

## IL CICLO DELLE METOPE DEL PRIMO *THESAURÓS* DELLA FOCE DEL SELE E L'ETRURIA

Quando ho ricevuto il lusinghiero invito a partecipare con un intervento sul tema «Foce del Sele ed Etruria» a questo convegno in onore di Paola Zancani Montuoro, sono dapprima rimasta un po' incerta, poiché davvero non sapevo se in merito a questo argomento fosse possibile dire alcunché di nuovo. Nell'ammirevole pubblicazione delle metope del *Thesaurós* della Foce del Sele, a cura di Paola Zancani Montuoro e Umberto Zanotti Bianco, e nei successivi articoli della studiosa<sup>1</sup>, sembra infatti già completamente raccolto ed ampiamente discusso tutto il materiale concernente gli influssi del ciclo della Foce del Sele sulle rappresentazioni etrusche. Avevo l'impressione che sarebbe stato pressoché impossibile trovare spunti originali riguardo al tema propostomi. Tuttavia, sfogliando le pubblicazioni a proposito della Foce del Sele, ho incominciato a pensare che avrebbe potuto essere assai interessante studiare quel materiale non tanto sotto il consueto profilo dei riflessi di temi greci in un contesto non greco, certamente fortemente orientato verso la cultura ellenica, ma non capace di suscitare nuove idee, nuove interpretazioni, bensì sotto il profilo dell'utilizzo di tali influssi da parte degli Etruschi. Ho voluto — in altre parole — fissare l'attenzione sull'ambiente etrusco, per cercare di capire cosa delle immagini scelte lo colpì in particolare, quali furono cioè i motivi di un successo che certamente riguardò più alcuni temi figurativi che altri.

Gli influssi del ciclo figurativo della Foce del Sele sull'arte e sull'iconografia etrusca risultano dimostrabili in maniera più chiara in alcuni dei temi, che sono stati qui discussi più largamente: si è già parlato di *Hera*, *Eracle* e i *Satiri* e della loro eco in Etruria, nonché del suicidio di *Aiace*. Infatti il suicidio di *Aiace* è il tema figurativo, in cui la stret-

---

Ringrazio vivamente S. De Angeli e soprattutto S. Corsi dell'aiuto prezioso che mi hanno prestato per la traduzione italiana.

<sup>1</sup> In particolare «*Odiseo a Cariddi*» e «*Heraion alla Foce del Sele I. Altre metope del 'Primo Thesaurus'*»; per un riepilogo si veda anche: «*Letteratura e arte figurata nella Magna Grecia*», *Atti VI ConvStMagnaGrecia, Taranto 1966*, Napoli 1970, p. 153 ss., p. 227 ss.

ta affinità tra la metopa della Foce del Sele<sup>2</sup> e dei monumenti etruschi — per la precisione alcuni rilievi a scala in nenfro provenienti da Tarquinia<sup>3</sup> — è più manifesta. Metopa e rilievi raffigurano Aiace non secondo il consueto schema arcaico, cioè quasi sdraiato e con i gomiti e le ginocchia a terra<sup>4</sup>, bensì già chino, ma appoggiato su mani e piedi, con la spada che comincia appena a trafiggerlo. L'episodio continua ad essere rappresentato nell'arte etrusca fino al IV secolo incluso, quando in Grecia del suicidio di Aiace già da tempo non compaiono più rappresentazioni. Ne mostro due esempi, un cratere a figure rosse<sup>5</sup>, in cui è scelto lo stesso momento raffigurato nella metopa di Foce del Sele e dei rilievi di nenfro in cui compare il momento esatto della caduta; e uno specchio<sup>6</sup>, che usa uno schema completamente diverso: Aiace sta ancora tentando invano di piantarsi la spada nel petto e, in quanto invulnerabile, necessita del consiglio di Atena.

Anche un'altra scena su un rilievo in nenfro di Tarquinia<sup>7</sup> sembra derivare direttamente da un tipo figurativo attestato nel santuario della Foce del Sele: l'Eracle del rilievo etrusco che punta l'arco contro un centauro assalitore, sembra quasi provenire dalle metope raffiguranti la centauromachia sul monte Pholoe<sup>8</sup>. Il mito è stato rappresentato spesso nell'arte arcaica, ma per lo più i Centauri sono raffigurati in fuga, specialmente quando del gruppo fa parte un Eracle saettante. Invece, quando la scena prevede i Centauri in assalto, allora Eracle brandisce la clava, come ha già notato Umberto Zanotti Bianco<sup>9</sup>. Le metope della Foce del

<sup>2</sup> ZANCANI, *Atti*, p. 70 ss., n. 37, tav. 16; *LIMC* I, s. v. *Aias* I, 128\* (O. TOUCHEFEU).

<sup>3</sup> Firenze, Mus. Arch., Tarquinia, Mus. Arch. RC 8660 e Coll. privata nei pressi di Milano: ZANCANI, *Atti*, p. 75 s., tav. 17 f, g.; G.Q. GIGLIOLI, *L'arte etrusca*, Milano 1935, tav. 79,3; I. KRAUSKOPF, *Der thebanische Sagenkreis und andere griechische Sagen in der etruskischen Kunst*, Mainz 1984, p. 19 s., tav. 5,1; *LIMC* I, s. v. *Aias* I, pp. 130-131; S. BRUNI, *I lastroni a scala* (Materiali del Mus. Arch. Naz. di Tarquinia IX), Roma 1986, p. 94, n. 41, tav. 32; Id., «Un nuovo rilievo di tipo tarquiniese con suicidio di Aiace», *Athenaeum* n.s. LXIV, 1986, p. 486 ss. tav. 1-2.

<sup>4</sup> ZANCANI, *Atti*, p. 74 s., tav. 17 a.c.; *LIMC* I, s.v. *Aias* I, 119\*, 120\*, 121\*, 122\*, 123\*, 124, 125\*, 126, 127\*, 129\*; per un'ampia raccolta della letteratura sul suicidio di Aiace nell'arte greca: BRUNI, art. cit., p. 487, nota 10.

<sup>5</sup> London, Brit. Mus. F 480, Gruppo «Turmuca»: BEAZLEY, *EVP*, p. 136, tav. 32,2; *LIMC* I, s.v. *Aias* I, 117\*.

<sup>6</sup> Boston, Museum of Fine Arts 99.494; M.I. DAVIES, in *AntK* 14, 1971, p. 154, tav. 48,3; *LIMC* I, s.v. *Aias* I, 135\*; *LIMC* II, s.v. *Athena/Menerva*, 178 (G. COLONNA). Per altre rappresentazioni etrusche del IV sec., v. DAVIES, art. cit., p. 154 s., tav. 48, 1-4; *LIMC* I, s.v. *Aias* I, 107, 108\*, 114\*, 134\*; cfr. anche U. HÖCKMANN, *CSE, Bundesrepublik Deutschland* 1, München 1987, p. 44 ss., n. 22.

<sup>7</sup> Firenze, Mus. Arch.: GIGLIOLI, op. cit., tav. 71,2; KRAUSKOPF, op. cit., p. 20, fig. 7.

<sup>8</sup> *Heraion* II, p. 118 ss., n. 2, tav. 25.53 (Eracle); p. 130 ss., nn. 5-6, tav. 27-28.56-60 (centauri al galoppo). *Pholos* (p. 111 ss., n. 1, tav. 25.52) e i centauri feriti (p. 121 ss., nn. 3-4, tav. 26.54-55) non hanno un riscontro nel rilievo etrusco.

<sup>9</sup> *Heraion* II, p. 119. Oltre ai monumenti citati da Zanotti Bianco, si vedano per i centauri in fuga: l'*aryballos* protocorinzio Berlin 2686 (H. PAYNE, *Protokorinthische Vasenmalerei*, Berlin 1933, tav. 21; H. VON STEUBEN, *Frühe Sagen Darstellungen in Korinth und Athen*, Berlin 1968, p. 114, K 1, fig. 12), inoltre VON STEUBEN op. cit., 114, K. 4, 7, 9, 10

Sele presentano una delle poche eccezioni: qui i Centauri muniti di rami corrono verso Eracle, incontro dunque ad una sicura morte a causa delle sue frecce. Lo stesso accade al Centauro del rilievo di Tarquinia. Questo stesso motivo viene ripreso da un'idria ceretana, conservata in una collezione privata svizzera<sup>10</sup> e lo si trova anche su *pithoi* magnogreci a rilievo e sulle loro imitazioni etrusche<sup>11</sup>. Tuttavia, entro questo pur piccolo gruppo, la metopa della Foce del Sele e il rilievo di nenfro etrusco si distinguono e sono apparentati proprio per l'atteggiamento di Eracle, che il modesto artigiano etrusco avrà imitato forse senza neppure comprenderlo completamente. Eracle appare piegato un po' in avanti, la gamba anteriore è distesa mentre quella posteriore che deve sopportare il peso del corpo risulta leggermente flessa. Sicuramente si tratta di una posa adatta per un arciere<sup>12</sup>, ma è pur vero che essa viene rappresentata raramente nell'arte arcaica. Gli arcieri arcaici, di solito, sono inginocchiati come nel caso di Eracle in un'altra metopa della Foce del Sele, o corrono, come i figli di Latona<sup>13</sup>. Nel raro schema intermedio fra queste due posizioni il peso del corpo si scarica soprattutto sulla gamba anteriore. L'arciere tiene il piede di quest'ultima del tutto aderente al terreno, mentre la gamba posteriore è arretrata rispetto al corpo,

---

cf. anche D.A. AMYX, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period*, Berkeley-Los Angeles-London 1988, II, p. 630; il fregio da Assos, Boston e Istanbul (U. FINSTER-HOTZ, *Der Bauschmuck des Athenatempels von Assos*, Roma 1984, p. 12 ss., p. 127 ss., tav. 1); il fregio di terracotta Istanbul (Å. ÅKERSTRÖM, *Die architektonischen Terrakotten Kleinasiens*, Lund 1966, p. 123 ss., fig. 37, tavv. 64, 65); l'anfora «pseudo-calcidese», gruppo di Polifemo, Berlin F 1670 (A. RUMPF, *Die chalkidischen Vasen*, Berlin-Leipzig 1927, p. 162, n. X, tav. 211). Per i Centauri in atto di assalire: l'*oinochoe* protocorinzia da Siracusa (H. PAYNE, *Necrocorinthia*, Oxford 1931, tav. 7); il *kantharos* attico a figure nere Berlin F 1737 (VON STEUBEN, op. cit., p. 114 Af; BEAZLEY, *Paralipomena*, p. 72,1 Sokles Painter); le anfore pontiche München 838 (L. HANNESTAD, *The Followers of the Paris Painter*, København 1976, p. 54, n. 1, tav. 3) e Paris, Bibl. Nat. 173 (HANNESTAD, op.cit., p. 57 n. 25; P. DUCATI, *Pontische Vasen*, Berlin 1932, tav. 22) e l'*oinochoe* pontica (L. BANTI, in *StEtr* XXXIV, 1966, p. 372 ss., n. 3, tav. 73; HANNESTAD, op.cit., p. 57, n. 26).

<sup>10</sup> H.P. ISLER, in *Griechische Vasen der Sammlung Hirschmann* (a cura di H. BLOESCH), Zürich 1982, p. 28 s., n. 11; J.M. HEMELRIJK, *Caeretan Hydriae*, Mainz 1984, p. 42, n. 25, tavv. 92-93.

<sup>11</sup> F. COURBY, *Les vases grecs à reliefs*, Paris 1922, p. 102 s., n. 3, fig. 21; KRAUSKOPF op.cit., pag. 21, fig. 8; J. DE LA GENIÈRE, in *ΑΠΑΡΧΑΙ. Nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di P.E. Arias*, Pisa 1982, p. 139 s., tav. 23. Per i vasi etruschi v. BANTI, art.cit., p. 371 ss., fig. 1a.

<sup>12</sup> La posizione che lo scultore della metopa intendeva raffigurare è la stessa di Ulisse sul famoso *skyphos* attico del pittore di Penelope, di ben un secolo successivo al ciclo della Foce del Sele: Berlin-F 2588 (2522), BEAZLEY, *ARV*<sup>2</sup>, p. 1300,1; O. TOUCHEFEU-MEYNIER, *Thèmes odysseens dans l'art antique*, Paris 1968, p. 256, n. 479, tav. 37,1; K. SCHEFOLD, F. JUNG, *Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troja in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München 1989, p. 321, Abb. 280; 416. Per una posizione simile cfr. anche la *lekythos* attica a figure nere, Delos, Mus. B 6.129; BEAZLEY, *ABV*, p. 379,274; Ch. DUGAS, *Délos* 10, Paris 1928, p. 171, n. 547, Pl. 39,2; 69; *LIMC* V, s.v. *Herakles*, 2470.

<sup>13</sup> Eracle: *Heraion* II, p. 167 ss., n. 10, tav. 32, 64; ricostruzione alla tav. 21; VAN KEUREN, tav. 23a; Letoidi: *Heraion* II, p. 316 ss., n. 28 tav. 48, 92.

al punto tale che a volte il ginocchio tocca quasi il terreno<sup>14</sup>. Molto raramente appaiono figure nelle quali il peso del corpo si scarica al contrario sulla gamba posteriore. Questo schema è attestato, all'interno del piccolo gruppo di raffigurazioni magnogreche ed etrusche relative alla lotta sul Pholoe, solo dalla metopa e dal rilievo etrusco, cosa che collega più strettamente questi due monumenti.

Generalmente non basta che scene dell'arte etrusca arcaica e delle metope della Foce del Sele si somiglino per parlare con certezza di una dipendenza diretta. Infatti, se è possibile che artisti etruschi abbiano frequentato il santuario della Foce del Sele e che abbiano ricordato le metope del *Thesaurós*, è altrettanto certo che esistevano anche altre vie di mediazione. Vorrei darne un esempio: un tipo di combattimento assai diffuso nella Magna Grecia mostra un Eracle relativamente piccolo, che si avventura contro un gigante, premendogli col piede la gamba o lo stomaco<sup>15</sup>. Ebbene, questo schema ricorre anche nell'arte etrusca, e, per quanto mi risulta, la testimonianza più antica è offerta da un cratere etrusco-corinzio del ciclo dei Rosoni, risalente agli anni 580-560 a.C.<sup>16</sup> Mentre gli schemi usati nelle due metope selinuntine raffiguranti un combattimento simile<sup>17</sup> se ne discostano, un rilievo fittile, ora a Basilea, nell'Antikenmuseum<sup>18</sup> ripete lo schema del cratere etrusco. Nello stesso rilievo è figurata anche la scena con l'uomo nel calderone, che conosciamo dal *Thesaurós* della Foce del Sele. Nei rilievi di terracotta ci troviamo dunque di fronte a un'altra opera derivante dallo stesso repertorio figurativo magnogreco, di cui il ciclo delle metope della Foce del Sele è uno dei monumenti più significativi, ma che naturalmente comprende più scene di quelle a noi note dallo *Heraion* della Foce del Sele. Questo repertorio si sarebbe diffuso non solo grazie ai grandi cicli monumentali, ma anche, e forse ancora di più, grazie a molte opere dell'artigianato, quali i rilievi di bronzo e di terracotta; ed è proprio in quest'ambito che dovremo cercare i modelli utilizzati dagli artigiani etruschi. Tuttavia talvolta le affinità fra Foce del Sele e alcuni monumenti dell'Etruria sono tali per cui non si possono giustificare soltanto pensando all'appartenenza ad un repertorio comune: la lotta fra Eracle, *Hera*

<sup>15</sup> Per esempio un rilievo di terracotta da Selinunte a Palermo (ZANCANI, *Atti*, p. 82, tav. 21a; LIMC I, s.v. *Alkyoneus*, 2; VAN KEUREN, tav. 19b) e il rilievo a Basilea (nota 18). Per il tema si veda anche J. DE LA GENIÈRE, in *L'epos greco in Occidente. Atti XIX Conv StMagnaGrecia, Taranto 1979*, Napoli 1989, p. 71 s.

<sup>16</sup> Paris, Louvre E 631: MARTELLI, *CerEtr*, p. 291, n. 86, tav. 133 con bibliografia precedente; cfr. anche l'idria ceretana, Vaticano 229: LIMC I, s.v. *Alkyoneus*, 31\*; HEMELRIJK, op.cit., p. 37 ss., figg. 28, 29; p. 207, nota 132, tav. 80.83; VAN KEUREN, tav. 20c.

<sup>17</sup> *Heraion* II, p. 204 ss., n. 15, tav. 37,1; 74; ZANCANI, *Atti*, p. 76 ss., n. 38, tavv. 19-20; VAN KEUREN, p. 72 ss., tavv. 8-9.19a.

<sup>18</sup> M. SCHMIDT, in *Festschrift für Frank Brommer*, Mainz 1977, p. 265 ss., tavv. 71-72; VAN KEUREN, tav. 20a-b. Per la metopa raffigurante l'uomo nel calderone (*Heraion* II, p. 350 ss., n. 32; SCHMIDT, cit., tav. 71a); si veda in questo volume anche la relazione di M.A. Rizzo e M. Martelli.

ed i Satiri ci è noto nell'Occidente, nello schema arcaico, finora esclusivamente dal *Thesaurós* della Foce del Sele e dell'Etruria<sup>19</sup>.

Così anche la dea che porta un disco, nella quale P. Zancani Montuoro ha riconosciuto *Iris*<sup>20</sup> — interpretazione che ritengo comunque più probabile rispetto a quella, pure presa in considerazione da Paola Zancani Montuoro e ancora accolta recentemente dalla van Keuren<sup>21</sup>, secondo cui nella figura andrebbe vista *Eris*, portatrice di disco (il disco solare?) trova il suo più diretto confronto in Etruria, mentre sembra finora priva di un corrispettivo nell'arte magnogreca. L'idea di una divinità che porta il disco solare proviene dall'oriente: gli scarabei della Grecia orientale rappresentano il disco sempre relativamente piccolo come, ad esempio, nell'esemplare che ha suggerito l'identificazione con *Iris*<sup>22</sup>. Queste figurazioni greco-orientali costituiscono in definitiva la razionalizzazione di un altro schema, in cui il collegamento fra disco e corpo umano risulta molto meno spiegabile e molto meno logico<sup>23</sup>, — uno schema, che è assai probabilmente una variazione greca del dio solare dell'Oriente, che viene rappresentato come una mezza figura circondata da un cerchio di raggi<sup>24</sup>. Solo nella metopa della Foce del Sele e su uno specchio etrusco della prima metà del V secolo un disco<sup>25</sup> enorme

<sup>19</sup> Per questo tema si veda la relazione di E. Simon.

<sup>20</sup> *Heraion* II, p. 237 ss., n. 20, tav. 41.81; *LIMC* V, s.v. *Iris*, 3\*.

<sup>21</sup> VAN KEUREN, p. 103 ss., tav. 30. Certamente i confronti citati dalla Zancani Montuoro a favore della sua interpretazione in nessun caso possono essere riconosciuti con sicurezza come immagini di *Iris*, ma per lo meno sono sicuramente portatori del disco solare, il quale non ha bisogno necessariamente dell'indicazione dei raggi, ma può esser rappresentato, in età arcaica, anche senza raggi o con raggi semplicemente incisi (o forse dipinti?) all'interno, come si vede bene già negli esemplari citati dalla Zancani Montuoro e dalla van Keuren. Non è molto convincente, addurre l'incertezza di questi confronti a favore di un'altra interpretazione, per la quale non c'è nessun confronto. Proprio la stretta affinità iconografica con lo specchio etrusco discusso successivamente (nota 22) rende più probabile la congettura di un disco ornato con raggi dipinti all'interno o del tutto privo, che di un disco decorato da un *gorgoneion* o da un'altra immagine terrificante.

<sup>22</sup> Calcedonio. Oxford, Ashmolean Mus. 1966.595: *Heraion* II, p. 245, fig. 52; J. BOARDMAN, *Archaic Greek Gems*, London 1968, p. 31 s., n. 40, tav. 3; J. BOARDMAN, M.-L. VOLLENWEIDER, *Catalogue of the Engraved Gems and Finger Rings I*, (Ashmolean Museum. Oxford), Oxford 1978, p. 12, n. 60, tav. 12 (con ulteriore bibliografia); VAN KEUREN, p. 104, tav. 31a; *LIMC* V, s.v. *Iris*, 5. L'identificazione come *Iris* è basata sul caduceo davanti alla figura. Per una raffigurazione simile, senza il caduceo: BOARDMAN, op. cit., p. 31, n. 41, tav. 3; cfr. anche le monete di Mallos in Cilicia (*Heraion* II, p. 249, fig. 54; *LIMC* V, s.v. *Iris*, 10-11).

<sup>23</sup> Scarabeo di corniola. Toronto 926.7.3 e Péronne, Coll. Danicourt: BOARDMAN, op. cit., p. 31, nn. 42-43, tav. 3; ID., *Greek Gems and Finger Rings*, London 1970, p. 180, n. 287, fig. 287.

<sup>24</sup> E.D. VAN BUREN, *Symbols of the Gods in Mesopotamian Art*, Roma 1945, p. 94 ss., p. 102 s.; H.W. WARD, *The Seal Cylinders of Western Asia*, Washington 1910, p. 222, fig. 673; p. 224 ss., figg. 676, 679, 682, 684, 685, 687; A. MOORTGART, *Die Kunst des alten Mesopotamien*, Köln 1967, fig. 257.

<sup>25</sup> Berlino, Staatl. Mus. Fr. 33: *Heraion* II, p. 246 s., fig. 53; VAN KEUREN, p. 105, fig. 8; *LIMC* V, s.v. *Helios/Usil*, 18.

viene portato da una figura che risulta assai piccola almeno in relazione al disco stesso. Ne deriva l'impressione che il trasporto del disco richieda un considerevole sforzo; manca, dunque, il collegamento agevole ed immediato fra divinità e sole, che caratterizza i modelli orientali e che anche si ritrova in raffigurazioni del dio del sole in Etruria<sup>26</sup>. Solo lo specchio ripete lo schema della Foce del Sele, e perciò mi sembra legittimo supporre una dipendenza diretta nonostante la differenza di cronologia.

Il distacco cronologico fra le metope della Foce del Sele e le opere etrusche che ne furono influenzate, è, in altri casi, ancora più grande. Ma prima di discutere questi episodi, vorrei almeno menzionare tre temi particolarmente amati negli stessi anni nello *Heraion* alla Foce del Sele e in Etruria, anche se sono rappresentati o in schemi diversi o in schemi così comuni nell'arte arcaica, che la loro derivazione dal ciclo della Foce del Sele risulta incerta. Il primo, la punizione di *Tityos*, è fra le imprese di Apollo quella più frequentemente rappresentata nell'arte etrusca arcaica, e tuttavia lo schema dello *Heraion* del Sele appare finora non documentato in Etruria<sup>27</sup>. Lo stesso vale per il secondo tema, l'agguato di Achille, nelle cui raffigurazioni in Etruria vediamo molti alberi, ma non la palma, dietro la quale nella metopa Achille si nasconde<sup>28</sup>. Il terzo tema, il ratto del tripode, sia alla Foce del Sele che nell'arte etrusca è rappresentato secondo uno schema simile che tuttavia è diffuso ovunque nell'arte arcaica, sicché è impossibile dire da dove gli Etruschi l'abbiano mutuato<sup>29</sup>. Ma, nonostante ciò, anche questi tre temi sono prove di un interesse comune verso gli stessi episodi mitici nella Magna Grecia e nell'Etruria arcaica.

Ma ritorniamo ai temi ai quali gli Etruschi si sono interessati anche dopo il periodo arcaico. I Cercopi sono stati raffigurati tanto nella toreutica del Peloponneso nord-orientale e nella ceramica attica arcaica e di stile severo, quanto nei santuari magnogreci e siciliani del VI secolo<sup>30</sup>. Tuttavia avanzerei l'ipotesi seguente: il fatto che essi vengano rappresentati ancora nel IV o nel III secolo su scarabei etruschi<sup>31</sup> potrebbe

<sup>26</sup> LIMC V, s.v. *Helios/Usil*, 12, 14, 16, 17.

<sup>27</sup> Per le metope: *Heraion* II, p. 316 ss., nn. 28 e 29, tav. 48.102, 103; E. SIMON, in *JdI* 82, 1967, p. 279 ss., figg. 2-3. Per tale episodio nell'arte etrusca: G. CAMPOREALE, *StEtr* XXVI, 1958, p. 3 ss.; LIMC II, s.v. *Apollon/Aplu*, 1\*-6.

<sup>28</sup> Per la metopa: *Heraion* II, p. 222 ss., n. 18, tav. 39.77, 78; LIMC I, s.v. *Achilleus*, 279\*. Per la scena nell'arte etrusca: LIMC I, s.v. *Achle*, 11\*-16. Gli alberi sono particolarmente numerosi nell'affresco della tomba dei Tori (*Achle* 14, con lett.).

<sup>29</sup> Per la metopa: *Heraion* II, p. 178 ss., n. 12, tav. 34, 66-68. Per tale tema nell'arte etrusca: LIMC II, s.v. *Apollon/Aplu*, 14\*-19. La più antica rappresentazione su uno scarabeo, ora a Boston, Mus. of Fine Arts (*Apollon/Aplu*, 14\*) è assai vicina alla metopa. Per lo stesso schema in Grecia: LIMC II, s.v. *Apollon*, 1013\*-1019\*, 1024-1028, 1031.

<sup>30</sup> *Heraion* II, p. 185 ss., n. 13, tav. 35, 69-71, con una ampia scelta di altri monumenti greci e magnogreci; cfr. anche F. BROMMER, *Herakles II*, Darmstadt 1984, p. 28 ss.

<sup>31</sup> *Heraion* II, p. 195, fig. 47; P. ZAZOFF, *Etruskische Skarabäen*, Mainz 1968, p. 163, n. 657.

essere dovuto alla presenza del tema nell'arte magnogreca. Solo là, infatti, i Cercopi trovano una rappresentazione monumentale, mentre nella madrepatria la punizione dei Cercopi è soltanto una delle numerose imprese di Eracle, rappresentata tra l'altro non troppo spesso e solo nelle arti minori. In Magna Grecia inoltre il mito viene raffigurato ancora nel IV secolo<sup>32</sup>, mentre in Grecia le riproduzioni nell'arte figurata si fermano al primo quarto del V secolo<sup>33</sup>. Lo scarabeo etrusco, tuttavia, non ha nulla a che fare con le contemporanee pitture vascolari italiote, ma segue lo schema arcaico dell'episodio.

Tradizioni figurative mantenutesi così a lungo, come nel caso dei Cercopi, non sono rare in Etruria: anche la nascita di Atena viene rappresentata su specchi etruschi del IV e III secolo<sup>34</sup> secondo lo schema arcaico: la dea esce in dimensioni ridottissime dalla testa di Giove. Una tale composizione sarebbe stata inconcepibile in Grecia dopo il frontone orientale del Partenone; in Etruria invece si è conservata fin quasi all'inizio dell'Ellenismo.

Oltre al mito dei Cercopi, anche altri due temi del ciclo della Foce del Sele sembrano influenzare opere etrusche ugualmente distanti dal punto di vista cronologico. Nella Tomba François e nella Tomba dell'Orco si vede una piccola figura alata sopra il sasso che Sisifo invano spinge verso l'alto<sup>35</sup>. Nella Tomba François sono — o erano — riconoscibili un'ala, una piccola parte di una veste e forse di un braccio. Nella Tomba dell'Orco solo una minima parte di un'ala è conservata accanto all'iscrizione che reca il nome del personaggio *tupi sispesa*, secondo la lettura di Mauro Cristofani — cioè la *Poiné* di Sisifo. Anche se le figure forse non avevano i tratti orribili del demone della metopa<sup>36</sup> — ma anche l'aspetto «bello» che vediamo in disegni integrativi di ambedue gli affreschi<sup>37</sup> è una ricostruzione moderna — ed anche se queste

<sup>32</sup> *Pelike* lucana Malibu 81.AE.189: F. BROMMER, «Greek Vases in The Paul J. Getty Museum 2», *Occasional Papers on Antiquities* 3, 1985, p. 203 s., fig. 25; R. VOLLKOMMER, *Herakles in the Art of Classical Greece*, Oxford 1988, p. 25, n. 177: Eracle regge i Cercopi sospesi all'arco; cratere apulo con scena fliacica, Catania 4232: TRENDALL, *CAMBITOGLOU, RVAp I*, p. 100, n. 250; BROMMER, *Herakles II*, p. 30, fig. 12; VOLLKOMMER, op.cit., p. 72, n. 516: i Cercopi in una gabbia.

<sup>33</sup> Le ultime raffigurazioni dei Cercopi portati da Eracle sono un cratere a volute del pittore di Geras (*Heraion II*, p. 195, fig. 46; BEAZLEY, *ARV<sup>2</sup>*, p. 287,27) e delle *lekythoi* tarde a figure nere (v. *Heraion II*, p. 190, nota 4; F. BROMMER, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, Marburg 1973, p. 98).

<sup>34</sup> *LIMC II*, s.v. *Athena/Menerva*, 217-220.

<sup>35</sup> Tomba François: F. MESSERSCHMIDT, *Nekropolen von Vulci, (JdI-EH 12)*, Berlin 1930, p. 129 s., tav. 8; *Etruskische Wandmalerei* (a cura di S. STEINGRÄBER), Stuttgart-Zürich 1985, p. 387, fig. 408. Tomba dell'Orco: MESSERSCHMIDT, op.cit., p. 130, fig. 94; *Etruskische Wandmalerei*, p. 339, fig. 254; M. CRISTOFANI, in *Tarquini: Ricerche, scavi e prospettive (Atti del Convegno Internazionale di Studi, Milano 24-25.6.1986)*, Milano 1987, p. 200, tavv. 53,21-54,23.

<sup>36</sup> ZANCANI, *Atti*, p. 60 ss., n. 36, tav. 11; E. SIMON, in *JdI* 82, 1967, p. 275 ss., fig. 1.

<sup>37</sup> MESSERSCHMIDT, op.cit., fig. 84, 94.

non si aggrappano alle spalle di Sisifo, bensì al masso, che nelle varianti recenti l'eroe porta sulle spalle, tuttavia la loro funzione rimane la stessa del demone della Foce del Sele: cioè quella di aggravare in maniera diretta la fatica di Sisifo e di far ricadere continuamente il masso. Nella ceramica italiota<sup>38</sup> quasi contemporanea agli affreschi etruschi, invece, la scena viene rappresentata in una maniera diversa: una Erinni con le fattezze di donna, grande come le altre figure, si occupa del penitente e lo sprona. Nuovamente dobbiamo constatare che le rappresentazioni etrusche sono più vicine allo schema arcaico che a quello contemporaneo greco.

L'influsso più intenso e più persistente si manifesta in un tema finora conosciuto solo da esempi dell'Italia centro-meridionale: l'eroe che cavalca una tartaruga<sup>39</sup>. Manca a tutt'oggi un'interpretazione sicura, ma, fra tutte le proposte avanzate<sup>40</sup>, quella di Paola Zancani Montuoro mi sembra l'unica che può aspirare ad avere qualche probabilità. Come è noto, la studiosa ha identificato l'eroe in Ulisse — prendendo le mosse dall'albero di fico che in uno *skyphos* di Gela, con la stessa scena, cresce sulla roccia a destra<sup>41</sup>. Dopo il naufragio, in cui perde tutti i suoi compagni e le sue navi, Ulisse — secondo il racconto di Omero (*Od.* XII, 426 ss.) — viene spinto nuovamente presso Cariddi e può salvarsi solo aggrappandosi all'albero di fico che cresce sopra la roccia. Invece di lasciarsi cadere sui resti della chiglia della sua nave, rigettati dal gorgo

<sup>38</sup> ZANCANI, *Atti*, p. 67, tav. 14d, e; M. PENZA, *Rappresentazioni dell'oltretomba nella ceramica apula*, Roma 1977, p. 35 e 42, fig. 5, tav. 3; TRENDALL, CAMBITOGLU, *RVAp* I, p. 431, n. 82; II, p. 533, n. 282, tav. 194.

<sup>39</sup> *Heraion* II, p. 301 ss., n. 27, tav. 47, 90-91; ZANCANI, *Odisseo*, p. 221 ss.; VAN KEUREN, p. 139 ss., tav. 40b.

<sup>40</sup> I. JUCKER, *Der Gestus des Aposkopein*, Zürich 1956, p. 93 ss.: Eracle in viaggio verso l'Ade sulla tartaruga, presa in prestito da Ermete per portare via Cerbero. In realtà l'«antro» nero sullo *skyphos* dopo la pulitura si è rilevata essere un'integrazione moderna (vedi *infra*), e la tartaruga di *Hermes* è piuttosto un rettile piccolo, adatto per costruirne una lira, e non un'enorme animale marino; l'eroe inoltre non tiene mai un attributo di Eracle (clava, arco, *leonté*). C. KERÉNYI, *Die Heroen der Griechen*, Zürich 1958, p. 239: Teseo sul guscio della tartaruga di *Skiron*. O. TOUCHÉFEU-MEYNIER, *Thèmes odysseens dans l'art antique*, Paris 1968, p. 275 ss.: Ulisse, o un mito locale o forse Eracle. VAN KEUREN, p. 139 ss., discute dettagliatamente le altre interpretazioni. La sua proposta, nel riconoscere *Tantalos*, si basa su uno scarabeo etrusco (op.cit. tav. 43b; ZAZOFF, op.cit. a nota 31, p. 201, n. 1333) che raffigura *Tantle* o *Taitle* con un'idria o un'anfora vuota e, in basso, una piccola tartaruga, e sulla presenza degli alberi da frutta sullo *skyphos* di Gela. Le rappresentazioni etrusche e romane del personaggio sulla tartaruga (v. *infra* note 42-46) vengono separate dalle due magnogreche; per le prime l'interpretazione come Ulisse viene accettata. Non è logico argomentare sulla base di uno scarabeo etrusco con una rappresentazione del tutto diversa, mentre le scene etrusche assai più simili e differenti solo in pochi particolari, vengono escluse. Inoltre la tartaruga sullo scarabeo è vicina ad una fonte, che la caratterizza come un rettile terrestre, mentre per quella che porta l'eroe, a causa della sua grandezza, dovrebbe trattarsi di una tartaruga marina.

<sup>41</sup> Palermo, Mus. Reg.: *Heraion* II, p. 305, fig. 72 (prima della pulitura); ZANCANI, *Odisseo*, p. 223 ss. con figg.; TOUCHÉFEU-MEYNIER, op.cit., p. 276, n. 506, tav. 39,2; VAN KEUREN, p. 142 ss., tavv. 41b, 42.

di Cariddi, secondo una supposta versione post-omerica e magnogreca, Ulisse si sarebbe salvato saltando sul guscio di una grossa tartaruga marina. Forse già nello *skyphos* siceliota, e certamente su uno specchio etrusco del IV secolo<sup>42</sup> si distingue un ramo, con piccoli frutti, che, pendendo davanti alla testa dell'animale stimola il suo appetito e fa sì che avanzi in superficie, anziché immergersi nell'acqua. Il fatto che quell'utile ramoscello manchi nella metopa del Sele, non è un motivo per escluderla dall'ambito tipologico delle altre rappresentazioni e interpretarla in modo diverso, come ha voluto recentemente la van Keuren<sup>43</sup>. Il nucleo della versione del mito consiste nel fatto, che Ulisse può salvarsi e allontanarsi da Cariddi sul guscio di una tartaruga marina. Il ramo, con cui stimola l'animale a nuotare, è un dettaglio che mostra l'astuzia dell'eroe, ma non è necessario né alla costruzione né alla comprensione della scena.

In una serie di rilievi di bronzo, che fungono da attacco inferiore per anse di brocche carenate etrusche<sup>44</sup>, il personaggio che cavalca la tartaruga non tiene un ramoscello, ma sembra avere qualcosa nella mano sinistra, forse dei piccoli frutti che offre da mangiare al rettile con la mano destra. Quasi contemporaneamente al periodo dei rilievi in discussione, cioè all'ultimo quarto del V secolo — la precisa datazione degli attacchi si ricava dalla tipologia delle brocche<sup>45</sup> — compare una serie di scarabei col medesimo motivo, cui fanno seguito nel periodo ellenistico pietre da anelli incise<sup>46</sup>. Il tema trova un'ultima, tardiva rappresentazione su alcune gemme di età augustea<sup>47</sup> — e là il cavaliatore finalmente è definito in modo inequivocabile come Ulisse dalla presenza del *pilos*. Tutto questo materiale, come ripeto, è stato raccolto già da

<sup>42</sup> Firenze, Mus. Arch. 75874: *Heraion* II, p. 308, fig. 74; TOUCHEFEU-MEYNIER, op. cit., p. 278 n. 513; VAN KEUREN, p. 141, nota 29.

<sup>43</sup> Non è assolutamente escluso, che nella mano dell'eroe sulla metopa vi fosse qualcosa dipinto; tuttavia, anche la mancanza del ramo sarebbe facilmente spiegabile, v. ZANCANI, *Odisseo*, p. 225 s.

<sup>44</sup> *Heraion* II, p. 307, fig. 73; TOUCHEFEU-MEYNIER, op. cit., p. 277, nn. 507-508; VAN KEUREN, p. 140, con tre altri esemplari in nota 27, tav. 41a.

<sup>45</sup> Al gruppo, appartengono anche plachette con un augure, un aruspice (si veda: *Gli Etruschi. Una nuova immagine* [a cura di M. CRISTOFANI], Firenze 1985, figg. a p. 144) e un guerriero caduto in ginocchio (*LIMC* V, s.v. *Kapaneus*, 56). Solo due esemplari provengono da corredi, che coprono un periodo che va dalla seconda metà del V fino al tardo IV secolo a.C.: uno da Aleria, t. 155, (inedito), l'altro da Norchia, Pian delle Vigne (E. COLONNA DI PAOLO, G. COLONNA, *Norchia* I, Roma 1978, p. 52, nota 99; p. 111). Per la tipologia e la discussione dei corredi devo rimandare a un lavoro in preparazione: I. KRAUSKOPF, *Bronzeschnabelkannen mit Bauchknick. Eine etruskische Form*, c.s.

<sup>46</sup> *Heraion* II, p. 308 ss., fig. 75 a-d; TOUCHEFEU-MEYNIER, op. cit., p. 277, nn. 509-517; VAN KEUREN, p. 140 s., nota 28; ZAZOFF, op. cit. a nota 31, p. 88 s., nn. 160-161, tav. 33; p. 189, nn. 1135-1136; W. MARTINI, *Die etruskische Ringsteinglyptik (RM-EH 18)*, Heidelberg 1971, p. 147, n. 184; 151, n. 233.

<sup>47</sup> *Heraion* II, p. 309, fig. 75e-f; TOUCHEFEU-MEYNIER, op. cit., p. 279, nn. 518-519; VAN KEUREN, p. 141, nota 30; per esemplari repubblicani cfr. anche G.M. RICHTER, in *AJA* 74, 1970, p. 333 s., tav. 83, 12-13.

Paola Zancani Montuoro.

Ella ha dunque ravvisato nella versione del salvataggio di Ulisse da Cariddi a mezzo di una tartaruga, un mito magnogreco che eventualmente potrebbe risalire a Stesicoro. Infatti Ulisse è presente in molti miti occidentali. Non solo gran parte delle sue avventure vengono situate in Occidente, ma anche Ulisse è detto padre di molti figli, ai quali diverse città italiche ascrivevano la loro fondazione e che vengono ritenuti progenitori di alcuni popoli italici. I nomi di *Latinos*, *Auson*, *Ardeas* e *Anteias* (fondatore di Anzio) non hanno bisogno di spiegazioni; perfino un *Rhomos* è stato chiamato ad infoltire questo gruppo di eroi fondatori appartenenti alla stirpe di Ulisse<sup>48</sup>. Certamente non tutto risalirà a buona tradizione antica, ma neanche tutto dovrà essere ritenuto frutto di invenzioni tarde.

L'interesse tributato dagli Etruschi al motivo dell'eroe che cavalca la tartaruga forse è meno sorprendente, se si tiene presente, in quale misura l'Etruria e l'Italia centrale sono interessate da queste tradizioni. Già Esiodo alla fine della Teogonia parla dei figli di Ulisse e di Circe, *Agrios* e *Latinos*, sovrani dei *Tyrsenoi* nelle Isole dei Beati (1011 ss.) «οἱ δὴ τοι μάλα τῆλε μυχῶ νήσων ἱεράων πᾶσιν Τυρσηνοῖσιν ἀγκλειτοῖσιν ἄνασσον» (1015 s.)<sup>49</sup>. Telegono al verso 1014 sarebbe invece una interpolazione tarda<sup>50</sup>. Ma di solito è lui il più famoso fra i figli di Ulisse non nati da Penelope. A lui diverse tradizioni ascrivono la fondazione o di Praeneste o di Tusculum<sup>51</sup>; uno dei suoi figli viene chiamato *Italos*.

Non vorrei discutere queste fonti in particolare; quanto accennato dovrebbe bastare a rendere accettabile, o almeno non improbabile l'ipotesi, che anche città e famiglie etrusche possano aver riferito la loro origine a figli d'Ulisse e dunque, in ultima analisi, all'eroe medesimo. Induce a riflettere il fatto che le immagini dell'eroe che cavalca la tartaruga compaiano soprattutto su oggetti di uso privato quali, ad esempio, le gemme incise, talvolta utilizzate come sigilli. I clienti degli incisori, quando volevano acquistare gemme o anelli da sigillo, certamente sceglievano non soltanto qualcosa di bello, ma anche un motivo che permettesse loro un riferimento personale purchessia. E siccome l'offerta

<sup>48</sup> Le fonti sui singoli eroi sono raccolte nei corrispondenti articoli in W.H. ROSCHER, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* I, Leipzig 1884-1890, p. 365, s.v. *Anteias*; p. 474, s.v. *Ardeas*; p. 734, s.v. *Auson*; II, 2, 1894-1897, p. 1904 ss., s.v. *Latinus*; IV, 1909-1915, p. 166 s., s.v. *Romulus*, *Romos*; vedi anche III, 1897-1902, p. 631 ss., s.v. *Odysseus*. Per *Romos* e il rapporto di Ulisse con i miti della fondazione di Roma, si veda G. D'ANNA, in *L'epos greco in Occidente*, op.cit. a nota 15, p. 234 ss.

<sup>49</sup> Contro la tesi — sostenuta anche da M.L. West (HESIOD., *Theogony*, Oxford 1966, p. 435 s.) — che vuole riconoscere un'interpolazione forse della metà del VI sec. a.C. nei versi concernenti *Agrios* e *Latinos*; si veda G. ARRIGHETTI, in *L'epos greco in Occidente*, op.cit. a nota 15, p. 31; G. PUGLIESE CARRATELLI, in *ParPass* XXVI, 1971, p. 410 s.

<sup>50</sup> WEST, op.cit., p. 435: «the interpolation may be of Byzantine date».

<sup>51</sup> ROSCHER, op.cit., V, 1916-1924, p. 253, s.v. *Telegonos*; RE V A 1, 1934, p. 319, s.v. *Telegonos*; cfr. anche WISEMAN, citato a nota 54, p. 209 (p. 154).

deve rispondere alla domanda, anche gli incisori avranno dovuto rispettare tali esigenze. È questo uno dei pochissimi punti, in cui non posso concordare con l'opinione di Paola Zancani Montuoro. Ella scrive in una nota nel già menzionato articolo su «Odisseo a Cariddi»<sup>52</sup>: «Questa abbondanza di repliche sulle gemme non sta a dimostrare la popolarità del soggetto in Etruria, ma piuttosto la diffusione dello schema nel repertorio, che gli intagliatori sfruttavano, senza discernimento né cognizione del significato». È certo che, talvolta, alcuni particolari del modello venivano mal intesi dagli artigiani etruschi, ma, a mio parere, tanto il cliente quanto l'artista dovevano avere un'idea del significato delle figure incise.

Vorrei citare un altro testo: Ateneo<sup>53</sup> menziona un tal *Kallikrates* che era così δεινός — qualunque sia il significato di δεινός in questo contesto — che non solo portava un sigillo con l'immagine di Ulisse, ma perfino dava ai suoi figli nomi come *Telegonos* e *Antikleia*. Evidentemente *Kallikrates* voleva far credere che la sua famiglia vantava antiche relazioni — certamente non ben definite — con Ulisse. La menzione del sigillo nel testo di Ateneo dimostra l'importanza attribuita alle figure incise nelle gemme. Tutto questo viene raccontato in un contesto negativo, *Kallikrates* è un κόλαξ alla corte di Tolomeo Filadelfo. La cosa in sé, tuttavia, non è necessariamente censurabile; censurabile è solo l'esagerazione del protagonista. Infatti, parecchie *gentes* romane facevano risalire la loro origine ad eroi greci o troiani, come sappiamo bene non solo per Cesare ed Augusto, ma anche per molti altri già ben prima di loro<sup>54</sup>. Così per esempio la *gens Mamilia* da Tusculo considerava Telegono il suo progenitore<sup>55</sup>; un membro della *gens, Caius Mamilius Limetanus* nell'anno 82 a.C. scelse proprio il motivo di Ulisse con il cane Argo come soggetto di una moneta<sup>56</sup>, chiaramente volendo alludere alla presunta origine della sua famiglia. Lo stesso motivo ricorre anche su gemme italiche del periodo ellenistico<sup>57</sup>.

<sup>52</sup> ZANCANI, *Odisseo*, p. 222, nota 1.

<sup>53</sup> VI, p. 251d.

<sup>54</sup> Tutte le fonti sono state raccolte da T.P. WISEMAN, «Legendary Genealogies in the Late-Republican Rome», *Greece and Rome* 21, 1974, p. 153 ss.; ristampato in T.P. WISEMAN, *Roman Studies. Literary and Historical*, Liverpool 1987, p. 207 ss. con l'aggiunta di letteratura nuova a p. 381. Qui viene citata per prima la pagina di *Roman Studies*, e tra parentesi quella della prima pubblicazione (cfr. anche nota 51).

<sup>55</sup> Liv. 1,49,9; DIO.HAL. 4,45; per ulteriori fonti v. WISEMAN, art. e op.cit., p. 209 (p. 155), nota 7.

<sup>56</sup> M.H. CRAWFORD, *Roman Republican Coinage*, Cambridge 1974, p. 375 s., n. 362, tav. 47; la figura di Ulisse appare già come «Beizeichen» sull'*aes grave* della serie con *Ianus* e prora: op. cit., p. 219 s., n. 149, tav. 25.

<sup>57</sup> A. FURTWÄNGLER, *Antike Gemmen*, Leipzig-Berlin 1900, tavv. 20,64-65; 27,47; TOUCHÉFEU-MEYNIER, op.cit. a nota 12, p. 227 s., nn. 409-414. Il motivo risale almeno fino al tardo IV sec.: anello d'oro, Taranto, Mus. Arch. 12.019 (G. BECATTI, *Oreficerie antiche*, Roma 1955, tav. 81,329; G.M.A. RICHTER, *The Engraved Gems of the Greeks and the Etruscans*, London-New York 1968, fig. 228; J. BOARDMAN, *Greek Gems and Finger Rings*, Lon-

A me sembra possibile, pertanto, interpretare in maniera simile le gemme coll'eroe sulla tartaruga. Ma, mentre il motivo di Ulisse con il cane sembra di creazione tardo-classica, il personaggio che cavalca la tartaruga non viene più raffigurato in Magna Grecia dopo la metà del V secolo. Necessariamente gli Etruschi dovevano averlo conosciuto prima, molto probabilmente già nel periodo arcaico, al tempo del ciclo delle metope della Foce del Sele. Quando e dove una famiglia etrusca poté adottarlo come immagine di progenitore non sappiamo, ma deve essere successo probabilmente già nel V secolo.

Per quanto concerne il motivo di Ulisse sulla tartaruga, constatiamo dunque una lacuna fra i monumenti magnogreci del VI e dell'inizio del V secolo, e la serie etrusca, che si inaugura solo alla fine del secolo stesso. Tuttavia altre serie con rappresentazioni di eroi greci ebbero inizio esattamente in concomitanza con questa lacuna, che perciò è forse solo una lacuna determinata dai ritrovamenti. In tal senso devo servirmi di un esempio che non ha nulla a che fare con il ciclo del Sele: quello di Capaneo, così spesso raffigurato, già dall'inizio del V secolo e fino al periodo repubblicano, su gemme etrusche ed italiche<sup>58</sup>. Ma Capaneo viene messo in rilievo non solo nell'arte etrusca, ma anche in Apulia, nella famosa trozzella messapica ora a Copenaghen<sup>59</sup>. Qui su un lato del vaso solo Capaneo viene indicato da una didascalia col suo nome, mentre sull'altro lato avviene lo stesso per Enea ed Afrodite, come M. Tiverios ha osservato. Il ruolo di Enea e di sua madre è notissimo<sup>60</sup>, di Capaneo sotto quell'aspetto non sappiamo nulla. Nemmeno il figlio *Sthenelos* è stato tramandato come fondatore di città italiche. Tuttavia abbiamo almeno uno scarabeo etrusco con l'effigie di un guerriero, a cui è ascritto il nome *Stenule*<sup>61</sup>, cosa notevole, in effetti, giacché in Grecia *Sthenelos* è stato raffigurato ancora molto meno di suo padre Capaneo<sup>62</sup>.

---

don 1970, fig. 757; *Gli ori di Taranto in età ellenistica*, Milano 1984-85, p. 285, n. 197). Per gemme raffiguranti Ulisse senza Argos v. BOARDMAN, VOLLENWEIDER, op.cit. a nota 22, p. 111 s., nn. 380-381, tav. 63 con un'elenco di altri esemplari. Per altre raffigurazioni del ritorno di Ulisse nell'arte etrusca e italica: E. HILL RICHARDSON, in *RM* 89, 1982, p. 27 ss.

<sup>58</sup> KRAUSKOPF, op.cit. a nota 3, p. 41 s., p. 98 ss., tav. 18; *LIMC* V, s.v. *Kapaneus*, 8, 11, 15, 16, 29, 32-54.

<sup>59</sup> Ny Carlsberg Glyptothek 3417: M. TIVERIOS, in *AA* 1980, p. 511 ss.; *LIMC* I, s.v. *Aineias*, 42\*; *LIMC* V, s.v. *Kapaneus*, 31\*.

<sup>60</sup> Per la fortuna del mito di Enea in Italia v. da ultimo F. ZEVI, in *L'epos greco in Occidente*, op.cit. a nota 15, p. 247 ss.

<sup>61</sup> FURTWÄGLER, op. cit. a nota 57, Taf. 18,2; ZAZOFF, op. cit. a nota 31, p. 201, n. 1328.

<sup>62</sup> Per Capaneo: TIVERIOS, art. cit., p. 521; *LIMC* V, s.v. *Kapaneus*. Stenelo è raffigurato quasi sempre come figura secondaria, come compagno di Diomede nella guerra di Troia o in gruppi rappresentanti gli *Epigonoï*, v. *EAA* VII, p. 493 s., s.v. «Stenelo» (E. PARIBENI); per i frammenti di un *pinax* da Penteskouphia cfr. inoltre *LIMC* I, s.v. *Aineias* 35; F. LORBER, *Inschriften auf korinthischen Vasen*, Berlin 1979, p. 76, n. 119, tav. 33, per l'anfora calcidese *LIMC* I, s.v. *Achilleus*, 850\* = *Aineias*, 58 = *Alexandros*, 90.

Anche questa volta c'è una traccia che conduce a Stesicoro; il poeta avrebbe raccontato, nella *Eriphyle*, che Capaneo sarebbe stato ridestato da Asclepio dopo la morte causata dal fulmine di Giove<sup>63</sup>. Necessariamente, l'eroe deve avere quindi avuto un destino anche nella nuova vita, e forse questo lo portò in Italia.

Certo non tutti i miti locali dell'Occidente derivano da Stesicoro, e verosimilmente questi miti dovevano essere assai numerosi. Stesicoro è il più famoso dei poeti che hanno incluso l'Occidente nei loro racconti; e perfino di Stesicoro ci è giunto assai poco, e ancora molto meno degli altri, di gran parte dei quali forse non conosciamo nemmeno i nomi<sup>64</sup>. Nelle città della Magna Grecia diventate grandi e potenti c'era ovviamente l'esigenza di costruirsi un passato mitico, un passato come lo avevano tutte le città della madrepatria. Non abbiamo molte prove del fatto che queste esigenze siano state appagate, ma esistono molti indizi in merito grazie all'arte figurativa.

Se supponiamo che il ciclo figurativo della Foce del Sele dia una coloritura magnogreca a molti miti di origine greca, forse con ciò possiamo spiegare il successo che — almeno in parte — esso ha avuto nell'arte etrusca. L'interesse etrusco per i miti greci risulta molto più antico del periodo cui risalgono le metope della Foce del Sele, cioè la metà del VI secolo, e sappiamo che veniva alimentato da molte fonti. Ma proprio nel santuario della Foce del Sele — se prendiamo quest'ultimo come emblema di tutto un ambito culturale — gli Etruschi videro più chiaramente ed intensamente ambientate in Occidente le vicende della mitologia greca, e là hanno trovato la possibilità di associare il loro passato ai miti greci, finalmente portati su scenari occidentali.

L'eroe sulla tartaruga ne sarebbe un ottimo esempio, anche l'interesse etrusco per Aiace, cui ho accennato all'inizio, potrebbe esser spiegato in questa maniera. Più tardi, nel V secolo, si aggiunsero altri eroi, altri cicli mitici, per esempio protagonisti del ciclo tebano come Capaneo, finché di tutta questa pluralità di eroi fondatori e progenitori uno solo, Enea, supererà e sostituirà tutti gli altri nella coscienza comune, e compendierà in sé l'intera preistoria mitica dell'Italia centrale nella versione augusteo-virgiliana del suo destino.

INGRID KRAUSKOPF

<sup>63</sup> D.L. PAGE, *Poetae Melici Greci*, Oxford 1962, p. 107, n. 194, fr. 17; TIVERIOS, art. cit., p. 522.

<sup>64</sup> Uno dei primi nomi a noi trasmessi è quello di *Xanthos* (v. da ultimo M. GIGANTE, «Civiltà letteraria in Magna Grecia», in *Megale Hellas*, (a cura di G. PUGLIESE CARRATELLI), Milano 1983, p. 627, nota 13; per *Xenokritos*: p. 588; per la congettura di un *epos* per la battaglia della Sagra: p. 590 s.; per il mito nelle opere di Ibico p. 593 s.; C.M. BOWRA, *Greek Lyric Poetry*<sup>2</sup>, Oxford 1961, p. 242 ss.

Per la possibilità che varianti occidentali delle saghe omeriche, basate eventualmente su lontane reminiscenze storiche «precoloniali» si siano formate già in una fase della poesia orale, v. G. MADDOLI, in *L'epos greco in Occidente*, op.cit. a nota 15, p. 164 ss.