

LE RAFFIGURAZIONI ETRUSCHE DEL MITO DI APOLLO E TITYOS

T. Dohrn, studiando i vasi etruschi a figure nere della seconda metà del VI secolo (1), ha riconosciuto, come proprie di questi, alcune alterazioni di schema nel trattare soggetti del mito greco; ha inoltre osservato che il vaso della Biblioteca Nazionale di Parigi col mito di Apollo e Tityos presenta uno schema che è esclusivo dell'Italia. Recentemente L. Banti, esaminando raffigurazioni etrusche di alcuni miti greci (2), ha potuto dedurre conclusioni relative al carattere « non greco » dello schema usato. L'esame delle raffigurazioni etrusche del mito di Apollo e Tityos (3), nei rapporti reciproci e in quelli con le raffigurazioni greche, costituisce l'oggetto del presente studio.

Di questo mito i monumenti greci attestano tre momenti: il ratto di Latona, la vendetta di Apollo e Artemide, la punizione di Tityos nell'Ade. Di essi quello che ha trovato maggior fortuna è stato il secondo ed è quello che rientra nel nostro interesse, perchè è l'unico momento ritratto nelle raffigurazioni etrusche (4); perciò

(1) *Die Schwarzfiguren Etruskischen Vasen aus der Zweiten Hälfte des Sechsten Jahrhunderts* (Berlin 1937) 68 sgg.

(2) Per il mito di Achille e Troilo cfr. L. BANTI, *Problemi della Pittura Arcaica Etrusca: La Tomba dei Tori a Tarquinia* in « St. Etr. » 24 (1955-56) 143 sgg.; per il mito di Eracle che strozza il leone Nemeo, di Peleo e Tetide cfr. L. BANTI, *Bronzi Arcaici Etruschi: I Tripodi Loeb in Tyrrhenica* (Milano 1957) 79 sg.

(3) Per il fatto mitico quale è riportato dalla tradizione, cfr. PAULY-WISSOWA, *Real-Encycl.* VI A 1593 sgg. Esso può comunque riassumersi nel modo seguente: Tityos, figlio di Giove e di Ge (la terra), ha osato far violenza a Latona, la quale ha chiamato in aiuto i due figli, Apollo e Artemide. Dalle frecce di questi il gigante Tityos sarà colpito a morte e nell'Ade gli avvoltoi roderanno il suo fegato, che rinasce mensilmente.

(4) Rimando per la documentazione completa delle opere agli elenchi in ROSCHER, *Lexicon der Griech. und Röm. Mythologie* V 1033 sgg. (WASER) e PAULY-WISSOWA, *Real-Encycl.* VI A 1593 sgg. (SCHERLING). Vanno aggiunte due metope del *thesauros* dell'Heraion alla foce del Sele (cfr.

ogni riferimento al mito sarà relativo ad esso. La documentazione greca va dal VI secolo fino al periodo ellenistico (5), quella etrusca è tutta compresa nella seconda metà del VI secolo. Non hanno interesse specifico per questo studio, in quanto non hanno potuto esercitare influssi sulla produzione etrusca, né i vasi attici a figure rosse, i quali risolvono a un periodo più recente, né quelli a figure nere rinvenuti in Grecia, né le opere scultoree greche o della Magna Grecia, di cui ci resta una documentazione diretta o letteraria; tuttavia di queste opere nessuna porta un reale contributo ai due filoni etruschi che saranno esaminati. Stando alle conoscenze attuali, in



Fig. 1. Anello, Parigi, Louvre Camp. 1073.

Etruria sono arrivati quattro vasi attici a figure nere: l'anfora «tirrenica» Louvre E 864 da Cerveteri (6), l'anfora «tirrenica» da Tarquinia RC 1043 (7), l'anfora Berlino 1835 da

P. ZANCANI MONTUORO - U. ZANOTTI BIANCO, *Heraion alla Foce del Sele II*, Roma, 1954, 316 sgg.). Per la documentazione letteraria cfr. P. GRIMAL, *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine* (Paris 1951) 462.

(5) Cfr. APOLL. RH., *Arg.* I 761 sgg.

(6) C.V.A. France I (Louvre I) III Hd, Tav. 6, 4.

(7) C.V.A. Italia XXVI (Tarqu. II) III F, Tav. 1, 1-3. Un fatto ormai generalmente accolto è l'interpretazione del mito di Tityos per il soggetto rappresentato sul corpo di quest'anfora, rispetto all'antica interpretazione del mito dei Niobidi, (cfr. P. ROMANELLI, *Tarquinia*, Roma, 1954, 41, fig. 64), di cui non è attestato alcun esempio in questo periodo. Però mette conto fare qualche osservazione sullo schema. Tityos corre a braccetto a una figura femminile, mentre un'altra figura femminile, al centro della scena, è rivolta verso i Letoidi nel tentativo di contenerli. Dietro questi c'è una terza figura femminile, la quale occupa il posto che nello schema usuale occupa Latona. Resta il problema delle altre due, quale di essa sia Ge. Non è facile esprimersi, in quanto Ge può avere la posizione dell'una e dell'altra. Le iscrizioni, senza senso, non offrono alcun indizio. Nel tentativo di superare la difficoltà, non

Vulci, di cui abbiamo solo una « descrizione » (8) e un'anfora « a collo distinto » di Villa Giulia da Cerveteri (9). Lo schema, che si ripete con qualche leggera variante, è il seguente: Apollo e Artemide (oppure solo Apollo) inseguono, con gli archi puntati, Tityos, ritratto in genere nello schema del « Knielauf », il quale, benché colpito da qualche freccia, continua a fuggire. Una peculiarità, caratteristica delle raffigurazioni greche arrivate in Etruria, almeno quelle che si conoscono, è la distribuzione ordinata della scena in due parti (l'inseguimento e la fuga), distinte e equilibrate dalla figura centrale (Ge o Hermes). Questa simmetria manca nelle raffigurazioni etrusche, sostituita da uno sviluppo continuo della scena e da un particolare rilievo dato a un solo personaggio.

Gli ultimi studiosi che hanno scritto sull'argomento (10) hanno ammesso la varietà di schema di questo soggetto, senza, però, affermare un criterio discriminativo che mettesse in relazione questa varietà con l'origine attica, ionica o etrusca dei vari monumenti. Se, ad esempio, l'antefatto della varietà schematica della pittura vascolare attica della prima metà del V secolo, rispetto a quella del VI secolo, coincide col rivoluzionamento di schemi, caratteristico del passaggio dalla tecnica a figure nere a quella a figure rosse, l'antefatto della stessa varietà schematica della pittura etrusca della seconda metà del VI secolo, rispetto a quella attica a figure nere, che poi è stato il modello per gli artisti etruschi, va ricercato nel fatto che questi hanno accolto il soggetto nel suo valore pura-

ritengo per esclusa la possibilità che questo schema sia nato dall'incrocio di due filoni decorativi dello stesso soggetto, di cui uno è rappresentato dall'anfora Louvre E 864 con Ge al centro, l'altro dal frammento di vaso, proveniente dall'Acropoli di Atene, con Ge che fugge a braccetto a Tityos, dinanzi alle frecce dei Letoidi (GRAEF-LANGLOTZ, *Die Antiken Vasen von der Akropolis zu Athen*, Tav. 98, n.º. 2406).

(8) A. FURTWÄNGLER, *Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium* I (Berlin 1885) 331 n.º. 1835.

(9) Quest'anfora, finora inedita, è esposta al Museo di Villa Giulia, Sal. 9, vetr. 7. Cfr. R. VIGHI, *Il Nuovo Museo Nazionale di Villa Giulia*, (Roma 1955) 49.

Per la descrizione e la bibliografia essenziale su queste anfore, cfr. J. D. BEAZLEY, *Attic Black-Figure Vase-Painters* (Oxford 1956) p. 97 n.º. 33, 32; p. 286 n.º. 10; p. 121 n.º. 6.

(10) P. DEVAMBEZ, « Monuments Piot » 41 (1946) 20 sgg.; P. ZANCANI MONTUORO, *Heraion*, cit. 316 sgg.

mente decorativo — relativamente al fatto mitologico — e lo hanno alterato secondo le proprie esigenze.

Prima di procedere all'esame delle singole opere etrusche, ritengo opportuno dare l'elenco completo, distribuendole in due filoni, a seconda che la figura di Apollo sia appiedata o su carro. Preciso che questa distribuzione risponde a un'esigenza puramente pratica; che anzi nel corso dello studio si potrà constatare l'esistenza di stretti rapporti fra le opere dei due filoni.

- A) - Anfora « pontica » di Brusselle,
 - Tripode Loeb B, 3, c,
 - Idria ceretana del Louvre,
- B) - Anfora « pontica » della Bibliot. Nazionale (Parigi),
 - Anello del Louvre,
 - Vaso di impasto rosso da Pirgi.

Anfora di Brusselle R 223, da Cerveteri, già Coll. Ravestein, attribuita dal Dohrn al pittore di Paride (Tav. I^a) (C.V.A. Belgique III, IV B, Tav. I, 4a-4c; P. Ducati, *Pontische Vasen*, Tav. 21).

La disposizione della scena con gli arcieri che inseguono e Tityos e Ge in fuga non manca di originalità: sui vasi attici arrivati in Etruria Ge, quando è presente, occupa la posizione centrale ed è impegnata nel tentativo vano di allontanare dal figlio la minaccia dei Letoidi. Ge in fuga e per giunta precedendo Tityos, senza fare alcun cenno di fermarsi agli inseguitori, anzi la sua cura a sollevarsi il vestito per essere più spedita nella corsa, non hanno precedenti nell'arte greca. Anche in quelle raffigurazioni dove fugge a braccetto a Tityos (11), la sua attenzione è sempre rivolta ad allontanare il pericolo. Si ha l'impressione che il nostro ceramografo, prescindendo da ogni modello e dalla saga, abbia voluto opporre alla coppia di destra una coppia di sinistra.

Un altro particolare in cui egli dà un saggio della sua origine etrusca è rappresentato dal cane che s'avventa contro Tityos (12).

(11) Cfr. frammento dall'Acropoli di Atene in GRAEF-LANGLOTZ, *Die Ant. Vasen*, cit. Tav. 98, n°. 2406.

(12) A proposito recentemente la ZANCANI MONTUORO (*Heraion*, cit. 328) ha parlato di « leoncino ». Non mi sembra accettabile questa nuova interpretazione rispetto a quella tradizionale di « cane ». L'accostamento ai cani del retro dello stesso vaso è evidente, specialmente nella coda. Questa, nei leoni, come si può constatare dal fregio di animali sottostante, si appiattisce alla punta: questa particolarità manca nell'animale che s'avventa contro Tityos.

La funzione di questo è di riempimento della parte centrale, quasi per un *horror vacui* e per un richiamo ad una scena di caccia, che non sarebbe in contrasto con la rappresentazione; il valore è puramente decorativo: guardando la decorazione sul retro della spalla dello stesso vaso, si può avere un'idea di quanto l'artista ecceda in zelo decorativo, sfruttando animali (cani sotto i cavalli; uccello, forse un'oca, tra le gambe del demone alato, atteggiato nello schema del « Knielauf »); l'impressione che si ricava è relativa ad un senso di continuità, ad un'esigenza di unire le due coppie, estranea alle opere greche.

Le quattro figure in movimento sono rappresentate nello schema del « Knielauf »; non sarà un caso che solo Tityos poggi il ginocchio sul fondo. L'atteggiamento del corpo, la posizione del piede posteriore, la testa rivolta all'indietro (13) non lasciano dubbi all'interpretazione della corsa. Egli, però, è già ferito e sta estraendosi una freccia; potrebbe darsi che sia ritratto un momento particolare, quello in cui, colpito, ha difficoltà a proseguire e rallenta l'andatura, prima di cadere. Altrimenti non si riuscirebbe a spiegare il motivo per cui delle quattro figure, tutte e quattro nello stesso schema, solo Tityos debba essere nella posizione predetta (14).

Dopo aver messo a punto queste osservazioni, si può asserire che lo schema greco è del tutto alterato e in modo tale che alcuni caratteri suoi particolari sono stati tralasciati e sostituiti da altri, forse perchè non compresi.

Tripode Loeb B, 3, c (la numerazione è quella del Chase), oggi a Monaco (Antikensammlung), da San Valentino di Marsciano presso Perugia (Tav. I^b) (G. H. Chase, « A.J.A. » 12, 1908, 287 sgg., Tav. XV).

(13) Questo è lo schema usuale di chi corre ed è inseguito. Cfr. P. DE LA COSTE-MESSELIÈRE, *Au Musée de Delphes* (Paris 1936) 329 sg., con elenco relativo delle opere alla n. 2 a p. 329.

(14) A conforto di questa mia supposizione, ho preso visione solo più tardi di una deduzione, sostanzialmente identica, di E. GERHARD (*Etruskische Spiegel*, IV, 1, 1865, 66, Tav. CCCXXVIII, 2) a proposito di un demone alato, rappresentato su uno specchio di Berlino proveniente da Preneste, nello schema del « Knielauf », col ginocchio poggiato sul fondo. Questa deduzione è stata accolta da G. MATTHIES (*Die Praenestinschen Spiegel*, Strassburg, 1912, 28 sg.), che ha richiamato il confronto con la figura di Tityos della nostra anfora.

È stato già notato (15) che l'artista, ritraendo Tityos col ginocchio quasi sul fondo, abbia voluto sottolineare non la corsa, ma un arresto, a causa delle ferite. Osservando gli altri riquadri del tripode che rappresentano figure in corsa, atteggiare nello schema del « Knielauf », si può constatare che nessuna di queste ha il ginocchio poggiato sul fondo: solo Eracle che strozza il leone Nemeo (B. 3, a) è in questa posizione, ma, come si vede chiaramente, questi è fermo. Lo sbilanciamento di Tityos in avanti e la particolare posizione del braccio con cui si appoggia alla figura femminile che lo accompagna sono indizi ulteriori di un corpo colpito durante la fuga e impossibilitato a proseguire. Inoltre l'artista ha saputo sfruttare il limite inferiore del riquadro a forma di arco per creare un senso di abbandono della figura (16): il contrasto tra la figura di Apollo e quella di Tityos sta proprio nella disposizione. Forse l'aspetto, se non ci fosse stata la lacuna della testa (17), sarebbe stato un altro elemento indiziario. Certo è che in quest'opera è sviluppato fino alle estreme conseguenze un particolare che sull'anfora di Brusselle era accennato.

Il momento del mito rappresentato è quello successivamente posteriore a quello dei vasi attici a figure nere. Esso si trova sui vasi attici a figure rosse, in uno schema d'insieme che non ha nulla a che vedere col nostro (Tityos, ormai colpito mortalmente, è accasciato ai piedi della figura femminile, Ge, mentre Apollo si appresta a dare il colpo di grazia colla spada o ancora con l'arco). Rap-

(15) G. H. CHASE, « A. J. A. » 12 (1908) 302; E. SCHMIDT, *Der Knielauf in Münchener Archäologische Studien* (A. FURTWÄGLER, *Festschrift*) (München 1909) 295 sgg.

(16) Il bronzista si è servito dello stesso mezzo in B, 2, c, per rappresentare rampanti i cavalli dei due arcieri, mentre ha rappresentato nel riquadro immediatamente superiore (B, 2, b) a limite inferiore lineare le due sfingi poggiate per terra.

(17) Che la testa di Tityos sia rivolta indietro verso Apollo, secondo lo schema usuale di questa figura, è provato da una serie di dati: la punta di un ricciolo di capelli, visibile sul petto; la massa dei capelli sulla spalla destra (come mi ha confermato per lettera il Prof. H. DIEPOLDER, che ringrazio della gentilezza); un rialzo del bronzo sulla spalla sinistra, che può ben corrispondere alla mascella con barba; la facilità, da un punto di vista tecnico, della rottura del bronzo lungo la linea di lavorazione, come dimostrano altre lacune dello stesso tripode; la impossibilità, stando alla cronologia (520-510 a. C.), di una composizione chiusa delle due figure; la necessità di collegare, mediante la testa di Tityos volta indietro, il gruppo di destra con l'Apollo saettante.

porti tra il bronzista (o i bronzisti) dei tripodi e i vasi a figure rosse non sono da disconoscere (18), ma di questi quelli che attestano il nostro soggetto sono compresi nella prima metà del V secolo (pittore di Penteselea, di Egisto, ecc.), mentre il tripode B si può datare tra il 520 e il 510 a. C. (19). Il procedimento che porta a questo particolare atteggiamento della figura di Tityos sui vasi a figure rosse e sul tripode non è lo stesso: nel primo caso si rientra in un mutamento di schemi caratteristico della nuova tecnica, nel secondo caso non si può escludere la possibilità della dipendenza dall'anfora di Brusselle. Non costituiscono motivi negativi fondati per questa dipendenza né l'orientamento della scena verso destra anziché verso sinistra, perché l'orientamento è parallelo a quello degli altri riquadri, né l'assenza di Artemide, perché il numero dei personaggi dipende tante volte dallo spazio disponibile e questo sul riquadro del tripode è scarso; mentre un valore indiziario possono avere, oltre al ginocchio di Tityos sul fondo, la posizione di Ge, la quale precede Tityos nella fuga, contrariamente ad ogni opera greca, l'atto di questa di sollevarsi il vestito per essere più agile nella corsa, la provenienza ceretana delle due opere (20).

La diversità del momento del mito rappresentato ha ancora un significato. La tensione, la potenza drammatica dello schema greco con i Letoidi che scoccano frecce e Tityos che persiste nella fuga, benché colpito, sono annullate nello schema etrusco esaminato, se si vuole, più realistico, ma senz'altro meno drammatico.

Idria ceretana Louvre Camp. 10227. (Tav. I^a) (P. Devambez, « Monuments Piot » 41, 1946, 29 sgg.).

A detta del Devambez (21), la rappresentazione del mito di Apollo e Tityos sulla nostra idria è una delle più originali. L'attenzione non viene attirata né dalla figura di Tityos, spiccatamente selvaggia, né da quella dei due arcieri, ma da quella di Ge, tutta piena di vita. Da questo breve accenno si può capire che la figura riveste un interesse particolare, ma essa non comporta nessuna alterazione schematica: in fondo la figura femminile che sui vasi attici si limita a far cenni ai Letoidi, qui procede

(18) Cfr. L. BANTI, *Bronzi Arcaici Etruschi*, cit. 89.

(19) L. BANTI, *Bronzi Arcaici Etruschi*, cit. 88 sg.

(20) Per la lavorazione a Cerveteri dei tripodi cfr. L. BANTI, *Bronzi Arcaici Etruschi*, cit. 89 sgg.

(21) P. DEVAMBEZ, « Monuments Piot » 41 (1946) 29 sgg.

verso di loro con passo sicuro, gesticolando e urlando (22). Lo schema, tranne questa nota di vivacità, è quello usuale. Forse non sarà superfluo rilevare che la cura dell'artista è riposta nella coppia centrale, che forma quasi un circolo chiuso; direi che l'atteggiamento vivace e deciso di Ge è corrispondente a quello altrettanto vivace e deciso di Apollo.

Il pittore (o i pittori) delle idrie ceretane, con molta probabilità, è uno ionico che lavora in Etruria (23) ed è buon conoscitore del mito. Gli schemi sono sempre osservati, senza essere traditi o fraintesi nella loro essenza: taluni particolari, che fanno di novità, possono essere ascritti a una vena di originalità, senza trascurare il fatto che la permanenza in Etruria può aver messo il nostro pittore nel clima delle esigenze locali. Accanto a questa ragione, ce n'è un'altra che giustifica l'inserzione della raffigurazione della nostra idria nella serie delle raffigurazioni etrusche del tema di Apollo e Tityos: la possibilità di rapporti di essa con la produzione etrusca genuina.

Il pittore dell'anfora di Brusselle può aver conosciuto la decorazione dell'idria e aver derivato da questa il numero dei personaggi, le figure dei due arcieri; il problema, però, per quest'anfora non è ancora concluso, perché lo schema del « Knielauf » per tutti i personaggi manca sull'idria. In questo atteggiamento, invece, i personaggi si trovano sull'anfora « tirrenica » Louvre E 864, proveniente da Cerveteri. Onde, il pittore dell'anfora di Brusselle può aver conosciuto l'idria e l'anfora « tirrenica », da cui ha preso singoli motivi che ha inquadrato in uno schema suo personale, di marca etrusca. I dati cronologici non disturbano questa ricostruzione, anzi la corroborano: le idrie ceretane si possono datare tra il 550/40 e il 520/10 a. C. e la nostra appartiene al periodo più antico per richiami stilistici con altre di questo primo periodo (24), l'attività del pittore di Paride è dal Dohrn fissata tra il 540/30

(22) Si può richiamare il confronto con l'ultima figura femminile a destra dell'anfora di Villa Giulia. La vivacità di quest'ultima è di gran lunga inferiore a quella di Ge dell'idria, lo schema diverso; può darsi anche che fra le due figure non ci sia alcun rapporto di dipendenza.

(23) Per la bibliografia sull'argomento cfr. P. DEVAMBEZ, « Monuments Piot » 41 (1946) 50 sg., n. 6. Da aggiungere P. MINGAZZINI, « Bollettino d'Arte » S. II 3 (1924) 502 sgg. e A. RUMPF, *Malerei und Zeichnung* (München 1953) 67 sg.

(24) Ad esempio Br. Museum 1923, 4-19, 1.

e il 520/10 a. C.. Questa deduzione è ottenuta sulla base del materiale oggi disponibile; non è escluso che nuove scoperte possano modificarla.

Anfora « pontica » della Biblioteca Nazionale di Parigi Lu. n°. 674, proveniente da Vulci, attribuita dal Dohrn al pittore di Tityos. (Tav. II^b, ^e) (C.V.A. France VII (Bibl. Nat. I) III F. Tav. 28,5; 31, 1-4; Ducati *Pontische Vasen*, Tav. 18; 19).

Dove l'alterazione schematica raggiunge il punto più alto è precisamente su questo vaso: Ge e Tityos sono in fuga, inseguiti solo da Apollo, rappresentato quale arciere che monta su un carro tirato da cavalli alati; tra le zampe dei cavalli corre un cane; ad Apollo tien dietro un grifone con le ali spiegate. Il motivo del carro tirato da cavalli (alati o no) è diffuso sia nell'arte ionica vera e propria (sarcofagi di Clazomene), sia nell'arte etrusco-ionica del VI secolo (ad esempio, intaglio d'avorio da Tarquinia, cfr. M. Pallottino *Etruscologia*, Milano, 1957¹, Tav. XLIV; G. Q. Giglioli, *A. E.* Tav. CXXXIII, 5; P. Ducati, *Storia dell'Arte Etrusca*, Tav. 126, 330); la stessa cosa si può dire del cane tra le zampe del cavallo. Ma la nostra rappresentazione con il grifone che segue l'arciere non rientra nel comune repertorio decorativo. Il confronto con l'idria ceretana Br. Museum 1923, 4-19, 1 (Tav. II^a) è attraente: il carro (25), il cane che corre tra le zampe del cavallo, e specialmente il grifone dietro il cocchiere sono motivi particolari che ricorrono nella decorazione dell'idria e in quella dell'anfora della Biblioteca Nazionale, i quali, in quanto tali, giustificano un avvicinamento tra i due vasi. L'affinità schematica tra questi è stata richiamata più volte (26), ma senza trarre altre conseguenze. Nell'ambito del nostro soggetto la figura di Apollo su un carro non ha precedenti né attici, né ionici, né etruschi; la sua è una posizione originale.

(25) La struttura del carro dell'idria diversifica da quella dell'anfora « pontica »: nel primo caso è quella della Grecia continentale, nel secondo è quella che si trova in Etruria in questo periodo. Ma questo fatto non infirma la derivazione che sarà proposta del secondo vaso dal primo, perchè l'artista non s'è fissato sull'elemento « carro » in particolare, ma sullo schema nel suo insieme.

(26) P. DUCATI, *Pontische Vasen* (Berlin 1932) 18; E. PFUHL, *Malerei und Zeichnung der Griechen* (München 1923) 180; T. B. L. WEBSTER, « J. H. S. » 48 (1928) 202, *passim*; T. DOHRN, *Die Schwarzfiguren*, cit. 76.

Le stesse osservazioni valgono per il grifone (27). Queste considerazioni, aggiunte ai motivi affini su elencati, inducono a pensare a una dipendenza dell'anfora « pontica » dall'idria.

Non deve costituire nessun ostacolo il fatto che il grifone sull'idria riveste un ruolo importante, partecipando attivamente all'azione, mentre sull'anfora « pontica » è un riempitivo inutile. Anzi l'accorgimento, usato dall'artista, di rappresentarlo spinto verso l'alto, a causa del poco spazio disponibile, è indicativo della necessità sentita di inserirlo nella scena, necessità che non sarà sentita, ovviamente, dagli altri artisti che prenderanno a modello la raffigurazione della nostra anfora. Né ancora deve costituire ostacolo per la supposta derivazione la provenienza vulcente di questa, rispetto a quella ceretana dell'idria, ché si sa con quanta facilità potevano girare in questo periodo vasi e pittori nei tre centri artistici di Cerveteri, Tarquinia e Vulci. Premetto che si vedrà in seguito che l'adattamento dello schema dell'idria al nostro soggetto è avvenuto in ambiente ceretano.

Istruttivo, invece, riesce il confronto, se non dal lato stilistico, almeno da quello schematico tra le figure di Ge e Tityos di quest'anfora con le stesse dell'anfora di Brusselle: Ge, nella disposizione delle figure in corsa, è la prima e si solleva il vestito, Tityos è colpito dalle frecce non alla testa, come in qualche esemplare greco, ma al corpo. Anche la cronologia calza: gli studiosi sono d'accordo a considerare il pittore di Tityos il più giovane fra quelli della serie dei cosiddetti vasi « pontici » (28), datando la sua attività negli ultimi decenni del VI secolo.

Allora, se è giusta la derivazione proposta, si potrà escludere, per quest' anfora, l'esistenza di ipotetici modelli attici o ionici. E la cosa non sembra inverosimile, perché il pittore di Tityos probabilmente ha lavorato nella stessa bottega del pittore di Paride e eventuali rapporti saranno stati possibili.

Dopo quest'analisi sembra legittimo dedurre che il pittore etrusco ha accolto il mito greco essenzialmente nel suo valore decorativo e ha dato particolare rilievo a un solo personaggio della

(27) Connesso ad Apollo è il grifone nella saga degli Iperborei, in opere più tarde; inoltre lo schema varia, in quanto la divinità o cavalca un grifone o è su un carro tirato da grifoni. Così è escluso ogni richiamo schematico colla nostra rappresentazione.

(28) Cfr. P. DUCATI, *Pontische Vasen*, 20 sgg.; T. DOHRN, *Die Schwarzfiguren*, cit., 80 sg.

saga, sfruttando schemi, forse ugualmente greci, ma usati per altri soggetti. Non solo, ma la cosa può essere indicativa di un particolare atteggiamento degli Etruschi rispetto al mito greco.

Anello Louvre Camp. 1073. (Fig. 1) (G. Becatti, *Oreficerie Antiche* 181, n. 280, Tav. LXXII, 280).

Questo anello riprende così da vicino lo schema dell'anfora della Biblioteca Nazionale che si potrà essere sicuri di non sbagliare a parlare di una copia: Ge e Tityos, già colpito, fuggono dinanzi ad Apollo, che è su un carro tirato da cavalli alati; il cane che corre sotto il cavallo, la struttura del carro, la posizione dell'arciere sbilanciato in avanti, sono motivi particolari presi dalla decorazione dell'anfora « pontica », senza essere minimamente alterati. L'unico particolare tralasciato è il grifone: esso è stato sentito come accessorio dell'incisore dell'anello. La sua mancanza non incide sul significato della rappresentazione, anzi è un elemento decisivo per ammettere la dipendenza dall'anfora (29). Così, nella determinazione della cronologia, si può fissare come termine *ante quem* la cronologia dell'anfora: ergo 520-510/500 a. C. (30).

La provenienza è ignota, le possibilità sono due, Vulci e Cerveteri, in quanto dall'una e dall'altra località provengono anelli con castone ellittico. La ipotesi dell'origine vulcente dello schema viene infirmata dalla « descrizione » di un altro vaso.

(29) La ZANCANI MONTUORO (*Heraion*, cit. 328 n. 4) esclude un altro anello del « Cabinet des médailles de Paris » (A. FURTWÄGLER, *Die Antiken Gemmen* III Tav. 58), che era stato interpretato secondo il nostro mito, con Tityos in fuga, il quale cerca di lanciare un sasso contro il cocchiere, e con una figura aggiunta dietro quest'ultimo, un giovane con lancia e spada; ella propone di riferirlo a un episodio della Gigantomachia. Effettivamente non si può dire con sicurezza se da qualche confronto schematico sia possibile dedurre una affinità tematica. Se così fosse, la derivazione dal nostro anello potrebbe darsi.

Trovo giusta l'esclusione, proposta dalla stessa ZANCANI MONTUORO, dei due scarabei, provenienti da Orvieto e Tarquinia (A. FURTWÄGLER, *Die Antiken Gemmen* II Tav. VIII 18, 19), che presentano la sola figura di Tityos nell'atto di estrarsi una freccia — ammesso che questa interpretazione sia giusta —, in quanto non dicono nulla agli effetti di uno sviluppo dello schema.

(30) Questa stessa cronologia, all'incirca, è stata proposta da G. BECATTI (*Oreficerie Antiche*, Roma, 1955, 181, n. 280); più recentemente E. COCHE DE LA FERTÉ (*Les Bijoux Antiques*, Paris, 1956, 78) è ritornato alla cronologia vaga della seconda metà del VI secolo.

Vaso d'impasto rosso da Pirgi (Cerveteri), descritto da G. Micali, *Monumenti Inediti...degli Antichi Popoli Italiani* (Firenze 1844) Tav. XXXIV, 2:

«...sopra un gran vaso di terra rossiccia, avente la forma di un *dolio* con baccellature nel corpo, già trovato ne' sepolcri più prossimi a S. Severa e Marinella, ov'era l'antica Pirgo, si vede da un lato, sopra una biga tirata da cavalli alati, figurato un arciere, messo in atto d'inseguire e di scagliare con impeto un dardo contro un fuggente a gran passi:....».

Lo Scherling, compilando l'articolo per la *Real Encyclopädie*, B. VI A (ed. 1936), non ha esitato ad includere anche quest'opera nell'elenco delle raffigurazioni del mito di Tityos. La derivazione dello schema sopra descritto da quello dell'anfora della Biblioteca Nazionale è fuori discussione; se questa sia diretta o mediata non si può dire per la mancanza del vaso, ma il problema non riveste importanza decisiva per il nostro studio; la riduzione dei personaggi del soggetto alle sole figure di Apollo e Tityos è una questione relativa all'arbitrio dell'artista, la quale non intacca né il contenuto mitologico, né la derivazione proposta. Anche per la datazione di quest'opera si ha come termine *ante quem* la datazione dell'anfora della Biblioteca Nazionale.

La sua provenienza dall'agro ceretano, rispetto a quella vulcente dell'anfora della Biblioteca Nazionale (la possibilità di una provenienza vulcente o ceretana dell'anello del Louvre non offre appoggio), pone il problema della località in cui lo schema è nato per il nostro soggetto. La scelta deve orientarsi tra Cerveteri e Vulci. A favore di quest'ultima località c'è la provenienza vulcente dell'anfora della Biblioteca Nazionale e la possibile provenienza vulcente dell'anello del Louvre; a favore della prima località c'è la provenienza ceretana dell'anfora di Brusselle e dell'idria Br. Museum 1923, 4-19, 1, che rappresentano l'antefatto dell'anfora della Biblioteca Nazionale, la provenienza dall'agro ceretano di uno schema ripreso da quello di quest'ultima e la possibile provenienza ceretana dell'anello del Louvre. Stando così le cose, non sembra azzardato supporre Cerveteri come luogo d'origine dello schema. Anzi si può dire di più: l'anfora della Biblioteca Nazionale sarà stata dipinta a Cerveteri e qui sarà rimasta per un certo tempo, sufficiente a far da modello al vaso di Pirgi.

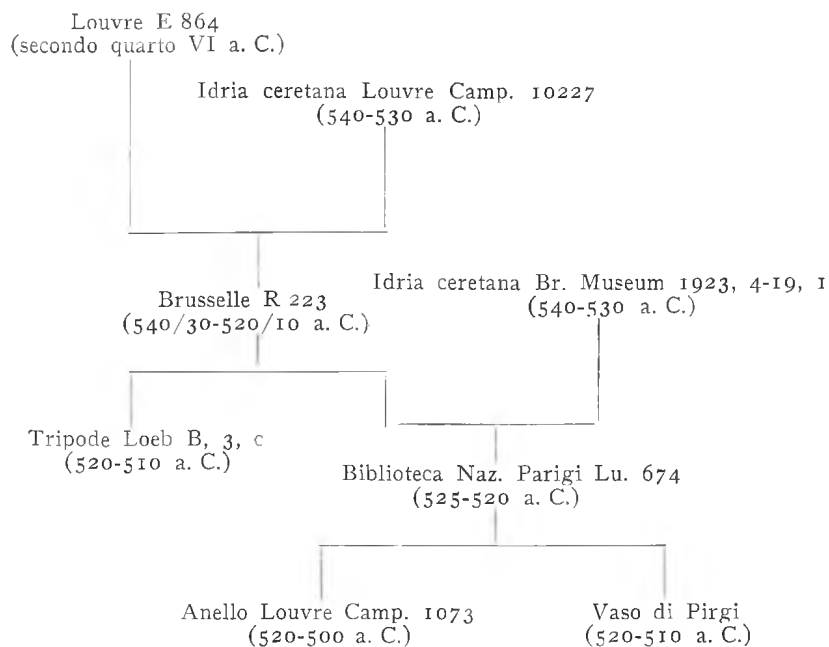
Se questa analisi regge, si può asserire che alcune opere etru-

sche presuppongono opere etrusche genuine (filone B); altre presuppongono opere greche (filone A); le prime sono più recenti, le seconde più antiche. Inoltre nell'ambito della produzione greca bisogna distinguere l'elemento attico da quello ionico. Anfore attiche a figure nere col mito di Apollo e Tityos sono arrivate in Etruria, ma di queste non tutte hanno influito sulla produzione etrusca, almeno quella che noi oggi conosciamo. L'anfora Berlino 1835 da Vulci con Apollo che insegue Tityos ed Hermes nel mezzo e l'anfora « tirrenica » da Tarquinia si possono escludere: il loro schema non ha avuto continuatori in Etruria. L'anfora di Villa Giulia da Cerveteri, se si eccettua il richiamo (fortuito?) alla vivacità delle figure femminili (cfr. n. 22 p. 10), può anche essere esclusa. Non così si può dire dell'anfora « tirrenica » Louvre E 864 da Cerveteri, che può aver avuto qualche influenza sull'anfora di Brusselle, la quale è, in fondo, la prima nella serie delle opere etrusche genuine. D'altra parte è stato proprio Cerveteri il centro in cui il nostro soggetto ha avuto un'elaborazione etrusca e dal quale si è diffuso.

Della produzione ionica l'unico indizio sicuro è quello dell'idria ceretana del Louvre, la quale, però, piuttosto che nella produzione artistica ionica vera e propria, va inquadrata nella produzione ionico-etrusca. Motivi attici e ionici sono gli elementi di un processo di sintesi operato da un artista etrusco, senza penetrare l'essenza della materia trattata, e sviluppato ulteriormente da altri. Forse lo schema che segue chiarirà meglio lo sviluppo tracciato (v. pag. seg.).

L'ultima considerazione può essere indicativa di una particolare tendenza degli artisti etruschi a interpretare la scena nei suoi elementi singoli e non nel suo insieme. Di questa tendenza sono esempi il grifone che segue l'arciere su carro dell'anfora della Biblioteca Nazionale, il quale non ha nulla a che vedere col mito ed è presente solo nella rappresentazione che ha mutuato lo schema da un altro soggetto e non in quelle che presuppongono questa, perché considerato elemento superfluo; la stessa figura dell'arciere sul carro; la figura di Tityos sul riquadro del tripode Loeb B in un atteggiamento assolutamente nuovo negli ultimi decenni del VI secolo; l'intera scena dell'anfora di Brusselle, che ritrae in uno schema non greco un soggetto greco.

Da quanto si è detto è facile inferire che gli Etruschi hanno



accolto il soggetto mitologico greco solo nel suo valore decorativo, senza intenderne il valore religioso e senza inserirlo nel patrimonio della « mitologia nazionale » (31).

GIOVANNANGELO CAMPOREALE

(31) Contro G. HANFMANN, « The Art Bulletin » 19 (1937) 481 sg., il quale pensa all'antiorità della penetrazione in Etruria del fatto mitologico greco rispetto alla sua penetrazione nell'arte. Lo stesso esempio, citato dallo HANFMANN, dello schema di Aurora che trasporta Cefalo, adattato in Etruria a *Turan* (probabile denominazione etrusca di Afrodite) e a *Tinias* (probabile denominazione etrusca di Giove) è prova di una incomprensione del mito greco da parte degli Etruschi, incomprensione che sarebbe stata inconcepibile, se questi avessero conosciuto già il fatto mitologico.



a)



b)



c)

- a) Anfora «pontica», Brusselle, Musée du Cinquantenaire R 223.
b) Tripode Loeb B, 3, c, Monaco, Antikensammlung.
c) Idria ceretana, Parigi, Louvre Camp. 10227.



a)



b)



c)

a) Idria ceretana, Londra, Br. Museum 1923, 4-19, 1.
b) c) Anfore - postiche - Bolzani, Biblioteca Nazionale, Lit. 674



1



2



3

Roma - Museo Naz. di Villa Giulia.



1



2



3