

INGRID KRAUSKOPF

I SETTE CONTRO TEBE NELL'ARTE ETRUSCA ARCAICA E CLASSICA

In Etruria, come in Grecia, le raffigurazioni dei Sette a Tebe sono attestate per la prima volta relativamente tardi: non ci è nota, al momento, alcuna raffigurazione dei Sette databile al VII sec. a.C.¹, anche se l'esempio di Taitale e Metaia sull'olpe di bucchero da Cerveteri dimostra come una tale affermazione possa essere velocemente superata².

Al contrario, è difficilmente contestabile che l'episodio del mito dei Sette più frequentemente rappresentato sia la partenza di Anfiarao. La scena compare infatti su tutti e tre i monumenti del VI sec. con raffigurazioni dalla saga tebana ed è l'unica, tra le altre, che possiamo interpretare con certezza. Le raffigurazioni sui tre monumenti sono sorprendentemente simili. Sulla lamina bronzea dell'inizio del VI sec. a.C. da Castellina in Chianti³ (fig. 1) mancano il tiro di cavalli e l'auriga, ma le altre tre figure, Anfiarao, Erifile ed Alcmeone corrispondono pienamente ai loro *pendants* sulle due anfore pontiche a Monaco (figg. 3-4) e a Basilea⁴ (fig. 6). Il gesto di sguainare la spada, con allusione alla collera per il tradimento di Erifile – sentimento manifestato con più enfasi sull'arca di Cipselo e sul cratere di Anfiarao⁵, in cui l'eroe è

¹ La tanto discussa scena dell'assedio di una città su una *oinochoe* del gruppo del pittore della Sfinge Barbuta (ampia letteratura sul pezzo in M. Martelli, *La ceramica degli Etruschi*, Novara 1987, 279 s., nr. 62, tavv. 114, 115; cfr. inoltre J.G. Szilagy, *Ceramica etrusco-corinzia I*, Firenze 1992, 122, nr. 102, 125 s., tav. 41a.b) non può certo raffigurare Tebe. Gli abitanti che abbandonano la città, sull'estrema destra del campo figurato, alludono infatti, in una raffigurazione prolettica, all'imminente espugnazione della città, mentre, notoriamente, l'assedio di Tebe fu vano.

² M.A. Rizzo - M. Martelli, in *Annuaire. Atene* 66/67 (n.s. 48/49), 1988/89 (1993), 9-56.

³ I. Krauskopf, *Der thebanische Sagenkreis und andere griechische Sagen in der etruskischen Kunst*, Mainz 1974, 14-17, tav. 1 (= Krauskopf 1974); *LIMC*,

1 Amphiaros 22* = 70; M. Serneels-Hofstetter, *Mythes grecs en Etrurie. Influences corinthiennes sur la céramique pontique*, in Chr. Bron - E. Kassapoglou, *L'image en jeu de l'antiquité à Paul Klee*, Yens-sur-Morges 1992, 149-171, 163-166, fig. 10 (= Serneels-Hofstetter).

⁴ R. Hampe - E. Simon, *Griechische Sagen in der frühen etruskischen Kunst*, Mainz 1964, 18-28, tavv. 7-11 (= Hampe-Simon); *LIMC*, 1 Amphiaros 17*-18*; Serneels-Hofstetter, 157-158, figg. 6-9; L. Hannestad, *The Followers of the Paris Painter*, København 1976, 54, nr. 1, tavv. 2, 3; 56, nr. 15.

⁵ *LIMC*, 1 Amphiaros 7*. 15; G.L. Armantrout, *The Seven against Thebes in Greek Art*. Diss. University of Michigan 1990, 222 C1.2 (= Armantrout); Serneels-Hofstetter, 155, figg. 1-2.

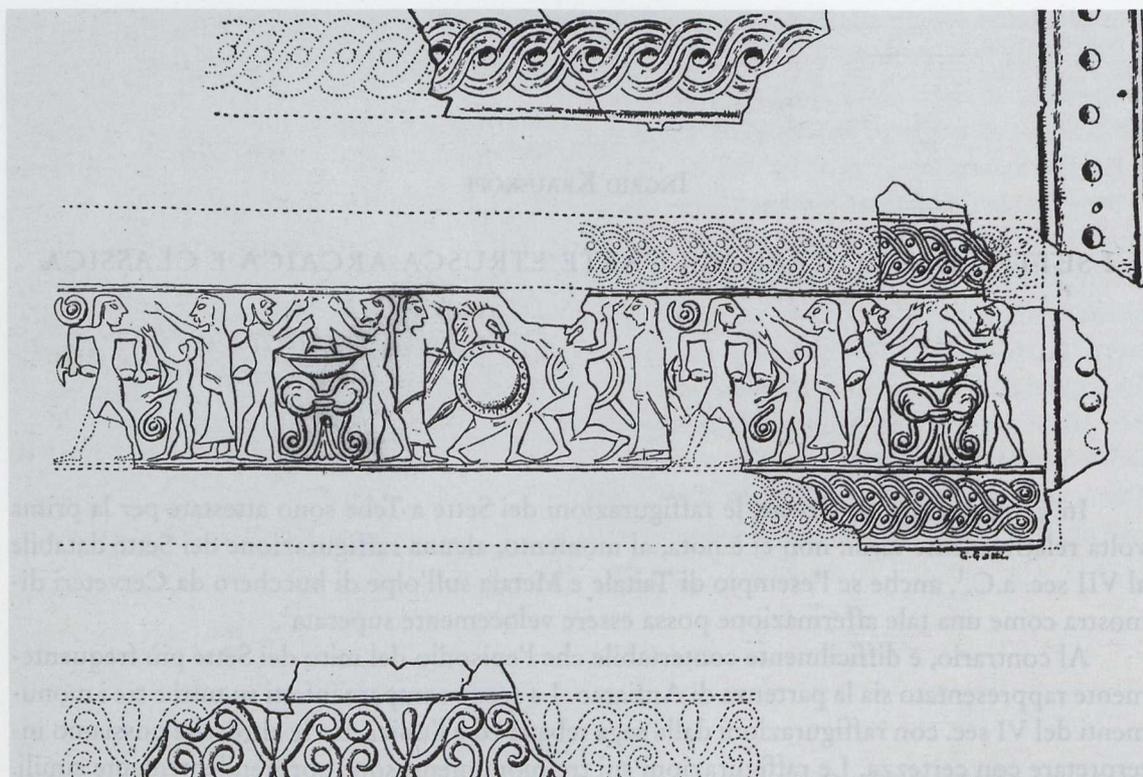


Fig. 1. – Lamina bronzea da Castellina in Chianti, Firenze, Mus. Arch. Da *Not. Sc.*, 1905, 234, fig. 25 (dis. G. Gatti).

ritratto in atto di brandire l'arma – differenza queste dalle altre scene di partenza di guerrieri⁶ e rende plausibile il fatto che all'origine delle tre raffigurazioni vi sia un modello comune. In ambito greco un atteggiamento corrispondente a questo compare solo nei rilievi in avorio di Delfi⁷ dove le figure, però, contrariamente agli esempi etruschi, si muovono verso destra.

Il gruppo raffigurato all'estrema destra della lamina di Castellina in Chianti sembrerebbe rappresentare, ad un primo sguardo, due atleti, simili a quelli che compaiono sulla lamina da cintura di Casole d'Elsa⁸ (fig. 2). Il motivo degli atleti radunati intorno ad un trofeo è frequente nell'arte greca come in quella etrusca⁹ ed incontra un favore particolare nell'arte delle

⁶ Sulla partenza del guerriero: W. Wrede, in *Ath. Mitt.* 41, 1916, 250-255, A. Yalouri, in *Am. Journ. Arch.* 75, 1971, 269-275; A.B. Spiess, *Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit*, Frankfurt 1992, 72-78; 238-250. Rappresentazioni del VII sec.: K. Fittschen, *Untersuchungen zum Beginn der Sagenarstellungen bei den Griechen*, Berlin 1969, 194-196.

⁷ LIMC, 1 Amphiaros 16*; Armantrout, 228 C17. I rilievi sarebbero di stile corinzio per F. Crois-

sant, in *Bull. Corr. Hell.* 112, 1988, 139-149, di stile laconico - commissionati da Periandro, figlio di Cipselo signore di Corinto - per J.B. Carter, in *Am. Journ. Arch.* 93, 1989, 355-378.

⁸ J.-P. Thuillier, *Les jeux athlétiques dans la civilisation étrusque*, Roma 1985, 114-117, fig. 14.

⁹ Arte etrusca: Id., *op. cit.* (a n. 8), 112-114, 190-191, figg. 13, 61. Arte greca: *ibidem*, 115, fig. 15, E. Kunze, *Archaische Schildbänder (Olymp. Forsch. 2)*, Berlin 1950, 178 s., 192.

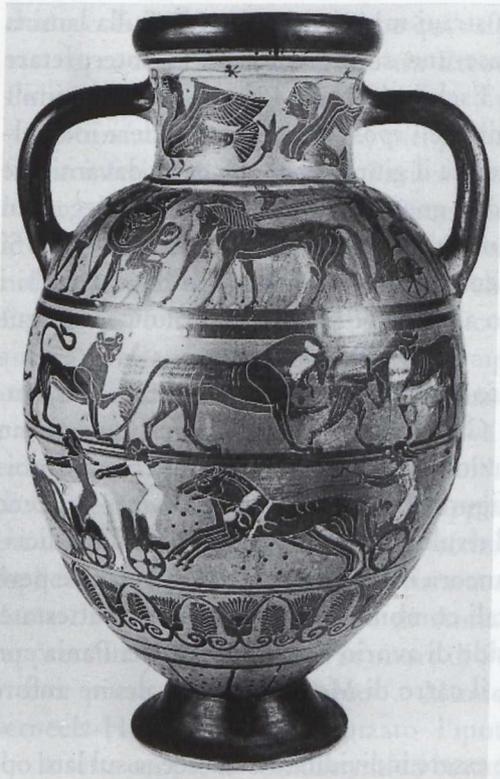


Fig. 3. – Anfora pontica, Pittore di Anfiarao, Monaco, Staatl. Antikensammlungen 838 (J. 541).
Foto Mus.

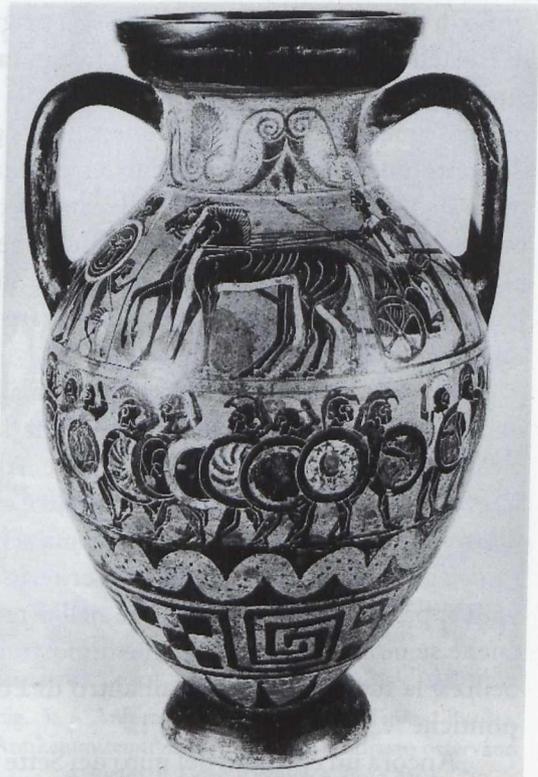


Fig. 6. – Anfora pontica, Pittore di Tityos, Basilea, Antikenmuseum Zü 209: partenza di Anfiarao e battaglia davanti le mura di Tebe (?). Foto Mus.

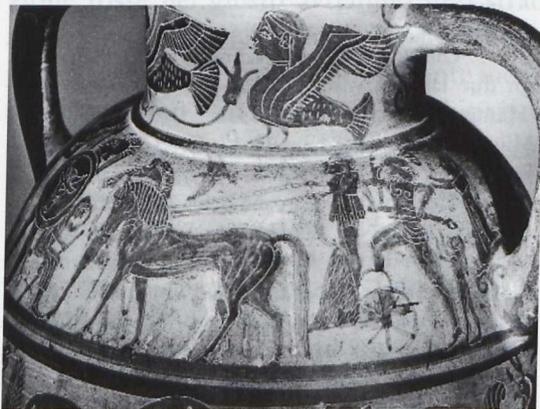


Fig. 4. – Particolare della fig. 3: la partenza di Anfiarao. Foto Mus.

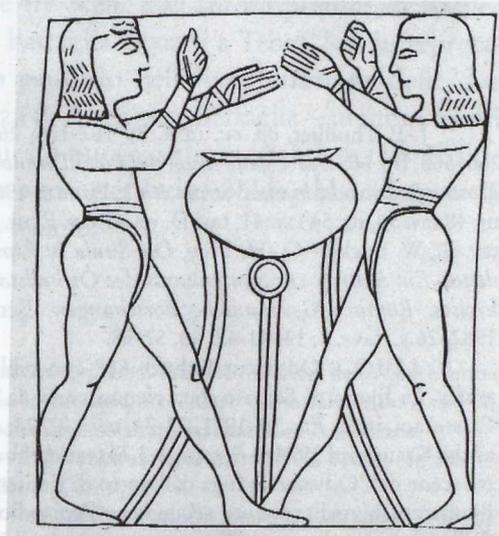


Fig. 2. – Lamina bronzea da cintura, di Casole d'Elsa, Siena, Mus. Arch. Da F.-W. von Hase, in *Jahrb. Deut. Arch. Inst.* 86, 1971, 23, fig. 25b.

situle in cui gli atleti vengono spesso raffigurati con strani manubri in mano¹⁰. Sulla lamina di Castellina in Chianti l'oggetto raffigurato è invece uno solo. Provando ad interpretare questa scena così diversa dal consueto sulla scorta di Eschilo (*Septem* 42 ss.) – che verosimilmente segue una rappresentazione dei fatti già presente nell'*epos* – potremmo vedere in quell'oggetto un piccolo animale, cioè la vittima che sancisce il giuramento dei Sette davanti alle mura di Tebe. La terza scena della lamina raffigura due guerrieri con le ginocchia piegate in modo accentuato, nell'atteggiamento che generalmente caratterizza il soccombente. Si potrebbe pensare a questo punto ad un combattimento in cui trovano la morte entrambi i contendenti, forse – senza poterlo provare – proprio al duello di Eteocle e Polinice, raffigurato anche sull'arca di Cipselo.

Tirando le somme di quanto finora argomentato diremmo, con una formulazione prudente, di non potere escludere che sulla lamina di Castellina in Chianti sia raffigurato un ciclo di scene dalla saga dei Sette a Tebe. All'affermazione si potrebbe obiettare che, in ambito greco – esempi sono l'arca di Cipselo e altri cicli figurativi come gli *Schildbänder* – le scene di un mito non compaiono in serie, ma sembrano il risultato di associazioni casuali o, diciamo meglio, combinate secondo un criterio per noi ancora incomprensibile. L'ostacolo è però solo apparente dal momento che nell'arte etrusca tali combinazioni di scene sono attestate, anche se non di frequente, come dimostrano la pisside di avorio dalla tomba della Pania con Scilla e la fuga di Odisseo dall'antro di Polifemo¹¹, il carro di Monteleone¹² e alcune anfore pontiche¹³.

Ancora un episodio del mito dei Sette potrebbe essere individuato nella scena sul lato opposto (fig. 5) dell'anfora di Basilea con la partenza di Anfiarao. Ai lati dei due combattenti compaiono una donna ammantata, a destra, e una coppia di fanciulle, a sinistra. Seguendo l'interpretazione di Roland Hampe¹⁴, poi confermata da un cratere siceliota a figure rosse di quasi

una delle tre raffigurazioni vi sia un modello comune.
 In relazione a questo compare solo nei rilievi in avorio

¹⁰ J.-P. Thuillier, *op. cit.* (a n. 8), 167-175, 261-266, 568, fig. 60; *L'arte delle situle dal Po al Danubio. Mostra Padova-Lubiana-Vienna 1961*, Firenze 1961, nr. 48 tav. 36, nr. 54 tav. 41, tav. D, nr. 41 tav. E, nr. 52 tav. G.; W. Lucke - O.-H. Frey, *Die Situla in Providence. Ein Beitrag zur Situlenkunst des Osthallstattkreises. Römisch-Germanische Forschungen*, Berlin 1962, 26 s., tavv. 7, 13, 41-42, 49, 57-58.

¹¹ LIMC, 6 Odysseus/Uthuze 61* con bibliografia. La figura di Scilla è stata riconosciuta da M. Cristofani, in *St. Etr.* 39, 1971, 72-74, tavv. 27-28; cfr. anche Krauskopf 1974, 8-9, tavv. 2-3. Si tratterebbe di tre scene dell'Odissea: la fuga dall'antro di Polifemo, l'imbarco immediatamente seguente e l'episodio di Scilla, che segue invece nell'*epos* con notevole distacco cronologico.

¹² Hampe-Simon, 53-67, tavv. 22-25, LIMC, 1 Achle 100*, 123*, 148*.

¹³ Una scena può di frequente essere distribuita sui due lati del vaso: Heidelberg Coll. Univ. 59/5 (Hampe-Simon, 1-10, tavv. 1-5: Herakles-Kyknos); München 837 (*ibid.*, tavv. 16-17: Giudizio di Paride); Paris, Bibl. Nat. 173 (LIMC, 5 Herakles/Hercle 283: Hercle-Centauri). Due scene dello stesso ciclo mitico: Paris, Bibl. Nat. 171 (Hampe-Simon, 29-34, figg. 6-7: Apollon-Tityos; Apollon-Koronis); København, Nat. Mus. (*ibid.*, 45-52, tavv. 18-19: morte di Ettore, morte di Achille); Paris, Louvre E 703 (M. Martelli, *op. cit.* [a n. 2], 302, nr. 105, tavv. 152, 105: morte di Troilo, morte di Polissena); Reading, Coll. Univ. 47. VII, 1 (*ibid.*, 303, nr. 108, tav. 155: morte di Troilo in due scene); Amsterdam, Coll. Priv. (LIMC, 5 Herakles/Hercle 270 = 284: Hercle-Centauro, Hercle-Acheloos).

¹⁴ Hampe-Simon, 21-25, tav. 11; LIMC, 8 Tydeus 9* con bibliografia.

due secoli più recente¹⁵, sarebbe qui raffigurata la conciliazione della lite tra Eteocle e Polinice in Argo.

Rimane ancora da notare che, perfino il fregio inferiore dell'anfora di Basilea potrebbe fare riferimento al mito dei Sette: l'inusitato *episema* sullo scudo, luna e stelle, ritorna nella *rhesis* di un messo nei Sette a Tebe di Eschilo¹⁶. Nel fregio inferiore della seconda anfora con la partenza di Anfiarao compare una corsa di carri; la stessa combinazione, partenza del guerriero-corsa, si ritrova sul cratere corinzio detto di Anfiarao, sull'arca di Cipselo e su alcuni vasi attici: sappiamo per certo, dalle fonti in un caso, da iscrizioni esplicative nell'altro, che la scena ritratta sull'arca di Cipselo e sul cratere di Anfiarao rappresenta i giochi funebri in onore di Pelia a cui prese parte Anfiarao¹⁷. Monique Serneels-Hoffstetter ha avanzato l'ipotesi che le sette coppie di combattenti in battaglia che compaiono nel fregio inferiore del cratere di Anfiarao, sotto la scena dei giochi funebri, raffigurino proprio i Sette davanti a Tebe¹⁸. Ciò potrebbe costituire un ulteriore argomento in favore dell'interpretazione tebana delle tre scene sull'anfora pontica di Basilea (partenza di Anfiarao, duello tra Tideo e Polinice e battaglia davanti a Tebe). Se l'interpretazione fosse nel giusto avremmo uno straordinario parallelo nella combinazione delle due scene – partenza di Anfiarao – giochi funebri, partenza di Anfiarao – battaglia – su monumenti greci ed etruschi. Sarebbe interessante indagare, a questo punto, sulle modalità di trasmissione non di scene singole, ma di combinazione di scene ma, per farlo, si dovrebbe allargare la ricerca ad altre scene combinate, al di fuori del ciclo tebano.



Fig. 5. – Anfora pontica, Pittore di Tityos, Basilea, Antikenmuseum Zü 209: le figlie di Adrasto osservano il duello di Tideo e Polinice. Foto Mus.

¹⁵ Lipari, *Mus. Arch. Eoliano: LIMC*, 1 Adrastos 2* = 2, Argeia 1* = 8, Tydeus 8; Armantrout, 215 A2. A questa interpretazione era giunta per prima Susan Woodford: A.D. Trendall - S. Woodford, *Adrastos on a Sicilian Calyx-Krater*, in *Philiis charin. Miscellanea di studi classici in onore di Eugenio Manni*, Roma 1980, 2103 ss. La stupefacente similitudine tra le due fanciulle ritratte sull'anfora pontica e quelle sul cratere siceliota dimostra che anche soggetti della raffigurazione etrusca, siano Argeia e Deipyle.

La scena fu probabilmente descritta nelle opere letterarie in modo tanto chiaro da indurre due artisti di epoche diverse a rappresentazioni così vicine.

¹⁶ Aischylos, *Septem*, 387-390, 400 s.; cfr. Hampe-Simon, 26 s., tav. 9.

¹⁷ *LIMC*, 1 Amphiaros 3*; Pausanias, 5, 17, 9; Anfora tirrenica Firenze, *Mus. Arch.* 3773: *LIMC*, 1 Amphiaros 9; cfr. Serneels-Hofstetter, 167-169, figg. 2, 5, 7.

¹⁸ Serneels-Hofstetter, 170.

Il quadro del mito dei Sette nell'arte etrusca arcaica che siamo andati delineando è il seguente: in confronto con altre saghe sarebbero qui attestate solo poche rappresentazioni, soprattutto la partenza di Anfiarao e qualche altra scena che testimonia una buona conoscenza del mito, se non da parte degli stessi artigiani etruschi, almeno da parte dei mediatori tra mito greco e arte etrusca. Gli artigiani greci, dal canto loro, avevano seguito, e seguivano, nella scelta delle scene, criteri del tutto analoghi a questi per cui si può concludere che in Etruria circolavano i modelli che la Grecia metteva a disposizione. In questa prospettiva il mito dei Sette non costituisce che uno degli ambiti in cui si manifesta l'interesse etrusco per il mito greco.

Nei primi decenni del V sec. a.C., appare invece in Etruria qualcosa di molto insolito. Su uno scarabeo, che daterei ancora al primo quarto del V sec., compare un guerriero in atto di cadere e l'iscrizione *Capne*¹⁹. A questa gemma, ancora straordinariamente greca nello stile, si ricollega tutta una serie di raffigurazioni simili in cui Capaneo è per lo più caratterizzato da un fulmine²⁰, più raramente dal nome iscritto²¹. Questi scarabei sono le prime raffigurazioni del mito di Capaneo: tutte le immagini greche finora conosciute sono infatti più recenti ed in queste l'eroe è diversamente rappresentato, mentre sale sulla scala²², o mentre, colpito da un fulmine invisibile, cade dall'alto²³. Lo scarabeo di New York non copia dunque una raffigurazione greca di Capaneo, ma sceglie il tipo del guerriero in atto di cadere, derivato forse dalla glittica greca o da un altro genere di rilievo di piccolo formato, per raffigurare un determinato eroe, Capaneo²⁴. Non sorprende che gli etruschi siano giunti presto alla conclusione che l'iscrizione del nome poteva ben essere sostituita dal fulmine come elemento di caratterizzazione e, del resto, l'interesse per il fenomeno fulmine in sé è in Etruria notoriamente grande. Fuori d'Etruria l'unica rappresentazione a me nota in cui, accanto al corpo di Capaneo, venga raffigurato un fulmine è la pittura del tempio dei Dioscuri di Ardea²⁵. La scena di Capaneo col fulmine accanto sembra, dopo di ciò, limitarsi all'Italia centrale²⁶.

¹⁹ New York, Metr. Mus. 48. 11. 1; P. Zazoff, *Etruskische Skarabäen*, Mainz 1968, 175 nr. 833 (= Zazoff); Krauskopf 1974, tav. 18, 1; LIMC, 5 Kapaneus 32*.

²⁰ LIMC, 5 Kapaneus 35a, b*. 37a*, b. 38*. 41* 42a*. 43. 44 = Zazoff, nrr. 838. 63, tav. 18; 832, 836, 837, 843. 83, tav. 21; 848.

²¹ LIMC, 5 Kapaneus 33, 34* = Zazoff, nr. 834. 65, tav. 18.

²² Vasi campani a figure rosse: LIMC, 5 Kapaneus 12*, 12a = LIMC, 7 Septem 41*, 42*; A.D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily I*, Oxford 1967, 257, nr. 207.

²³ Heroon di Gjölbachi-Trysa, LIMC, 7 Septem 43*.

²⁴ Per questo processo di nuove interpretazioni di modelli greci vd. I. Krauskopf, *Interesse privato*

nel mito - il caso degli scarabei etruschi, in *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image. Colloque international. École Française de Rome 14-16.11.1996*, Roma 1999, 405-421 e I. Krauskopf - E.D. Breifeld von Eickstedt - B. Knittlmayer - B. Simon, *Heroen, Götter und Dämonen auf etruskischen Skarabäen. Listen zur Bestimmung Peleus*, Beiheft 1 zu Thetis, Mannheim 1995, 5 ss. (= Krauskopf 1995).

²⁵ Servio, *Aen.*, 1, 44 *Capaneos pictus est fulmen per utraque tempora traiectus*.

²⁶ Sulla trozzella messapica di Copenhagen (LIMC, 5 Kapaneus 31* con bibl., cfr. qui alla nota 36) Capaneo cade in ginocchio mentre il fulmine è ancora in mano a Zeus: si tratta della situazione più simile a quella rappresentata nel rilievo di Pyrgi in cui il dio è colto nell'atto di lanciare il fulmine da una distanza ravvicinata.

Un altro dei Sette, Tideo, identificabile con sicurezza dal nome iscritto, compare sugli scarabei etruschi quasi contemporaneamente a Capaneo. Sulla gemma più antica (fig. 8) della serie è raffigurato secondo un tipo di un atleta già noto nella glittica greca²⁷, in una scena che dovrebbe riferirsi alle gare atletiche in cui l'eroe aveva sfidato la gioventù tebana durante la sua ambasciata nella città²⁸. Su scarabei più recenti Tideo viene invece rappresentato, analogamente a Capaneo, come un guerriero ferito (fig. 13), seguendo un modello greco che per caso è giunto fino a noi²⁹.

La centralità che i personaggi di Tideo e Capaneo assumono nel rilievo di Pyrgi potrebbe fare ipotizzare che proprio questa decorazione frontonale abbia costituito il modello di riferimento per la serie di gemme. La tesi incontra però alcune difficoltà. Lo scarabeo di New York (fig. 7) è, a mio avviso, chiaramente più antico dell'*antepagmentum*³⁰, appartenendo ad un gruppo che Boardman nel suo libro *Archaic Greek Gems* definisce «latest archaic style»³¹; il confronto più vicino è costituito da un atleta che lo stesso Boardman ritiene prodotto in Etruria, ma ad opera di un artigiano greco³². La resa della muscolatura e lo schema del movimento raffigurati sulle due gemme sono già stati elaborati nell'arte greca in opere come la *Ballspielerbasis* (fig. 9) o le metope del *thesauros* degli Ateniesi a Delfi e nella ceramografia attica dal gruppo dei Pionieri – alcuni vasi dei Pittori di Kleophrades (fig. 10) e di Berlino possono ancora costituire un buon confronto³³ ma, a partire dal secondo quarto del V sec., non si incontra più nulla di simile. Attraverso il confronto con la ceramica attica possiamo avanzare per lo scarabeo newyorkese una datazione agli anni 500-480 a.C.; un attardamento stilistico, per un'opera così vicina allo stile greco, sarebbe difficilmente accettabile. La serie di scarabei con Capaneo e Tideo dovrebbe iniziare, dunque, prima del rilievo di Pyrgi, e ricollegarsi a quel fenomeno degli «stock figures», per usare un'espressione coniata da Boardman³⁴, a quel repertorio di figure, cioè, utilizzato per rappresentare una grande quantità di personaggi

²⁷ Zazoff, 54, nr. 60. 61 tav. 17; Krauskopf 1974, tav. 19, 1; *LIMC*, 8 Tydeus 1.*, 2.*. Modelli greci: p.e. scarabeo Oxford, Ashmolean Mus. 1892. 1484 (J. Boardman, *Archaic Greek Gems*, London 1968, 96, nr. 259, tav. 17).

²⁸ L'interpretazione è già stata proposta da Roland Hampe (Hampe-Simon, 27 s., n. 44, cfr. Krauskopf 1995, 8).

²⁹ Zazoff, 61 s., nrr. 79, 82, tavv. 20-21; Krauskopf 1974, tav. 19, 3.4; *LIMC*, 8 Tydeus 5*. 6. Modello greco per Tydeus 5*: scarabei: J. Boardman, *op. cit.* (a n. 27), 97, nrr. 264-265, tav. 18. La ferita allo stinco sullo scarabeo London, Brit. Mus. 628 (Zazoff, 83, nr. 143, tav. 30; *LIMC*, 8 Tydeus 4*) si riferirebbe invece alla scena dell'agguato teso a Tideo nel suo ritorno da Tebe, vd. n. 28.

³⁰ Seguendo nella datazione G. Colonna, *L'altrorilievo di Pyrgi*, Roma 1996, 19 e 26.

Una datazione non troppo alta può essere confortata dal fatto che, accanto alla figura di Menerva, derivata dall'Atena in terracotta di Olimpia (A. Mou-

staka, *Großplastik aus Ton in Olympia* [*Olymp. Forsch.* 22], Berlin 1993, 10-21, tavv. 1-6), il Gorgoneion di Pyrgi è di un tipo già evoluto; le zampe, che costituiscono l'elemento di tradizione più antica, compaiono in realtà nell'Italia centrale anche in rilievi di tardo V e IV sec. (Lampadario di Cortona e Gorgoneion fittile del tempio del Belvedere a Orvieto, Gorgoneia sulla cista prenestina Brit. Mus. Br. 638: *LIMC*, 4 Gorgones [in Etruria] 24*. 32*. 66*. 72*).

³¹ J. Boardman, *op. cit.* (a n. 27), 103 ss.

³² London, Brit. Mus. Walters 490: Boardman, *op. cit.* (a n. 27), 111 s., nr. 340, tav. 24; Id., *Greek Gems and Finger Rings*, London 1970, 153, 187, fig. 412.

³³ Lo *stamnos* Monaco 2406 (Beazley, *ARV*² 207, 137; R. Lullies, *Griechische Vasen der reifarchaischen Zeit*, München 1953, tav. 63), ad esempio, o alcuni atleti del Pittore di Kleophrades (vd. p.e. Lullies, *op. cit.*, tav. 51; J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period*, London 1975, fig. 133).

³⁴ J. Boardman, *op. cit.* (a n. 27), 174; cfr. anche n. 24.

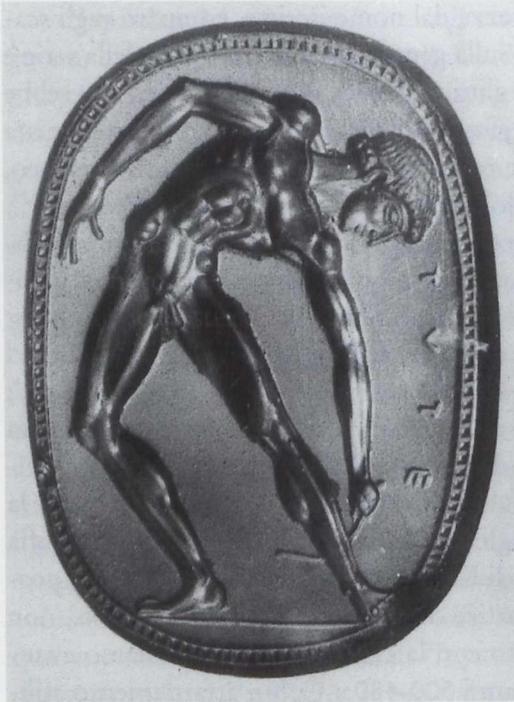


Fig. 8. – Scarabeo etrusco di corniola, Berlino, Staatl. Mus. Antikensammlung FG 195: Tute. Foto Mus. (I. Luckert).



Fig. 13. – Scarabeo etrusco di corniola, Berlino, Staatl. Mus. Antikensammlung FG 204: Tute. Foto Mus. (I. Luckert).



Fig. 7. – Scarabeo etrusco di corniola, New York, Metr. Mus. 48.11.1: Capne. Foto Mus. Neg. 140090. Courtesy Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund.



Fig. 9. – Base di una statua, marmo pentelico, *Ballspielerbasis*, Atene, Mus. Naz. Arch. 3476, particolare: atleta. Fotografia nell'Istituto di Archeologia dell'Università di Heidelberg (G. Wagner?).

mitici, e non solo gli eroi del ciclo tebano: l'influsso di Pyrgi non può perciò essere considerato determinante.

La tesi secondo la quale sugli scarabei etruschi sarebbero rappresentati eroi greci, in qualità di fondatori o di antenati di *gentes* etrusche, è stata più volte discussa³⁵ e non vorrei, perciò, esporla ancora una volta in dettaglio. Sarebbe opportuno domandarsi però come mai, proprio due eroi morti davanti alle mura di Tebe incontrino una fortuna così vasta nella glittica etrusca. È difficile rispondere senza entrare nel campo della speculazione. Vorrei, tuttavia, riproporre una riflessione di Michael Tiverios che, nell'articolo dedicato alla trozzella apula di Copenhagen, ricorda come nell'*Erifile* di Stesicoro si faccia menzione della rianimazione di Capaneo operata da Asclepio³⁶. Forse è proprio questa la variante del mito che rende possibile la migrazione del personaggio in occidente e costituisce il collegamento con l'Etruria; forse il vero eroe *ktistes* è Stenelos, figlio di Capaneo, nominato su uno scarabeo, e rappresentato, come suo padre, tramite lo «stock figure» di un guerriero in atto di indossare le armi³⁷.

Diversamente dal tipo di Capaneo morente o dell'atleta Tideo non è da escludere che, in questo caso, il motivo derivi dalle rappresentazioni dei Sette nell'arte greca, che avrebbero costituito, non i modelli diretti, ma lo spunto per la scelta del tipo figurativo. Su vasi attici del periodo compreso tra il 490 e il 460 a.C. i Sette vengono infatti più volte raffigurati come guerrieri in atto di armarsi³⁸ ed è pensabile che tipi simili fossero stati anche utilizzati nei gruppi statuari di Delfi ed Argo³⁹.

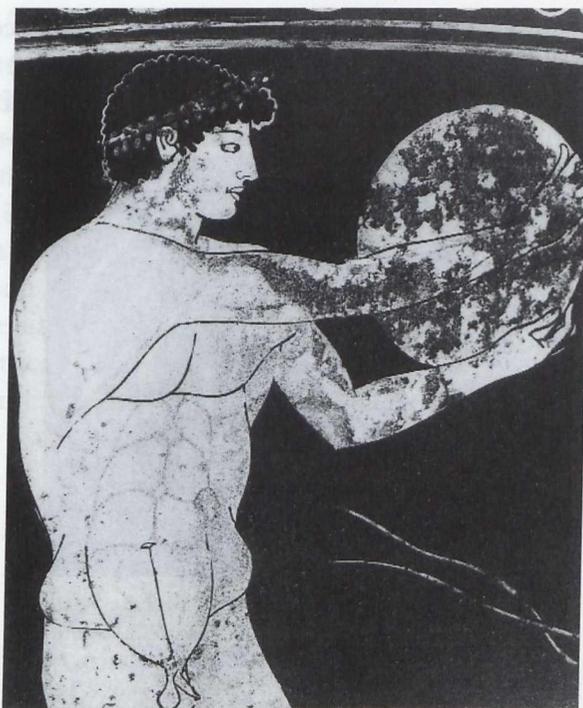


Fig. 10. – Cratere a calice attico a figure rosse, Pittore di Kleophrades, Tarquinia, Mus. Naz. Arch. RC4196, particolare: discobolo. Da J.D. Beazley, *Der Kleophrades-Maler*, Berlin 1933, tav. 18, 3.

³⁵ Cfr. qui, n. 24, e I. Krauskopf, in *Atti e Mem. Soc. Magna Graecia*, ser. 3, 1, 1992, 229 ss. con bibl. anteriore.

³⁶ Apollodoros, 3, 10, 3 (121); D.L. Page, *Poetae Melici Graeci*, Oxford 1962, 107, frag. 194; M. Tiverios, *Kapaneus auf einer messapischen Vase*, in *Arch. Anz.*, 1980, 511-523.

³⁷ Zazoff, 201, nr. 1328; *LIMC*, 7 Sthenelos II 6; Krauskopf 1995, nr. 1196, tav. 3 d. Capaneo in atto di indossare le armi: Zazoff, 83, nr. 141, tav. 30; Kraus-

kopf 1974, tav. 18, 6; *LIMC*, 5 Kapaneus 8*; Krauskopf 1995, tav. 3a.

³⁸ Cfr. J. Boardman, *The Seven Go to War*, in *Kotinos. Festschrift für Erika Simon*, Mainz 1992, 167 ss.; M. Tiverios, *Sieben gegen Theben*, in *Ath. Mitt.* 96, 1981, 145 ss.; Armantrout, 246-250; *LIMC*, 7 Septem 24-31, 37*, 38.

³⁹ *LIMC*, 7 Septem 1. 2 con bibl. precedente; cfr. qui la relazione di M.J. Strazzulla.

Nel frontone di Pyrgi, nelle lastre laterali, comparivano probabilmente altri dei Sette⁴⁰, ma nella glittica etrusca dell'intero V sec. l'interesse è ancora tutto per Capaneo e Tideo, con un'eccezione famosa, la gemma Stosch⁴¹ (fig. 14), in cui manca proprio Capaneo, l'eroe preferito dagli



Fig. 14. – Scarabeo etrusco di corniola, Berlino, Staatl. Mus. Antikensammlung FG 194 (ex Stosch): l'assemblea di cinque dei Sette. Foto Mus. (I. Luckert).

scarabei. Ciò si potrebbe spiegare con una certa facilità facendo dipendere questa raffigurazione del consiglio di guerra da un modello greco in cui comparivano, quale gruppo centrale, proprio i cinque eroi della gemma, Anfiarao, Polinice, Partenopeo, Tideo e Adrasto, mentre Capaneo e Ippomedonte erano raffigurati più in disparte, verso il margine. Per ragioni di spazio, nella trasposizione della scena sulla gemma, i due potrebbero perciò essere stati tralasciati. Ma è difficilmente pensabile che il presunto modello, l'affresco di Onasia a Platea⁴², abbia un qualche collegamento con la gemma Stosch; il testo di Pausania «'Αδράστου καὶ 'Αργείων ἐπὶ Θήβας ἢ προτέρα στρατεία» sembra riferirsi a tutt'altro che ad un consiglio

di guerra mentre, probabilmente sullo stesso affresco, sarebbe stata raffigurata Euriganeia afflitta per la morte dei figli. Gli spunti per la composizione della gemma Stosch si ritrovano numerosi sui vasi attici, dalla scena della Presbeia ad Achille fino al consiglio dei tebani in cui viene discusso l'enigma della Sfinge⁴³, ma sono le figure singole, così vicine a quelle degli altri scarabei etruschi⁴⁴, a indurci alla supposizione che la scena sia stata invenzione di un incisore etrusco.

È nella gemma Stosch che, per la prima volta dopo il caso delle anfore pontiche, si manifesta un interesse per il mito tebano in sé, non per le singole figure. L'atmosfera funesta che avvolge la partenza dei Sette è resa magistralmente. Non è un caso che Anfiarao, l'unico che presagisce l'infelice esito dell'impresa, costituisca il punto centrale della composizione. Non credo che questo suo ruolo dipenda dalla fortuna che la scena della sua partenza incontra nell'arte di età arcaica. Il tema della gemma Stosch è la tragica situazione dei Sette, tragica forse già *ante rem*, mentre a Pyrgi è la punizione della *hybris*, un tema della sfera religiosa, e perciò estremamente adatto ad un santuario.

⁴⁰ Cfr. qui la relazione di G. Colonna, 323 ss. (o Id., in *Not. Sc.*, 1970, *Suppl.* 2, 71 ss.)

⁴¹ Zazoff, 50, nr. 54, tav. 16; E. Zwierlein-Diehl, *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen II (Antikenabteilung Berlin)*, München 1969, 103-106, nr. 237, tav. 51; Krauskopf 1974, 43, tav. 20, 1; *LIMC*, 7 Septem 7*. Krauskopf 1995, tav. 1d.

⁴² Paus., 9, 4, 2 e 9, 5, 11; cfr. qui la relazione di M.J. Strazzulla. Per il parallelo tra l'affresco e la gemma, in particolare, Zazoff, 51 s.; cfr. M. Daumas, in

Rev. Ét. Anc. 77, 1975, 22-26. Contra: *LIMC*, 7 Septem 3 con bibl. precedente.

⁴³ Presbeia: *LIMC*, 1 Achilleus 439-454; Tebani: J.-M. Moret, *Oedipe, la Sphinx et les Thébains*, Genève 1984, tavv. 17, 21, 23, 26, 40.

⁴⁴ I tipi usati sono «Kriegers Auszug» (p.e. Zazoff, nr. 52, tav. 15) e l'uomo seduto pensieroso («sitzend, sinnend»), p.e. Zazoff, nrr. 49-51, tav. 15), cfr. Krauskopf 1995, 65, 67.

Alla perdita dell'immortalità da parte di Tideo, si è alluso in ambiente etrusco, al tempo dei rilievi di Pyrgi, anche in altra maniera: su uno specchio⁴⁵ una Menerva alata conduce per mano una fanciulla (fig. 12). Si tratta evidentemente di un estratto della scena nota dalla ceramografia attica⁴⁶. Anche nel caso in cui l'incisore etrusco abbia voluto rappresentare semplicemente Atena con la personificazione dell'immortalità, e non un vero e proprio estratto del mito di Tideo, la relazione con la saga tebana è palese. La perdita dell'immortalità nell'iconografia trasmessa dai vasi attici deve essere stata nota in Etruria, ma, ciò nonostante, il maestro, autore del frontone, l'ha rappresentata in modo diverso. Non si deve necessariamente giungere alla conclusione che la scena del frontone sia ispirata ad una versione letteraria del mito, diversa da quella adottata nella ceramografia attica e nello specchio etrusco. Nell'*epos* o in una tragedia può essere stato narrato semplicemente che Atena voleva recare l'immortalità a Ti-



Fig. 11. – Specchio in una collezione privata svizzera: Menerva, Tideo e Melanippo. Da I. Jucker, in *Antike Kunst* 40, 1997, 85, fig. 2.



Fig. 12. – Specchio, Parigi, Bibl. Nat. Cab. Méd. 1289: Menerva con Athanasia. Da E. Gerhard, *Etruskische Spiegel* II, Berlin 1845, tav. 146.

⁴⁵ Paris, Bibl. Nat. 1289: *LIMC*, 2 Athanasia 3* = Athena/Menerva 237°; I. Jucker, in *Antike Kunst* 40, 1997, 83, fig. 1). Mi sembra poco probabile che si tratti di Hebe condotta a Hercle da Menerva, Hebe è poco conosciuta in Etruria, ma anche nelle raffigurazioni greche - almeno in quelle finora note - ella non viene mai guidata da Atena.

⁴⁶ *LIMC*, 2 Athanasia 1° (ca. 450) 2* (ca. 430); Armantrout, 253-254; H.A. Shapiro, *Personifications in Greek Art*, Kilchberg 1993, 34-36, figg. 2-3. Anche il vaso più antico, il c.d. cratere Rosi, è probabilmente più recente dello specchio, fatto che costringe a presupporre altre rappresentazioni anteriori.

deo, solo nella *Biblioteca* dello Pseudo-Apollodoro troviamo una chiara formulazione: l'immortalità descritta in qualità di farmaco⁴⁷. L'artista di Pyrgi, invece, di fronte alla decisione di rappresentare *Athanasia* come persona o in altra forma, opta per la seconda soluzione ottenendo in tal modo di adattare la composizione al ridotto spazio frontonale. Per la stessa ragione il gruppo di Tinia che affronta Capaneo col fulmine da una distanza minima è giustificato solo dall'intenzione di combinare due episodi centrali della battaglia davanti a Tebe nella lastra centrale.

Il rilievo di Pyrgi è, a mio avviso, una creazione puramente etrusca che sembra, sorprendentemente, senza seguito⁴⁸: le serie di gemme con Tideo e Capaneo continuano, nel corso del V e del IV sec., indipendentemente dal modello Pyrgi, la serie di Capaneo prosegue ancora oltre, attraverso lo stile a globolo, fin nella glittica romana⁴⁹. Nei monumenti più tardi l'eroe non sarà più identificato da una iscrizione, ma dal solo fulmine e, dal III sec., da fulmine e scala. Gli scarabei con Tideo non hanno invece una continuità paragonabile a questa, per quanto, a dire il vero, essi non siano riconoscibili senza iscrizione. Il nome quale attributo dell'eroe compare sui primi esemplari della serie per sparire subito dopo, in linea teorica, così, ogni immagine di guerriero potrebbe essere interpretata come una raffigurazione di Tideo. Resta ancora da chiarire se, e se sì, in quale arco di tempo, nella figura di un atleta che si raschia il polpaccio con lo strigile sia da riconoscere Tideo – un motivo tanto famoso da essere anche copiato su uno scarabeo di tipo egittizzante del I sec. a.C.⁵⁰, quando, forse, il suo nome non era più conosciuto.

Una sicura continuità di rappresentazione mostra anche la scena del consiglio di guerra. Le cinque figure della gemma Stosch vengono ridotte a tre, così sulle gemme come su uno specchio di avanzato IV sec. con l'iscrizione *Atrste-Tute-Amphiare*⁵¹ (fig. 15). In questo caso

⁴⁷ Apollodoro, *Bibl.*, 3, 6, 8 (75). Ci sono altri argomenti che inducono ad ipotizzare l'esistenza di versioni diverse del mito della morte di Tideo e Melanippo, cfr. E. Cingano, *Il duello tra Tideo e Melanippo nella Biblioteca dello Ps. Apollodoro e nell'altorilievo etrusco di Pyrgi. Un'ipotesi stesicorea*, in *Quad. Urbin.* 54, 1987, 93-102.

⁴⁸ Con l'eccezione di uno specchio pubblicato recentemente da I. Jucker, *loc. cit.* (a n. 45), 84-88, fig. 2 e che ho conosciuto soltanto dopo il colloquio. Lo specchio rappresenta Menerva e il gruppo di Tideo e Melanippo nello schema di Pyrgi adattato al formato, meno largo e più alto, fornito dallo specchio (riprodotto, a fig. 11, nella giusta posizione).

⁴⁹ Tideo: Krauskopf 1974, 103 Tyd 6-12, tav. 19; Armantrout, 265-266. *LIMC*, 8 Tydeus 4-6. Capaneo: Krauskopf 1974, 99 ss. Kapaneus 10 ss., tav. 18; *LIMC*, 5 Kapaneus 34*-54*; Armantrout, 257-264.

⁵⁰ Atleta con strigile, privo di iscrizione: Krauskopf 1974, 102 Tyd 5 (prima metà V sec.), 3 (IV sec.).

4 (scarabeo di tipo egittizzante, I sec. a.C. = Zazoff, nr. 297, tav. 55; E. Zwierlein-Diehl, *Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien I*, München 1973, nr. 95, tav. 17).

⁵¹ Specchio Cambridge, Fitzwilliam Mus. GR 12. 1864: U. Fischer-Graf, *Spiegelwerkstätten in Vulci*, Berlin 1980, 95 s. V 69, tav. 26, 2; *LIMC*, 1 Amphiaros 31* = 7 Septem 9*; Armantrout 279 P10; R.B. Nicholls, *Cor. Sp. Etr. Great Britain 2 Cambridge*, Cambridge 1993, 26 ss, nr. 8. Scarabei: Zazoff, 119, nrr. 221-222, tav. 43; Armantrout, 279 P8. 9; *LIMC*, 7 Septem 10* 11; cfr. Krauskopf 1995, 65 s.v. Kriegsrat. Contrariamente allo scarabeo di Parigi, contemporaneo della gemma Stosch (Zazoff, 49, nr. 53, tav. 16; *LIMC*, 7 Septem 8), sulle gemme del IV sec. e sullo specchio due eroi, uno stante e uno seduto, in atto di discutere, con una lancia in mano, formano un gruppo; il terzo, alle spalle della figura centrale, risulta un po' isolato. Per il significato dell'armilla indossata da Tideo nella scena sullo specchio cfr. Nicholls, *op. cit.*, 28.

però, non è possibile rilevare quella continuità poc'anzi evidenziata per il motivo dell'*apoxyomenos*: non si tratta più infatti di una semplice copia della famosa incisione su gemma perché tra diverse testimonianze artistiche di IV sec., specchio e scarabei, sussistono affinità ben maggiori di quelle riscontrabili all'interno della stessa categoria di materiali, tra la gemma di V cioè e quelle di IV sec. Quello del consiglio di guerra è perciò un motivo trasmesso e modificato, indipendentemente dai diversi materiali.

Il IV sec. è l'epoca in cui si annunciano nuovi temi che modificano gli equilibri all'interno della saga tebana. Agli inizi del IV sec. compare per la prima volta su uno specchio il duello di Eteocle e Polinice, straordinariamente somigliante alla raffigurazione nel tondo di una coppa del Pittore di Kleophrades⁵². Tali ritorni all'arte preclassica non sono tuttavia insoluti nell'iconografia etrusca di IV sec. a.C.⁵³. Lo schema utilizzato per Eteocle e Polinice in tutta l'arte etrusca di età ellenistica, e corrispondente alla descrizione di Euripide de «Le Fenicie» (vv. 1409 ss.), è adottato per la prima volta, sul finire del IV sec., nella tomba François⁵⁴ dove anche Anfiarao è rappresentato come figura singola, negli inferi assieme a Sisifo⁵⁵. L'interpre-



Fig. 15. – Specchio, Cambridge, Fitzwilliam Mus. GR 12-1864 con l'iscrizione *Atrste - Tute - Amphiare*. Foto Mus.

⁵² Specchio London, Brit. Mus. Br. 621: U. Fischer-Graf, *op. cit.* (a n. 51), 37 s. V21, tav. 8,2; *LIMC*, 4 Eteokles 17*; Armantrout, 256 J4. *Kylix* attica: Atene, Mus. Naz. Acropolis Coll. 336 Beazley, *ARV*² 192, 105; *LIMC*, 4 Eteokles 7*; Armantrout, 256 J3.

⁵³ Si pensi ad esempio alla famosa *kylix* della Coll. Rodin (M. Martelli, *op. cit.* [a n. 1], 320 s., nr. 160 con bibliografia precedente) o agli specchi con la

nascita di Atena, sui quali Menerva, piccola come una bambina, si leva dalla testa di Tinia, secondo una tradizione figurativa greca di età arcaica (*LIMC*, 2 Athena/Menerva 217-220).

⁵⁴ *LIMC*, 4 Eteokles 18* (sarcofagi e urne ellenistici Eteokles 19-24), Armantrout, 256 J5.

⁵⁵ *LIMC*, 1 Amphiarao 50*. Per la tomba François cfr. inoltre F. Buranelli (ed.), *La tomba*

tazione degli affreschi della tomba François non rientra nel tema di questo Colloquio, ma vorrei solo constatare che Anfiarao, nel corso del IV sec., ha evidentemente guadagnato di importanza: la scena della sua morte sarà frequentemente rappresentata nell'arte ellenistica in uno schema attestato in Grecia dagli inizi del V sec.⁵⁶. Prova della notorietà di cui Anfiarao godrebbe già nel IV sec. a.C. è lo specchio in cui il nome dell'eroe compare, assieme a quello di *Achle*, impropriamente associato alla figura⁵⁷. Su uno specchio più tardo di circa mezzo secolo⁵⁸ il personaggio riappare, questa volta in coppia con Aiace e in un'associazione figure-nomi meno arbitraria, ma, anche in questo caso, bisogna supporre che Anfiarao sia un eroe già famoso. Secondo una tradizione romana i suoi figli o nipoti sarebbero i fondatori di *Tibur*⁵⁹. Si potrebbe ritenere che, già nel IV sec., Anfiarao abbia fatto il suo ingresso nel ciclo degli eroi fondatori, o, più correttamente, nel ciclo dei padri dei fondatori, quando Tideo comincia a perdere di importanza.

Il fenomeno del cambiamento di temi all'interno del mito dei Sette, a partire dal IV sec., si potrebbe spiegare certo in maniera più generale⁶⁰, e non solo ipotizzando l'arrivo di nuovi miti di fondazione o di nuove tradizioni familiari, ma ciò non appartiene più al tema di questo Colloquio.

Ringrazio Letizia Vuono per la traduzione.

François di Vulci, Cat. mostra Vaticano 1987, in part. 93 ss., fig. 9; 103 ss., fig. 16; F. Coarelli, in *Dial. Arch.*, 3. ser., 1/2, 1983, 43-69, in part. 60 ss.; F.-H. Pairault Massa, *Iconologia e politica nell'Italia antica*, Milano 1992, 117-125.

⁵⁶ Grecia: *LIMC*, 1 Amphiaros 37*. 38*. 39*.; Armantrout, 251 s. H 1-4; *LIMC*, 7 Septem 40*. 43*.; Etruria: *LIMC* I Amphiaros 40*-45* = *LIMC*, 7 Septem 48*. 50*.; B. von Freytag gen. Löringhoff, *Das Giebelrelief von Telamon*, in *Röm. Mitt. (Ergänzungsheft 27)*, Mainz 1986, 106 ss.

⁵⁷ Tarquinia, Mus. Naz. 322: *LIMC*, 1 Amphiaros 49.

⁵⁸ Lasa tra Anfiarao e Aiace, cioè tra due eroi morti prematuramente, London, Brit. Mus. Br. 622: *LIMC*, 1 Amphiaros 48* = *LIMC*, 6 Lasa 1; A. Rallo, *Lasa*, Firenze 1974, 18 s., tav. 1.

⁵⁹ Cfr. *RE*, VI A1, Stuttgart 1936, 816 s.v. Tibur (St. Weinstock); Krauskopf 1974, 86, n. 299; F. Coarelli, *loc. cit.* (a n. 55), 62.

⁶⁰ Per il mito tebano in Etruria fra periodo classico ed ellenistico cfr. anche M. Cristofani, *Edipo in Etruria. Dal frontone di Talamone al frontone di Pyrgi*, in *Edipo. Il teatro greco e la cultura europea. Atti del Convegno Internazionale, Urbino 15-19.11.1982*, Roma 1986, 191-202.