

L'APOTEOSI DI ENEA SU UNO SCARABEO ETRUSCO

(Con le tavv. V-VII f.t.)

La manipolazione etrusca di uno schema iconografico greco, inventato per illustrare un mito specifico, può essere motivata dal desiderio di dare immagine a una saga differente, per la quale non siano disponibili modelli adeguati¹. Qualche volta ciò può consentire di intravedere i contorni di una storia altrimenti non attestata o di rendere ragione, almeno in parte, di versioni letterarie o storiografiche che sembrano comparire improvvisamente senza una tradizione precisa. La nota che segue si inserisce in questa tematica.

LO SCARABEO DALLA TOMBA DEL LEONE DI CHIUSI CON *TURAN* E *AINIAS*

La gemma, una sardonica (*tav. V a; fig. 1*), è stata rinvenuta negli scavi condotti da Doro Levi nel 1926 a Poggio Renzo, nella tomba del Leone, una tomba a più camere con pitture murali probabilmente della prima metà del V secolo a.C. La gemma era deposta sul piano di un banco funebre². Conservato a Firenze probabilmente fino all'alluvione del 1966, il pezzo è oggi dato per disperso³.

Lo scarabeo, del quale era realizzata con particolare accuratezza la parte superiore del corpo con le elitre, recava nella parte piana una decorazione incisa: una dea alata in corsa verso destra, volgendo indietro il capo, come ad assicurarsi di non essere inseguita, sostiene con entrambe le braccia il corpo di un personaggio maschile, le cui membra pendono inerti, una notazione che sembra indicare che si tratta di un cadavere⁴.

La capigliatura molto voluminosa della dea, stretta alla base da una benda, dalla quale fuoriesce una rigonfia e compatta corona di ciocche, sembra riflettere tipi di ac-

¹ Cfr. ad es. KRAUSKOPF 1987, p. 27, nota 60.

² LEVI 1931, p. 204, fig. 7; ZAZOFF 1968, n. 1105; BLOCH-MINOT 1986, n. 41; KRAUSKOPF 1987, p. 25, nota 51, n. 1; AMBROSINI 2011, p. 34, n. 36, fig. 33, con bibliografia; discussione a p. 90.

³ Notizie in ZAZOFF 1968, *loc. cit.* Dopo lo scavo, seguì una lunga trattativa tra A. Minto, allora soprintendente alle Antichità d'Etruria e i proprietari del terreno, che chiedevano con insistenza come 'quota parte' proprio la gemma. Dai documenti d'archivio risulta che i contatti durarono fino all'aprile del 1936, quando sembrano essersi interrotti bruscamente. Fra i materiali del corredo recuperati recentemente, ci sono quasi tutte le ceramiche, mentre non sono stati rintracciati né i bronzi né lo scarabeo. Anche nella edizione del Levi, di quest'ultimo risulta fotografato solo il calco. Sembra che anche del calco non vi sia più traccia nei depositi della Soprintendenza.

⁴ SIMON 1992, p. 238, nota 19.

conciature che compaiono ad es. in bronzetti, soprattutto maschili, di area settentrionale, datati tra il 480 e il 460 a.C., una cronologia che appare adeguata anche per la gemma⁵. Lo stile è ancora tardo-arcaico, come risulta dalla trattazione dell'anatomia del personaggio maschile che ricorda modelli attici ben noti, ma anche il disegno virtuosistico dei corpi nudi dei pittori del Gruppo Praxias, in particolare del ramo chiusino della bottega⁶.

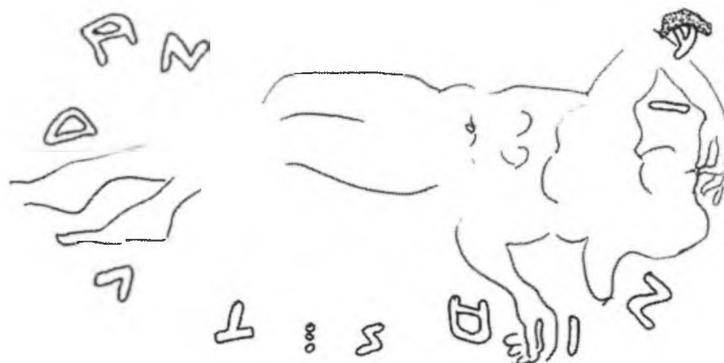


fig. 1 - Museo Archeologico Nazionale di Firenze. Scarabeo di sardonica (rilievo A. Maggiani).

Lo Zazoff ha considerato lo scarabeo da Chiusi come il migliore rappresentante del gruppo delle gemme etrusche di stile severo⁷. Il soggetto, indipendentemente dalle didascalie, è riconosciuto nella vicenda di Eos che trasporta lontano dal campo di battaglia il corpo del figlio Memnon, quale è rappresentato in una coppa del Pittore di Nikosthenes e in una di Douris di circa il 490 a.C., un soggetto che in ambiente greco tende nel tempo a confondersi con il trasporto del corpo di Sarpedonte⁸.

Le gemme e gli specchi etruschi con questa rappresentazione sono stati studiati qualche anno fa da Ingrid Krauskopf ed Erika Simon⁹. Mentre la prima studiosa ha

⁵ Vedi ad es. CRISTOFANI 1985, nn. 37, 41, 47. Più rara risulta nelle figure femminili, ma vedi per un buon confronto il bronzo tardo arcaico del Vaticano, RICHARDSON 1983, p. 317, tav. 225, figg. 756-757. Anche l'anatomia della figura maschile trova riferimenti nello stesso ambito artigianale, cfr. CRISTOFANI 1985, n. 40 (Basilea), n. 47 (Firenze), RICHARDSON 1983, tav. 92 sgg., figg. 329-344.

⁶ Cfr. ad es. LAVIOSA 1960, fig. 6; BRUNI 1992, p. 296 sgg., figg. 4-5, tav. IV c.

⁷ ZAZOFF 1968, p. 33 sg.

⁸ In realtà la prima coppa presenta una composizione alquanto diversa, cfr. ad es. VON BOTTMER 1987, p. 8, fig. 4, e l'interpretazione propende nei lavori più recenti per il trasporto di Sarpedonte. Anche la coppa di Douris da Capua al Louvre, il cui soggetto è accertato dalle iscrizioni, non è perfettamente assimilabile alla gemma chiusina, cfr. BUITRON-OLIVER 1995, p. 31, tav. 71, n. 119 (fase "middle"), con riferimenti. Il commento di Doro Levi (LEVI 1931, p. 204) ha puntualmente inquadrato il problema iconografico, menzionando il gruppo degli scarabei con soggetto analogo e le raffigurazioni su ceramiche attiche, comprese la pelike del Pittore di Syleus e la coppa di Douris. Lo studioso insiste sullo sviluppo nei documenti greci della figura di Eos da divinità 'harpazousa' a 'Mater Dolorosa', una formulazione, più volte ripetuta anche successivamente, che mi sembra compaia per la prima volta in MINTO 1922, c. 278.

⁹ KRAUSKOPF 1987, p. 25 sgg.; SIMON 1992.

tratteggiato il processo che dai personaggi del mito, Eos, ma anche Hypnos e Thanatos, ha portato alla creazione di immagini di demoni etruschi della morte, la seconda ha investigato la possibilità di interpretare le variazioni iconografiche riscontrate nella tradizione del soggetto con la chiave del mito greco.

Erika Simon ha preso in considerazione anche la gemma da Chiusi, che ha interpretato sulla base della lettura tradizionale delle didascalie, come Afrodite (*turan*) che trasporta il corpo di Sarpedonte (*tinias*, inteso come: "(figlio) di Tinia")¹⁰. Nella sua raccolta delle gemme iscritte del 2011, Laura Ambrosini ha ripreso l'esame dell'epigrafe, suggerendo la lettura *atunis* in luogo di *tinias*¹¹.

La rilettura, che ho proposto recentemente, mi ha portato alla identificazione della coppia di Afrodite (*turan*) ed Enea (*ainias*)¹². La paleografia rimanda a un alfabeto in uso nell'Etruria centrale (Tarquinia, Vulci, Orvieto) agli inizi del V secolo a.C. Un confronto molto puntuale è costituito dalla lunga iscrizione di dedica incisa sotto il piede di una notissima coppa di Oltos, da Tarquinia¹³.

ENEAS IN OCCIDENTE

Enea nell'*Iliade* è ricordato più volte come un guerriero valoroso¹⁴. La leggenda del suo arrivo in Occidente risalirebbe al poema di Stesicoro, come è affermato nelle *Tabulae Iliacae*¹⁵, un dato sul quale però non c'è accordo¹⁶. D'altronde, la documentazione figurata etrusca sembra attestare una isolata rappresentazione della fuga di Enea da Troia già nel tardo VII secolo, anche se non vi sono indizi che la partenza sia per l'Occidente né tanto meno per l'Hesperia¹⁷.

La tradizione letteraria sulla venuta di Enea in Italia può suddividersi in tre filoni, come ha lucidamente suggerito Castagnoli nell'introduzione alla mostra "Enea nel Lazio" del 1981¹⁸. A parte la problematica citazione di Stesicoro, nella seconda metà del V secolo a.C. Ellanico di Lesbo e Damaste di Sigeo affermano che Enea insieme con Ulisse

¹⁰ SIMON 1992, p. 136 sg., fig. 6.

¹¹ AMBROSINI 2011, p. 90.

¹² MAGGIANI 2010-13, p. 283, n. 40, tav. LI.

¹³ CIE 10921, tav. V. La traversa del *tau* che nella gemma presenta *ductus* opposto a quello della coppa si dovrebbe spiegare con la tecnica impiegata.

¹⁴ Anche se ben due volte nello scontro con gli avversari greci soltanto l'intervento divino, di Afrodite e di Apollo, lo hanno sottratto a sicura morte.

¹⁵ Sulla leggenda troiana a Roma cfr. AMPOLO 1992, p. 123 sg. Acuta sintesi della questione in ZEVİ 2012, p. 43 sgg.

¹⁶ ZEVİ 2012, p. 45, nota 9.

¹⁷ Cfr. più di recente COLONNA 2009, p. 61, fig. 16. Sulla possibilità che già nella prima metà del VII sec. a.C. poeti greci avessero conoscenza delle coste dell'Italia centrale, vedi più di recente CINGANO 2004, pp. XIX-XXII, che discute con atteggiamento possibilista i problematici vv. 1011-1016 della *Teogonia* di Esiodo.

¹⁸ CASTAGNOLI 1981a e 1981b.

e con una donna indigena, Rhome, fondò Roma. Questa tradizione, ritenuta creazione storiografica greca, sembra riemergere in Sallustio¹⁹.

Un secondo filone è incentrato sullo sbarco di Enea a Lavinio con i *sacra* di Troia. Una tradizione che è già nota a Timeo, il quale cercò di approfondire la natura dei *sacra* sfruttando fonti locali, e che riemerge ad es. in Licofrone²⁰.

Infine esiste l'imponente blocco delle fonti romane, a partire da Nevio, Fabio Pittore e Ennio; Ennio collegava direttamente Enea e Romolo, facendo quest'ultimo figlio di una figlia dell'eroe troiano, Ilia²¹. La conclusione di Castagnoli è che la leggenda di Enea fondatore di Roma sia invenzione greca del V secolo a.C. non ispirata dalla tradizione locale, che sarebbe invece alla base del filone che ha come teatro Lavinio.

Esiste un'altra tradizione di studi, oggi molto in ombra, alla quale hanno contribuito studiosi come Bömer, Galinski, Schauenburg, Alföldi, secondo la quale il grande successo, soprattutto in Etruria, della figura di Enea che fugge da Troia con i *sacra*, provata dalla diffusione dei vasi attici con questo soggetto tra la fine del VI e gli inizi del V secolo a.C. avrebbe favorito la sua trasmissione anche a Roma e la sua affermazione come eroe fondatore, grazie al predominio etrusco sulla città in età arcaica²².

Più di recente basandosi su una serie di indizi archeologici, Giovanni Colonna ha sostenuto che una tradizione in parte comune, che faceva dell'eroe troiano un capostipite e un fondatore di città, si sarebbe affermata in età arcaica sia a Roma che a Veio²³. All'eroe era riservato un culto ufficiale in uno dei grandi santuari di Veio, quello identificato nella zona di Campetti sud, data la presenza di donari di qualità come le statue fittili a due terzi del vero di cui rimangono frammenti. Un culto la cui presenza in altre aree sacre della città sembra dimostrata dalla diffusione delle note statuette con Enea che sorregge il padre²⁴.

LA DIVINIZZAZIONE

In tutte le tradizioni antiche quella di una divinizzazione dell'eroe troiano appare del tutto minoritaria e certamente tarda. L'apoteosi sembra un dato tutto legato alla tradizione latina e soprattutto al successo dell'*Eneide* virgiliana. Nel poema i cenni al destino immortale dell'eroe compaiono in due punti cruciali: all'inizio del poema, Giove

¹⁹ La tradizione è conservata da DION. HAL. I 72. Cfr. SALL., *Cat.* 6 (su ciò CASTAGNOLI 1981b, p. 111, nota 3). Cfr. l'aggiornata discussione in COLONNA 2009, p. 71 sg.

²⁰ Cfr. CASTAGNOLI 1981a, p. 3 sg. Cfr. ZEVI 1989, p. 287; ZEVI 2012, p. 50.

²¹ CASTAGNOLI 1981a, p. 4.

²² Cfr. per tutti, ALFÖLDI 1971, p. 278 sgg. Molto diversa è invece la posizione di ZEVI 1989, p. 288 sgg. Per Fausto Zevi, che valorizza lo sfondo sociale nel quale si è sviluppata la leggenda di Enea «come leggenda di fondazione di Roma», quest'ultima, per il suo carattere altamente aristocratico, «anzi patrizio», sarebbe bensì fiorita a Roma forse per iniziativa delle *familiae Troianae* fino a tutto il V sec. a.C., per poi defluire ed essere confinata, dopo i nuovi equilibri sociali collegati alle *leges Liciniae Sextiae*, a Lavinio.

²³ COLONNA 2009, p. 69 sgg.

²⁴ ALFÖLDI 1971, p. 287, nota 3; COLONNA 2009, p. 62, figg. 18-20.

annuncia a Venere che suo figlio è destinato ad onori divini²⁵ e il tema è ripreso alla fine dell'opera²⁶. Tracce della divinizzazione dell'eroe si trovano in altri poeti, ragionevolmente dipendenti dal poema virgiliano²⁷.

Sviluppi originali ha questo tema nelle *Metamorfosi* di Ovidio. Nel libro XIV, Venere impone al fiume Numico (il fiume di Lavinio), di purificare il corpo dell'eroe venuto a morte nelle sue acque²⁸ e di liberarlo di quanto vi fosse di mortale (v. 602: *quidquid in Aenea fuerit mortale*); poi la dea lo unge (v. 605: *lustratum genetrix divino corpus odore/unxit*) e umetta la sua bocca con ambrosia (v. 606: *et ambrosia cum dulci nectare mixta/contigit os*) e lo porta in volo presso gli dei, reso dio lui stesso (v. 607: *fecitque deum*), anche se forse un dio minore²⁹. L'apoteosi ha in Ovidio la sua rappresentazione più ampia e complessa. Il poeta chiama Enea *deum, quem turba Quirini nuncupat Indigetem temploque arisque recepit*³⁰.

Sulla dipartita di Enea dal mondo degli uomini³¹, Dionigi di Alicarnasso sembra allineato con la tradizione 'lavinata' della scomparsa dell'eroe troiano dopo la battaglia con Rutuli e Etruschi³². Egli riporta due tradizioni: la prima sostenuta «da alcuni che immaginarono che fosse stato ammesso tra gli dei e l'altra che fosse finito nel fiume presso il quale era avvenuta la battaglia». Ricorda infine che i Latini gli eressero un monumento con la iscrizione «al padre e al dio ctonio che governa le acque del fiume numicio»³³. Questa è certo la tradizione legata a Lavinio sulla quale si innesta Ovidio³⁴; a Roma non sembra mai essere giunto un culto di Enea³⁵. Servio infine conserva la notizia che Ennio era stato il primo ad affermare che Romolo era stato trasportato tra gli dei con Enea³⁶.

Stephan Weinstock ha sostenuto che il culto di Enea ha le sue radici in Grecia,

²⁵ *Aen.* I 259: *sublimemque ferēs ad sidera caeli / magnanimum Aenean.*

²⁶ *Aen.* XII 794.

²⁷ *TIB.* II 5, 43: *Numici / unda deum caelo miserit indigetem.*

²⁸ *Ov., met.* XIV 517 sgg.

²⁹ *Ov., met.* XIV 589: *quamvis parvum ... numen.*

³⁰ *met.* XIV 607 sgg.; *DIOD.* VII 5, 2 dice che Enea dopo essere sparito alla vista degli uomini avrebbe avuto onori divini (*timon ... athanaton*). Anche Gellio sa dell'immortalità di Enea (*GELL.* II 16, 9). La paternità ovidiana di questo tratto della leggenda di Enea è dichiarata da *SERV.*, *Aen.* I 259: *secundum Ovidium in caelum raptus est*. Cfr. anche *SERV.* *auctus*, *Aen.* I 259, 14: *in deorum numerum credidit relatam.*

³¹ *DION. HAL.* I 65, 1.

³² *DION. HAL.* I 64, 5.

³³ Dionigi ricorda però che anche su questo non c'era accordo, perché altri dicevano che era stato innalzato da Enea in onore di Anchise. Su ciò, cfr. *ZEVİ* 1989, p. 287. *DION. HAL.* I 49, 3: «I Romani sono sicurissimi della venuta di Enea [...] e lo testimoniano le loro celebrazioni con sacrifici e festività». La tradizione dell'ultima battaglia e della successiva scomparsa è anche in *LIV.* I 2, 6: *situs est, quemcumque eum dici ius fasque est, super Numicum flumen: Iovem indigetem appellant.*

³⁴ Un culto all'eroe divinizzato sembra attestato dall'iscrizione *Lare Aineia* su un cippo da Tor Tignosa, località prossima a Lavinio, se la lettura a suo tempo proposta da M. Guarducci è affidabile. Su ciò, da ultimo *LECCE* 2014, p. 350.

³⁵ Così *WEINSTOCK* 1960, p. 118; *BÖMER* 1986, p. 194.

³⁶ *SERV.*, *Aen.* VI 777: *secundum Ennium [Romulus] referetur inter deos cum Aenea.*

soprattutto come *heros ktistes*³⁷, e cita diversi autori: Livio menziona Aineia in Macedonia³⁸; Dionigi ricorda altri luoghi nel Mediterraneo con tombe dell'eroe e culti³⁹, ad es. ad Ambracia⁴⁰, e a Zacinto⁴¹. In età imperiale la testimonianza epigrafica di un culto ad Enea come divinità patria esiste nella Troade, ad Halileli⁴².

L'ICONOGRAFIA

Come è stato ben osservato da Zazoff nella sua precisa analisi e descrizione dello scarabeo chiusino, la dea in veloce movimento verso destra, volge il capo all'indietro. Lo studioso ha collegato questo schema con un modello corrente nel gruppo delle gemme arcaiche, dove una divinità in movimento, in genere Athena, è raffigurata retrospiciente⁴³.

Questo spunto mi sembra valga la pena di essere approfondito. In realtà l'immagine, come non hanno mancato di rilevare gli studiosi, sembra presupporre sulla sinistra un completamento con altri personaggi. La gemma chiusina, fin dal momento della prima pubblicazione, è stata messa in rapporto con alcuni scarabei più o meno contemporanei che ripropongono in effetti la stessa scena (*tav. V b*), ma con un personaggio in più: un demone alato sulla sinistra che sostiene le gambe del morto, verso il quale per l'appunto volge lo sguardo la dea. Dietro a queste varianti, del resto, si intravede una trama complessa che chiama in causa le diverse soluzioni che i ceramografi attici dell'ultimo quarto del VI secolo a.C. hanno escogitato sul tema del trasporto di un eroe caduto in battaglia da parte di esseri soprannaturali; in Grecia i temi mitici interessati sono quelli di Memnon rapito dalla madre Eos e di Sarpedon trasportato da Hypnos e Thanatos. Sono in genere composizioni a due figure per il primo tema, a tre o quattro per il secondo. Pur rimanendo sostanzialmente stabile questa distribuzione, vi sono però anche contatti e intrecci tra le due tradizioni, come dimostra ad es. un'anfora del Pittore di Diosphos a New York del 500 a.C., che sulle due facce esibisce i due temi figurativi (*tav. VI a-b*)⁴⁴;

³⁷ WEINSTOCK 1960, p. 117 sg.

³⁸ LIV. XL 4, 9. Le monete della città riproducono l'immagine della fuga dell'eroe, cfr. CANCIANI 1981, p. 388.

³⁹ DION. HAL. I 54, 2-3: «[...] quelle genti, che dopo la morte lo onorarono con tempie dedicate al suo culto e monumenti [...]».

⁴⁰ DION. HAL. I 50, 4: vicino al teatro piccolo, ci sarebbe stato un sacello, in cui c'era una statuetta di legno antica, che era detta di Enea, alla quale si celebravano sacrifici affidati alle cure di donne soprannominate *amphipoloi*.

⁴¹ Dove era un altare (DION. HAL. I 50, 3).

⁴² GIAMPAGLIA 2013, p. 158: *Ilieis to(n) patrion the(on) Aineian* (IK 3, 143).

⁴³ ZAZOFF 1968, p. 33, nota 5. Zazoff inquadra puntualmente lo scarabeo chiusino e quelli a lui vicini (ZAZOFF 1968, p. 34 sgg., nn. 35-37) in una rete di riferimenti alla ceramografia greca, nella quale privilegia soprattutto le coppe del Pittore di Nikosthenes e di Douris.

⁴⁴ L'anfora, forse rinvenuta in Sicilia, prevede sul lato B Eos che trasporta in volo il corpo del figlio e sul lato A un caduto, molto probabilmente Sarpedonte, sorretto da due guerrieri; ma vi è stato più di uno studio-

anzi questi schemi sono saltuariamente impiegati anche per illustrare episodi di miti differenti⁴⁵.

La tradizione delle figure nere prevede lo schema con Eos in cammino o in volo, in genere verso destra, reggendo il corpo di Memnon; in due casi la dea è retrospiciente; in uno di essi sembra guardare verso un guerriero che si allontana sulla sinistra (Achille?). Il corpo nudo dell'eroe ucciso è sempre rappresentato in maniera identica nella rigidità della morte: le gambe sono parallele, le braccia completamente abbandonate verso il basso, il volto teso verso l'alto; gli esemplari appartengono alla fine del VI e agli inizi del V secolo a.C.⁴⁶

Probabilmente già intorno al 520 a.C., Euphronios introduce nello schema del morto trasportato lontano dal campo di battaglia una serie di innovazioni. È in primo luogo il mito di Sarpedonte che egli affronta⁴⁷. Nella coppa già nella collezione Hunt (*tav. VI c*)⁴⁸, sua opera giovanile, il cadavere dell'eroe è trasportato da due guerrieri, i cui nomi li rivelano per gli dei del sonno e della morte. Le gambe non sono più rigidamente distese; il torace è mostrato quasi di prospetto; il volto è girato verso l'alto; il braccio sinistro pende inerte, mentre il destro è sollevato e piegato dietro la testa. In questo caso la posizione è motivata dal fatto che Thanatos ha afferrato il polso del morto per meglio trasportare sulle spalle il pesante fardello⁴⁹.

Poco dopo lo stesso Euphronios crea sul cratere da Cerveteri, già a New York, una nuova composizione per il medesimo soggetto⁵⁰: Sarpedonte è anche qui trasportato da Hypnos e Thanatos, questa volta alati. Il corpo dell'eroe appare variato: notevole è l'invenzione della posizione differenziata delle gambe, con il piede sinistro mostrato dall'alto e il destro di profilo; ma la parte superiore del corpo è ruotata verso il basso: il viso è rivolto a terra e anche le braccia abbandonate pendono con le dita che toccano

so che ha identificato anche in questo caso Memnon, cfr. WEISS 1986, p. 784 sg., n. 329; KOSSATZ-DEISSMANN 1992a, p. 456, n. 63; VON BOTHMER 1994, p. 697, n. 8. VON BOTHMER 1994, p. 699 sostiene la dipendenza di questa immagine dall'opera di Euphronios.

⁴⁵ Cfr. ad es. la lekythos del Gruppo di Haimon, SIMON 1992, p. 239, fig. 8.

⁴⁶ Uno degli esempi più antichi è fornito dall'olpe del Leagros Group, del 520-510 a.C., ove la dea (probabilmente Eos), che calza un elmo che le conferisce l'aspetto di una Athena, vola al di sopra delle onde del mare, BOARDMAN 1974, p. 110, fig. 207; più tarda è l'anfora con iscrizioni già nella collezione Millingen, HOLLAND 1890-97, c. 2676, fig. 3; MINTO 1922, fig. 5. Nell'anfora a figure nere del Pittore di Diosphos, databile intorno al 500 a.C. o poco dopo, la dea si libra nell'aria fuggendo dal campo nel quale si aggira ancora un guerriero (Achille?), ma lo sguardo della dea è concentrato invece sul figlio (BEAZLEY, *ABV*, p. 509, n. 137; BOARDMAN 1974, p. 149, fig. 271; WEISS 1986, p. 784, n. 329), come anche nella lekythos in tecnica di Six (490 a.C.) dello stesso pittore, VON BOTHMER 1987, p. 11, fig. 7.

⁴⁷ Che più o meno contemporaneamente viene sviluppato, in schema simile, dal Pittore di Nikosthenes, cfr. VON BOTHMER 1987, p. 8, fig. 4.

⁴⁸ VILLARD 1990, pp. 31 sg., fig. 7; 168, n. 34.

⁴⁹ Questo atteggiamento, che avrà anch'esso vasta eco in seguito, sembrerebbe subito imitato da Smikros (ad es., BOARDMAN 1975, fig. 32.2). Nello stamnos di Bruxelles egli utilizza in effetti questo schema per rendere l'esperienza dell'ebbrezza, creando un significativo parallelo tra i due momenti di perdita della coscienza.

⁵⁰ VON BOTHMER 1976, p. 493, figg. 1, 9-11; VON BOTHMER 1990, p. 77, n. 4, fig. a pp. 78-81.

il suolo⁵¹. Dietro al corpo si profila l'immagine di Hermes che volge il capo alla sua destra verso Hypnos.

Ma il ceramografo sembra abbia inventato anche una terza variante del tema del trasporto del cadavere di un eroe: von Bothmer ha ipotizzato che il piccolo frammento di un cratere a calice del pittore al Metropolitan Museum di New York⁵², che conserva solo i piedi di almeno tre personaggi, appartenga a una scena del tipo di quelle ora esaminate. Ma questa volta a trasportare il corpo non è il dio del sonno, bensì un personaggio femminile, che lo studioso propone di identificare con Eos. Risulterebbe pertanto che nella produzione di Euphronios ci fosse anche la scena del trasporto di Memnon da parte della madre. Le invenzioni del maestro ebbero conseguenze sui pittori successivi, mentre si assiste a una sorta di coalescenza dei due temi mitici.

Agli inizi del V secolo a.C. una coppa a figure nere nella Maniera del Pittore di Haimon raffigura il gruppo delle due divinità che trasportano un cadavere, come nelle scene con Sarpedonte, ma dietro al corpo appare la figura di una dea alata che si piega soccorrevole su di esso, certamente Eos (*fig. 2*)⁵³. Contemporaneamente, il Pittore di Syleus dipinge una pelike a figure rosse con Eos in volo a destra ma retrospiciente, che sostiene il corpo del figlio, rappresentato in uno schema che unisce molti tratti innovativi inventati da Euphronios per Sarpedon (*tav. VII a-b; fig. 3*). Ed è questa nuova immagine che si afferma nella glittica etrusca⁵⁴. Particolare interesse riveste il dato di provenienza della pelike, se come sembra è fededegna la notizia che sia stata rinvenuta a Chiusi⁵⁵.

In Etruria questi schemi sono utilizzati dagli incisori delle gemme e degli specchi. Negli specchi, lo spazio circolare sembra aver condizionato la scelta compositiva: sono

⁵¹ Il disegno del cadavere è più tardi copiato da Douris nella famosa coppa da Capua, cfr. nota 8.

⁵² VON BOTHMER 1987; VON BOTHMER 1990, p. 114, n. 12.

⁵³ Coppa da Velanideza, HOLLAND 1890-97, c. 2678, *fig. 5*; BEAZLEY, *ABV*, p. 564, n. 580; WEISS 1986, p. 783. Su di essa, SIMON 1992, p. 239 sg. e nota 34. Il cadavere nella raffigurazione molto schematica della coppa, non sembra utilizzare le innovazioni introdotte da Euphronios, dato che è rappresentato con le braccia composte lungo il corpo e il viso rivolto verso l'alto.

⁵⁴ Lo schema della dea che fugge retrospiciente è utilizzato sistematicamente invece nelle numerose ceramiche attiche a figure rosse con scene di ratto di giovinetti (vivi) da parte di Eos, tutti successivi al 480 a.C., WEISS 1986, p. 773, nn. 267-279. Sugli specchi con questo soggetto, BLOCH-MINOT 1986, nn. 24, 25, 30.

⁵⁵ MINTO 1922, *fig. 7*; BEAZLEY, *ARV*², p. 250, n. 24; POTTIER s.d., *tav. 47*; WEISS 1986, p. 785, n. 332. Nel catalogo delle ceramiche del Museo del Louvre (POTTIER 1922, p. 212, G 232), l'indicazione è semplicemente: «trouvé en Etrurie à Chiusi. Acquis de la collection Eug. Piot en 1876. Publié en 1865 par Gargallo Grimaldi dans Rendiconto dell'Accademia di archeologia di Napoli, 1865». Dati identici in Pottier s.d., *loc. cit.* Soltanto dal lavoro di Beazley del 1963 (BEAZLEY, *ARV*², p. 250, 24) è invalso l'uso di aggiungere un punto di domanda al dato di provenienza (ad es. WEISS 1986; vedi però BECKER 1977, n. 154, p. 54). Si noti che in BEAZLEY 1918, p. 67, n. 8, *fig. 41* non c'è alcuna indicazione di provenienza. Il rinvenimento a Chiusi è in ogni caso accertato dalla specifica menzione nel titolo del breve saggio del Gargallo Grimaldi (ringrazio M. Iozzo che mi ha consentito di rintracciare questa rara pubblicazione). Gargallo Grimaldi era un collezionista di antichità, che negli anni cinquanta dell'Ottocento aveva avuto contatti con Alessandro François, cui chiedeva con insistenza materiali archeologici dai suoi scavi e al quale forniva expertises e valutazioni, cfr. PAOLUCCI 2014, pp. 8; 69, nota 213; 81. Dalla pubblicazione del Gargallo Grimaldi si evince con chiarezza che la testa di Eos è di restauro (GARGALLO GRIMALDI 1865, p. 4: «quel pezzetto di creta ove era dipinto [il volto] andò in bricioli, e perciò se ne è dovuto adattare un altro dal restauratore»).



fig. 2 - Atene, Museo Nazionale. Coppa nella Maniera del Pittore di Haimon, da Velanideza (da Holland 1890-97).

i gruppi a due figure che vengono preferiti; i soggetti variano. Lo specchio di Berlino con Eos e Memnon, probabilmente il più antico specchio decorato con questo tema (470 a.C.) rappresenta una sorta di compromesso tra lo schema arcaico e le invenzioni di Euphronios⁵⁶. Più o meno alla stessa epoca si datano gli scarabei con scene del trasporto del corpo di un eroe, a due o tre personaggi⁵⁷. L'elemento unificante in questo gruppo è certo la figura del guerriero: l'iconografia dell'eroe ripropone le innovazioni di Euphronios, come le ha sintetizzate il Pittore di Syleus nella pelike del Louvre. Particolarmente simili tra loro sono la gemma da Chiusi (tav. V a) a due personaggi e quella di Boston a tre figure (tav. V b)⁵⁸. Lo stile fa pensare a due maestranze che operavano nella medesima bottega; ma mentre lo scarabeo chiusino propone una composizione molto vicina a quella del presunto modello, quello di Boston inserisce il gruppo in una composizione che sembra presupporre, pur compendiandolo⁵⁹, lo schema del trasporto

⁵⁶ SIMON 1992, p. 233, fig. 2. Lo specchio raffigura Eos gradiente e Memnon con le gambe nello schema arcaico ma con la parte superiore del corpo che unisce la posizione del braccio destro piegato dietro la testa della coppa del Louvre con il volto girato verso il basso del cratere di Cerveteri. Che si tratti di Memnon sembra indicato anche dalla presenza del volatile (civetta o gufo) che potrebbe costituire una allusione agli uccelli memnonidi della tradizione mitologica (cfr. ad es. PAUS. X 31, 6; cfr. KOSSATZ-DEISSMANN 1992b), dato che volatili (di specie diversa) compaiono anche nell'anfora di New York a figure nere citata sopra (BOARDMAN 1974, fig. 271) e nell'anfora del Vaticano, BOARDMAN 1974, fig. 134. Diversamente SIMON 1992, *loc. cit.*

⁵⁷ RICHTER 1968, nn. 809-811; ZAZOFF 1968, nn. 35-37, 1105. Anche n. 333, con morte di Aiace. Anche KRAUSKOPF 1987, p. 25, nota 51, 1-3, tav. II a-b.

⁵⁸ ZAZOFF 1968, n. 36. Cfr. in precedenza soprattutto BEAZLEY 2002, p. 35 sg., n. 38, tav. 7, con ampia discussione.

⁵⁹ ZAZOFF 1968, pp. 4-35, nn. 35-37, tav. 12. La composizione è stata abbreviata, dato che dei due demoni alati ne è rimasto uno solo. Potrebbe forse trattarsi di Hypnos, che è il nome costantemente attribuito nei vasi greci al demone di sinistra. *Contra* KRAUSKOPF 1987, p. 26, nota 55, che propende per Thanatos.

del corpo di Sarpedon (o Memnon), quello utilizzato ad es. dal Pittore di Diosphos e su una coppa nella Maniera del Pittore di Haimon (anfora di New York – *tav. VI a-b* – e coppa da Velanideza – *fig. 2*)⁶⁰. È difficile stabilire un rapporto di correlazione preciso tra le due incisioni rispetto al modello, dato che la gemma di Boston, che si allontana per la composizione dal presunto archetipo, realizza però per la figura dell'eroe una copia più fedele rispetto all'altra⁶¹.



fig. 3 - Pelike del Pittore di Syleus, da Chiusi (da Gargallo Grimaldi 1865).

L'unico specchio con i nomi iscritti (*thesan, memrun*), a Karlsruhe, datato all'ultimo terzo del V secolo a.C., introduce diverse varianti. La dea non fugge in volo né guarda più alle sue spalle, ma è tutta intenta ad accudire al corpo del figlio⁶². Tra gli specchi decorati con la figura di una dea alata che 'rapisce' un mortale, è probabilmente questo il solo specchio che riproduce con certezza il mito dell'*Aithiopsis*⁶³.

Lo specchio di Copenhagen⁶⁴, databile intorno alla metà del secolo, raffigura il giovane come un guerriero completamente armato, con elmo e scudo, variante iconografica

⁶⁰ Cfr. *supra*, a nota 44.

⁶¹ Ad es. nella resa del braccio destro sollevato e piegato dietro al capo.

⁶² Il giovane, in parte coperto da un panno, è raffigurato in braccio alla madre, con le braccia distese lungo i fianchi. Le gambe però sono disposte secondo lo schema introdotto da Euphronios, SIMON 1992, p. 233 sgg., fig. 1.

⁶³ Gli altri specchi della prima metà del secolo sembrano rappresentare il ratto di giovinetti amati dalla dea: in essi si assiste all'inversione del movimento, BLOCH-MINOT 1986, p. 786 sg., nn. 23, 24, 25, 30.

⁶⁴ BLOCH-MINOT 1986, p. 795, n. 36; SIMON 1992, p. 233, fig. 4.

che ha indotto la Simon a collegare la scena con la narrazione del libro V dell'*Iliade*, dove si tratta dell'intervento di Afrodite in soccorso del figlio Enea⁶⁵: la dea corre verso destra ma volge indietro il capo, a guardare ansiosa alle sue spalle, come se fosse inseguita. In questo caso l'atteggiamento retrospiciente della madre è del tutto giustificato dalla situazione: la dea interviene nel campo di battaglia per sottrarre il figlio alla furia di Diomede, che dopo aver abbattuto l'eroe troiano con una pietra si appresta a finirlo; la dea fugge, ma è incalzata dall'eroe greco che riesce addirittura a ferirla al polso, costringendola ad abbandonare il figlio per rifugiarsi sull'Olimpo e chiedere l'aiuto di Zeus. Interviene allora Apollo che nascondendo Enea in una nube lo sottrae alla vista dei nemici⁶⁶.

Anche lo specchio di Cleveland⁶⁷ può interpretarsi con Erika Simon con la vicenda di Afrodite e Enea; particolarmente eloquente è, come ha rilevato la studiosa tedesca, il gesto del braccio destro di Enea che è appoggiato alla spalla sinistra della dea, dimostrando perciò che si tratta di un vivente.

Torniamo alla gemma da Chiusi. Lo schema iconografico corrisponde fedelmente alla pelike del Pittore di Syleus. Piccole divergenze (come la diversa inclinazione del corpo) non inficiano la bontà del confronto. Non sappiamo se sia stato il Pittore di Syleus l'inventore di questa particolare variante iconografica; fatto è che essa ebbe grande successo tra gli incisori di gemme e tra quelli degli specchi. Il corredo epigrafico della gemma chiusina garantisce che i personaggi rappresentati sono Afrodite (*turan*) ed Aineias (*ainias*).

Insomma, nell'Etruria della prima metà del V secolo a.C. schemi simili sono impegnati per rappresentare quattro vicende mitologiche, il ratto erotico di giovinetti da parte di Eos, la fuga della stessa dea dal campo di battaglia con le spoglie del figlio Memnon che renderà immortale⁶⁸, la sottrazione di Enea ferito dal campo di battaglia da parte di Afrodite, e infine il trasporto del corpo morto di Enea da parte della madre divina, che verosimilmente, come nel caso di Eos, gli conferisce l'immortalità.

Sembra dunque accertata in Etruria una tradizione dell'apoteosi di Enea all'inizio del V secolo a.C., in un momento in cui un culto gli è tributato nella città di Veio.

Che cosa racconta dunque la gemma di Chiusi? Lo scarabeo etrusco documenta in primo luogo che una famiglia dell'Etruria centrale, forse proprio di Chiusi, vantava antiche origini troiane, come avverrà più tardi a Roma, testi Varrone e Igino⁶⁹.

Ma come nasce in Etruria una credenza nella divinizzazione di Enea, figurativamente costruita sul modello di quella di Memnon? Si tratta della estemporanea iniziativa di un artigiano etrusco o esisteva già in Grecia una tradizione, della quale peraltro non sembra

⁶⁵ *Il. V* 315 sgg., 346 sgg., 445 sgg.; SIMON 1992, p. 235 sgg.

⁶⁶ Cfr. SIMON 1992, *loc. cit.* Nello specchio un altro elemento sembra sottolineare il tema della fuga e dell'inseguimento: forse infatti a ciò allude la scenetta nell'esergo, con un cane che tallona una lepre.

⁶⁷ SIMON 1992, p. 233, fig. 3.

⁶⁸ Che ha ottenuto per lui da Zeus l'immortalità (*athanasia*), secondo il riassunto di Proclo (PROKL., *chr.* p. 106, 6-7 Allen): *kai touto men Eos para Dios aitesamene athanasian didosi*.

⁶⁹ Sulle *familiae Troianae* a Roma, cfr. WHINSTOCK 1960, p. 118; ZEVI 1989, p. 261 sgg.

restare traccia letteraria né figurativa? Da dove viene in definitiva l'idea del trasporto tra gli dei del corpo di Enea da parte della madre, un'idea presente, a grandissima distanza di tempo, nello scarabeo chiusino e nel libro XIV delle *Metamorfosi* di Ovidio?

Servio attesta che Ennio poneva Romolo tra gli dei con Enea⁷⁰. L'espressione *cum Aenea* non può significare che Enea e Romolo furono divinizzati contemporaneamente; ma piuttosto che Romolo fu posto tra gli dei accanto a Enea, suo avo⁷¹.

Ma questa è invenzione del poeta romano o è un dettaglio della storia derivato da una tradizione più antica che il poeta ha trovato nei testi che gli erano accessibili?

Tra i non molti frammenti che sono rimasti della sua opera, particolarmente significativo appare il lungo estratto, citato da Cicerone (dal I libro degli *Annales*), in cui Ilia racconta all'anziana sorella un suo sogno; a un certo punto la vestale apostrofa la sorella con l'espressione *Eurydica prognata*⁷²; secondo questa versione del mito la madre delle due donne, la sposa di Enea, non è dunque Creusa, ma Euridice. Si tratta di una tradizione rara, la cui esistenza è però ricordata anche da Pausania. Il periegeta⁷³ descrivendo gli affreschi della *Lesche* degli Cnidi a Delfi, elenca le donne troiane prigioniere dei Greci; tra queste menziona Creusa, criticando la sua presenza, perché in contraddizione con la tradizione che la voleva sottratta da Afrodite alla schiavitù dei Greci e sposa di Enea. A questo punto però Pausania inserisce le testimonianze di Lesches di Pirra (autore della *Piccola Iliade*) e dell'autore dei *Cypria* (Stasinos di Cipro?), secondo i quali la moglie di Enea si chiamava Eurydike. Si può concludere pertanto che questo dettaglio degli *Annales* di Ennio può risalire ai poemi del Ciclo⁷⁴.

Ecco dunque una delle possibili fonti delle informazioni che Ennio ha raccolto sulla figura di Enea. Egli ha forse attinto a Lesches o all'autore dei *Cypria* la notizia sulla sposa di Enea e certamente anche sulla fuga da Troia; e potrebbe avervi anche trovato un cenno alla apoteosi futura dell'eroe, propiziata dalla madre Afrodite, una tradizione della quale egli, teste Servio, è il più antico testimone nella letteratura latina. Una pur esile traccia in questa direzione potrebbe essere fornita dalla notizia di una deviazione di Enea nell'Adriatico probabilmente per consultare l'oracolo di Dodona, versione presente nel poema tardo di Simia di Rodi, ma che risale almeno a Ellanico e Damaste, dunque alla seconda metà del V secolo a.C.⁷⁵ Nulla sappiamo in dettaglio del responso dell'oracolo di Zeus, ma non si può nemmeno escludere che vi potesse esistere una allusione alla sorte ultima dell'eroe.

La trafila greca che ho tentato di ricostruire mi sembra abbastanza plausibile, anche

⁷⁰ Cfr. *supra*, nota 36.

⁷¹ Ennio per rendere più credibile l'apoteosi di Romolo forse sfruttava una tradizione che doveva circolare nel III secolo su una divinizzazione di Enea, facilmente concepibile in quanto si trattava del figlio di una dea. In questo senso anche WEINSTOCK 1960, p. 118, nota 72.

⁷² CIC., *div.* I 40.

⁷³ X 26.

⁷⁴ Così anche WARMINGTON 1957, pp. 14-16.

⁷⁵ Cfr. l'ampia discussione sul passo (11 versi) riferito da Tzetzes alla *Piccola Iliade* di Lesches, nel quale sarebbe confluito invece un brano del poeta ellenistico Simia di Rodi, in PERALE 2010.

se mancano documenti sufficientemente solidi. L'alternativa è che il tema della apoteosi di Enea sia nato in Etruria stessa, come possibile sviluppo del successo del mito dell'eroe testimoniato dall'enorme numero di ceramiche dipinte con l'episodio della sua partenza con Anchise e i *sacra*. E certamente a favore della seconda ipotesi potrebbe valere la assoluta assenza di immagini greche di questa vicenda.

Qualunque sia la soluzione che si voglia dare alla questione, ritengo ora più agevole inserire nel giusto contesto storico la gemma chiusina scoperta dal Levi, associandola a quella contemporanea della collezione de Luynes con Enea, che trasporta Anchise e i *sacra* (tav. V c)⁷⁶.

Forse da qualche cenno contenuto nei poemi del Ciclo l'artigiano (meglio, il suo committente) poteva aver avuto conoscenza di alcuni tratti della storia dell'eroe, non solo della fuga (o della sua partenza, favorita dai Greci stessi) dalla città distrutta, ma anche forse della sua apoteosi⁷⁷ e poteva aver avuto l'incarico di rappresentarla su uno scarabeo destinato a un personaggio di Chiusi interessato alla leggenda troiana, probabilmente per velleità genealogiche.

Ma a differenza dell'altra gemma, per la quale esistevano decine di potenziali modelli sulla ceramica di importazione, per questo soggetto un archetipo figurato non era disponibile. Era bensì accessibile un'altra scena di apoteosi, quella notissima del ratto del cadavere di Memnone, che la madre Eos trasportava lontano tra gli dei. L'artigiano poté raggiungere il suo scopo modificando lo schema greco di Eos e Memnon, quale egli poteva anche aver visto su una pelike attica giunta a Chiusi (se il dato di provenienza è affidabile) e, soprattutto, aggiungendo i nomi adatti ai protagonisti.

In conclusione, si può immaginare che in una cerchia di incisori, alla quale era noto lo schema elaborato da Euphronios per la vicenda di Sarpedonte attraverso le elaborazioni che ceramografi dell'inizio del V secolo avevano prodotto (come dimostrano lo scarabeo oggi a Boston e i suoi derivati), un artigiano particolarmente dotato, a fronte di una specifica richiesta, abbia modificato il tema, forse ispirandosi alla pelike del Pittore di Syleus, che possiamo immaginare, grazie al dato di provenienza, già in possesso del committente chiusino.

Gli specchi di Cleveland e Copenhagen, che illustrano, come ha dimostrato Erika Simon, un altro intervento salvifico di Afrodite nei riguardi del figlio Enea, sono la prova del successo dell'operazione.

ADRIANO MAGGIANI

⁷⁶ RICHTER 1968, p. 210 sg., n. 861, con bibl.; ZAZOFF 1968, p. 41 sg., n. 44, tav. 44; COLONNA 2009, p. 62, n. 1, fig. 16.

⁷⁷ O, in alternativa, poteva aver raccolto ed elaborato una leggenda sulla divinizzazione dell'eroe, formatasi in Etruria su sollecitazione della versione greca del mito.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALFÖLDI A. 1971, *Early Rome and the Latins*², Ann Arbor.
- AMBROSINI L. 2011, *Le gemme etrusche con iscrizioni*, Pisa-Roma.
- AMPOLO C. 1992, *Enea e Ulisse nel Lazio da Ellanico a Festo*, in *ParPass XLVII*, pp. 321-342.
- BEAZLEY J. D. 1918, *Attic Red-figured Vases in American Museums*, Cambridge (Mass.).
- 2002, *The Lewes House Collection of Ancient Gems (now in the Museum of Fine Arts, Boston)*, riedizione dello studio del 1920, a cura di J. BOARDMAN, Oxford.
- BECKER R.-M. 1977, *Formen attischer Peliken* (diss. Tübingen), Böblingen.
- BLOCH R. - MINOT N. 1986, *Thesan*, in *LIMC III*, pp. 789-797.
- BOARDMAN J. 1974, *Athenian Black Figure Vases*, London.
- 1975, *Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period*, London.
- BÖMER F. 1986, *P. Ovidius Naso, Metamorphosen 7. Buch XIV-XV*, Heidelberg.
- VON BOTTIMER D. 1976, *Der Euphronios-Krater in New York*, in *AA*, pp. 485-512.
- 1987, *Euphronios and Memnon? Observations on a red-figured fragment*, in *Metropolitan Museum Journal XXII*, pp. 5-11.
- 1990, *Fragment de cratère en calice*, in *Euphronios peintre à Athènes au VI^e siècle avant J.-C.*, Catalogo della mostra (Parigi 1990), Paris, p. 114, n. 12.
- 1994, *Sarpedon*, in *LIMC VII*, pp. 696-700.
- BRUNI S. 1992, *Ceramiche sovradipinte del V secolo nel territorio chiusino*, in *Atti Chianciano*, pp. 271-296.
- BUITRON-OLIVIER D. 1995, *Douris. A Master-Painter of Athenian Red-figure Vases*, Mainz.
- CANCIANI F. 1981, *Aineias*, in *LIMC I*, pp. 381-396.
- CASTAGNOLI F. 1981a, *La leggenda di Enea nel Lazio*, in *Enea nel Lazio. Archeologia e mito*, Catalogo della mostra (Roma 1981), Roma, pp. 3-5.
- 1981b, *La leggenda di Enea fondatore di Roma*, in *Enea nel Lazio. Archeologia e mito*, Catalogo della mostra (Roma 1981), Roma, pp. 111-112.
- CINGANO E. 2004, *Introduzione*, in *ESIODO, Teogonia*, a cura di E. VASTA, Milano, pp. v-xxv.
- COLONNA G. 2009, *Il mito di Enea tra Veto e Roma*, in *AnnFaina XVI*, pp. 51-92.
- CRISTOFANI M. 1985, *I bronzi degli Etruschi*, Novara.
- GARGALLO GRIMALDI F. 1865, *I dipinti di un greco vaso di argilla dissotterrato nella necropoli di Chiusi*, in *Rendiconto dell'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti della Società R. di Napoli*, Napoli, pp. 1-6 (estratto).
- GIAMPAGLIA A. 2013, *Enea il fondatore. Roma e la Troade a confronto*, in L. TRAVAINA - G. ARRIGONI (a cura di), *Polis, urbs, civitas. Moneta e identità*, Atti del Convegno Lexicon Iconographicum Numismaticae (Milano 2012), Roma, pp. 151-163.
- HOLLAND R. 1890-97, *Memnon*, in *ROSCHER II 2*, cc. 2653-2687.
- KOSSATZ-DEISSMANN A. 1992a, s.v. *Memnon*, in *LIMC VI*, pp. 448-461.
- 1992b, *Memnonides*, in *LIMC VI*, pp. 4661-4662.
- KRAUSKOPF I. 1987, *Todesdämonen und Totengötter im vorhellenistischen Etrurien. Kontinuität und Wandel*, Firenze.
- LAVIOSA C. 1960, *Vasi etruschi sovradipinti II*, in *BA XLV*, pp. 297-312.
- LECCE V. 2014, *Cippo con dedica a Lare Aeneia*, in M. L. ABBONDANZA - F. COARELLI - E. LO SARDO (a cura di), *Apoteosi. Da uomini a dei*, Catalogo della mostra (Roma 2013-14), Roma.
- LEVI D. 1931, *Esplorazioni sul colle di Poggio Renzo*, in *NS*, pp. 196-236.
- MAGGIANI A. 2010-13, *Clusium. Poggio Renzo*, in *StEtr LXXVI* [2014], p. 283 sg., n. 40.
- MINTO A. 1922, *Lamina in bronzo lavorata a sbalzo di arte paleoetrusca di stile protoionico*, in *MonAntLinc XXVIII*, cc. 253-285.

- PAOLUCCI G. 2014, *Archeologia romantica in Etruria. Gli scavi di Alessandro François e Adolphe Noël des Vergers*, Roma.
- PERALE M. 2010, Il. Parv. 21 Bernabé e la Gorgo di Simia di Rodi, in E. CINGANO (a cura di), *Tra panellenismo e tradizioni locali. Generi poetici e storiografia*, Alessandria, pp. 497-518.
- POTTIER E. 1922, *Vases antiques du Louvre*, Paris.
- s.d., CVA France, Paris, Musée du Louvre VI.
- RICHARDSON E. 1983, *Etruscan Votive Bronzes. Geometric, Orientalizing, Archaic*, Mainz.
- RICHTER G. M. A. 1968, *Engraved Gems of the Greeks and the Etruscans*, London.
- SIMON E. 1992, Neues zu den Mythen von Aineias, Sarpedon und Itys in der etruskischen Kunst, in *AA*, pp. 233-242.
- VILLARD F. 1990, Euphronios, les pionniers et l'esprit de progrès, in *Euphronios peintre à Athènes au VI^e siècle avant J.-C.*, Catalogo della mostra (Parigi 1990), Paris, pp. 25-32.
- WARMINGTON E. H. 1957, *Remains of Old Latin I*, London.
- WEINSTOCK S. 1960, Two archaic inscriptions from Latium, in *JRS L*, pp. 112-118.
- WEISS C. 1986, Eos, in *LIMC III*, pp. 747-789.
- ZAZOFF P. 1968, *Etruskische Skarabäen*, Mainz.
- ZEVİ F. 1989, Il mito di Enea nella documentazione archeologica: nuove considerazioni, in *L'epos greco in Occidente*, Atti del XIX Convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto 1979), Taranto, pp. 247-290.
- 2012, *Le origini troiane*, in A. GIARDINA - F. PESANDO (a cura di), *Roma caput mundi*, Roma, pp. 43-55.



a



b



c

a) Museo Archeologico di Firenze. Scarabeo di sardonica. Da Chiusi, tomba del Leone (calco). Originale perduto (?); *b*) Boston, Museum of Fine Arts. Scarabeo in sardonica, già Lewes House (da Beazley 2002); *c*) Parigi, Cabinet des Médailles. Scarabeo già de Luynes (da Richter 1968).



a-b) New York, Metropolitan Museum of Art, anfora del Pittore di Diosphos (A: da Kossatz-Deissmann 1992a; B: da Weiss 1986); *c*) Già collezione Hunt. Coppa di Euphronios (da Villard 1990).



a



b



c



d

a) Parigi, Museo del Louvre. Pelike del Pittore di Syleus. Da Chiusi (da Weiss 1986); *b*) Parigi, Museo del Louvre. Pelike. Dettaglio (da Pottier s.d.); *c*) Firenze, Museo Archeologico Nazionale. Scarabeo. Dettaglio; *d*) Boston, Museum of Fine Arts. Scarabeo. Dettaglio.