, che si colloca accanto a quello altrettanto recente di D. Walsh³ e

1. Stranamente, dopo aver avanzato la brillante proposta di leggere *kyna h(i)ēmi* sulla *pelikē* 72732 di Firenze con la lotta di cani nel negozio (p. 56, n. 73, fig. 17; RF è certamente un refuso), quindi con un verbo che significa 'scacciar via, allontanare', l'A. non vede un nesso possibile: la frase potrebbe forse essere tradotta come "scaccio-il-cane", con un valore di locuzione del tipo "Via, cane!", esclamazione dello stesso registro linguistico di quella sul lato opposto (p. 70).

2. Alla cui bibliografia *adde* per lo meno E. MANAKIDOU, Athenerinnen in schwarzfigurigen Brunnenhausszenen, *Hephaistos*, 11/12, 1992/1993, p. 51-91; S. PFISTERER-HAAS, Mädchen und Frauen am Wasser, *JdI*, 117, 2002, p. 1-79 e H. A. SHAPIRO, Brief Encounters: Women and Men at the Fountain House, in B. SCHMALTZ, M. SÖLDNER dir., *Griechische Keramik im kulturellen Kontext. Akten des Internationalen Vasen-Symposiums Kiel 2001*, Kiel, 2003, p. 96-98.

3. D. WALSH, *Distorted Ideals in Greek Vase Painting. The World of Mythological Burlesque*, Cambridge/New York, 2009.

ad alcuni di argomento affine⁴, molto materiale e problematiche aggiornate, inseriti in un ampio quadro generale. E in un saggio sull'umorismo è del tutto appropriato che nelle conclusioni sia inserita persino una barzelletta: non nuova, ma sempre d'effetto!

Se qualche pecca si deve trovare in questo volume, va osservato che legare *tout-court* lo sviluppo dell'umorismo alla libertà di pensiero dell'Atene democratica sembra costituire il punto più debole dello studio, non soltanto perché lo stesso fenomeno si riscontra anche in altre situazioni politiche, ma considerando che l'Atene della seconda metà del VI sec. a. C., per quanto culturalmente e politicamente illuminata, non può considerarsi un vero campione di democrazia. Su un piano minore, direi che l'impiego quasi esclusivo di restituzioni grafiche selettive può in qualche caso impedire al lettore di cogliere appieno il "contesto" delle raffigurazioni (sintassi della scena, forma vascolare e rapporto tra le due) e la qualità non sempre corrisponde all'originale; il testo è talvolta incongruo nei criteri traslitterativi e ha alcuni refusi ('*upersthionta*', '*sikkinis*'; '*erastes*', '*sophrosyne*', '*kynodesme*'), ma soprattutto il Glossario è largamente disomogeneo nel segnalare la quantità delle vocali dei termini greci e nella grafia di alcuni di essi (ad es. '*gynaceum*', '*kunes*', '*kynedemos*', '*oikodesponai*'); disturba il plurale inglese

di termini traslitterati dal greco ('*chitōns*', '*daimons*', '*komasts*'); analogamente, la traduzione del termine greco *eirōn* con il verbo "domandare" (p. 14) risulta problematica: i corrispettivi sono "dissimulatore, finto, ironico" e solo l'originaria radice *er-* può essere riportata al concetto di "far domande, interrogare": è in questo modo che il rapporto tra ironia e maieutica socratica rimane salvo. Ulisse ha il *pilos* e non un *polos* (p. 153-154, fig. 72). Alcune imprecisioni sono nella collocazione (e nella conseguente bibliografia⁵) di documenti famosi, come l'*hydria* ex Torno, del Pittore di Leningrado, oggi a Vicenza, o i vasi ex Hirschmann, oggi venduti, e la *neck-amphora* "calcidese" con la morte di Achille e Stenelo che benda Diomede (p. 98, fig. 40), ex Pembroke ma mai Hope⁶; poco aggiornate sono poi le questioni sull'importazione dei vasi greci in Etruria e sull'origine della tecnica a figure rosse ad Atene. Errata la descrizione degli *aulētai* e *paidotribai* umani della fig. 97. In più di un caso l'indicazione della forma dei vasi citati nel testo è poi sbagliata nella didascalia in nota o alla figura. Nessuno ritiene che le coppe a occhioni attiche siano state originate da quelle "calcidese" (né dalle calcidizzanti), bensì il contrario, e la celebre *kylix* di Exekias a Monaco rimane la più antica di tutte. L'*askos* non si annovera tra i vasi potori, bensì tra quelli versatoi. A giudicare dalla bibliografia, sembra essere sfuggito

4. J. ROBINSON, *Humour, Obscenity and Aristophanes (Drama, N. S. 1)*, Tübingen, 2006; J. R. CLARK, *Looking at Laughter: Humor, Power, and Transgression in Roman Visual Culture 100 B.C. – A.D. 250*, Berkeley/Los Angeles/London, 2007; M. STANSBURY-O'DONNELL, *Structural Analysis as an Approach to Defining the Comic*, in S. SCHMIDT, J. H. OAKLEY dir., *Hermeneutik der Bilder. Beih. CVA Deutschland IV*, München, 2009, p. 33-41; v. anche A. NATALE, *Il riso di Hephaistos: alle origini del comico nella poesia e nell'arte dei Greci*, Roma, 2008, tuttavia discutibile per alcune interpretazioni e affermazioni. Spunti interessanti e bibliografia aggiornata anche nel catalogo della recente mostra del Getty Museum: M. L. HART dir., *The Art of Ancient Greek Theater, Exhib. Cat.*, Los Angeles, 2010.

5. In generale, la bibliografia risulta arretrata di oltre un decennio per molte delle schede dei singoli vasi e per alcuni paragrafi del volume, come per i problemi dei *kalos names*, degli arcieri sciti, delle raffigurazioni di artigiani e persino delle anfore panatenaiche, o come nel caso della presunta parodia del riscatto di Ettore, a Boston (p. 103), più correttamente interpretata da J. M. PADGETT, Priam or Icarus?, in C. D. BARKER, L. A. BEAUMONT, E. A. BOLLEN dir., *Festschrift in Honour of J. R. Green (MeditArch, 17)*, 2004, p. 65-70, oppure nel caso dell'uso "improprio" dei vasi, per il quale va almeno citato il contributo di B. COHEN, H. A. SHAPIRO, The Use and Abuse of Athenian Vases, in A. J. CLARK, J. GAUNT, B. GILMAN dir., *Essays in Honor of D. von Bothmer*, Amsterdam, 2002, p. 83-90. L'interpretazione come 'Ladri dell'Ida' delle figure sull'anfora di Londra (p. 148, fig. 70) era già di F. CARUSO, *Zeus Kretagenes* e i ladri di miele, *CronArch*, 33, 1994 (2002), p. 21-24.

6. Proveniente da Vulci, il vaso continua ad essere erroneamente noto come Pembroke-Hope, anche se non fu mai parte della Collezione Hope, come già segnalava J. D. BEAZLEY, recensione a A. RUMPF, *Chalkidische Vasen, Gnomon*, 4, 1928, p. 330; M. IOZZO, *Ceramica « calcidese »*. Nuovi documenti e problemi riproposti, "AttiMemMG" S. III, 2 (1993), Roma, 1994, p. 189, 192, VU4.

all'A. (p. 156, n. 24) un interessante fr. attico a figure nere (Vaticano, ex Astarita) con la scena fortemente comica di un Satiro vendemmiatore che spaventato da un cinghiale si arrampica sui *charakes* della vigna mentre la paura gli gioca il brutto scherzo di fargli allentare il controllo dello sfintere anale⁷: una piccola aggiunta al *corpus* delle scene comiche sui vasi attici (un genere che ammonta, secondo l'A., al 5% delle

testimonianze in nostro possesso; valore che sale a circa il 25% nel caso dei vasi cabirici).

Mario Iozzo,

Museo Archeologico Nazionale, Firenze
Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana,
Via della Pergola 65,
I-50121 Firenze
mario.iozzo@beniculturali.it

SLEHOFEROVA Vera éd., *Union académique internationale, Corpus vasorum antiquorum*, Schweiz, Faszikel 8, Basel, Faszikel 4, *Antikenmuseum und Sammlung Ludwig*, Bâle, Schwabe Verlag, 2009, 1 vol. 25 x 32, 78 p. dont 34 fig. à la fin, 56 pl.

Vera Slehoferova, langjährige Konservatorin am Basler Antikenmuseum, veröffentlicht mit diesem Buch nach Basel 2 und 3 bereits ihren dritten CVA-Band. Der neue Faszikel enthält insgesamt 40 attische Gefäße: 16 rotfigurige Vasen (1 Amphora, 5 Kratere, 3 Stamnoi, 1 Oinochoe, 1 Lekythos und 5 Schalen), 2 weißgrundige Lekythen, 7 plastische Vasen und 15 schwarzfigurige Schalen. Die überwiegende Zahl gelangte erst in den letzten Jahren durch Schenkung und Kauf aus Schweizer Privatsammlungen in das Museum (die jüngsten 2001). Bei den schwarzfigurigen, rotfigurigen und weißgrundigen Vasen handelt es sich um einen Nachtrag zu den vorangegangenen Bänden des Basler CVA, in denen diese Gattungen schon aufgeführt worden sind.

Jedes Gefäß wird umfassend nach Form, Ornament und Darstellung, Farbgebung und anderen technischen Details behandelt. Anschließend zählt die Verfasserin minutiös alle Ergänzungen auf, was in diesem Fall besonders wichtig ist, da die hier vorgelegten Gefäße nur teilweise gereinigt worden sind. Doch auch bei sorgfältiger Beobachtung ist nicht immer festzustellen, ob neuzeitliche Übermalungen Darstellungen verändert haben. Dies könnte auf die weißgrundige Lekythos mit

der ungewöhnlichen Darstellung eines geflügelten Mannes zutreffen (Taf. 32, 1–3. 7), bei der Linien nachgezeichnet (Form der Haube) und ergänzt (Spitze des Thymiaterions) worden sind. Erst eine genauere Untersuchung, z. B. durch UV-Licht, könnte klären, ob nicht auch im Bereich des Kopfes größere Übermalungen erfolgt sind und es sich vielleicht doch – wie häufiger für den Bowdoin-Maler nachgewiesen – um Nike handelt. Graffiti und Inschriften sind als Zeichnungen im Maßstab 1:1 in den Text eingefügt (außer Abb. 2 und eventuell Abb. 3).

Die Kommentare enthalten alle wichtigen Informationen zur Form, zum Maler, zur Ikonographie und – wenn vorhanden – zu Inschriften und Graffiti. Da einige herausragende Stücke, der Stamnos des Dokimasia-Malers mit der Tötung des Orpheus (Taf. 2), der Kolonettenkrater des Pan-Malers mit der Amazonomachie (Taf. 9), der Glockenkrater des Polygnotos mit der Verjüngung des Widders durch Medea (Taf. 14) und die Lekythos des Alkimachos-Malers mit dem Selbstmord des Aias (Taf. 22) bereits früher ausführlich besprochen worden sind, konnte hier auf die ältere Forschungsliteratur verwiesen werden. Vier Gefäße hat die Verfasserin Werkstätten zuweisen können: eine weißgrundige Lekythos

7. M. Iozzo, *Vasi Antichi Dipinti del Vaticano. La Collezione Astarita nel Museo Gregoriano Etrusco*, II.1. *Ceramica attica a figure nere*, Città del Vaticano, 2002, p. 202-204, n. 288, tav. CXXXVIII, con la raccolta delle testimonianze di figure *chezontes* (colte nell'atto di defecare) a n. 4.