

THALNA E SCENE MITOLOGICHE CONNESSE

Non sono lievi le difficoltà che affiorano quando si vogliono trarre dai monumenti figurati etruschi e in particolar modo dagli specchi deduzioni relative a fatti o personaggi mitologici. In genere si tratta di soggetti ellenici in schemi originariamente ellenici, ma con alterazioni così evidenti che rivelano una mentalità nuova, lontana da quella che ha creato lo schema; a volte si tratta di soggetti diversi che utilizzano uno stesso schema: questo è un fatto frequente nella serie degli specchi etruschi dove le difficoltà di uno stesso schema adattato a soggetti diversi si supera con l'aggiunta di indicazioni onomastiche. Però, la questione è piuttosto lineare con figure che portano un nome di origine greca etruschizzato, in quanto è possibile dire quando l'iconografia etrusca è fedele a quella greca, quando contiene peculiarità consone allo spirito etrusco, quando essa è completamente etrusca; non è altrettanto lineare con figure che portano un nome di origine etrusca, perché non si ha neanche una possibilità iniziale di confronto.

Questo è appunto il caso di *Thalna*, una figura femminile che ricorre varie volte in raffigurazioni di diverso contenuto su specchi del IV e III secolo a. C. Le spiegazioni che sono state proposte e dal lato linguistico e da quello tipologico sono disparate: l'interesse degli studiosi ha sempre mirato a stabilire un conguaglio con qualche personaggio divino o mitologico del mondo classico. Ma la gravità maggiore è rappresentata dal fatto che o l'ipotesi è preconcepita, nel qual caso si prescinde dall'analisi obbiettiva dei documenti, o si generalizzano le deduzioni ricavate dall'esame di un solo soggetto determinato (1). Questo purtroppo è un rischio che si corre quando si studia la mitologia degli specchi etruschi: *Turan* nella

(1) Non sto qui a presentare un elenco, del tutto inutile, delle interpretazioni proposte, per cui rimando a E. FIESSEL, PAULY-WISS., V A, c. 1228 sgg. L'unica monografia esistente su *Thalna* (ULISSE, *Figure mitologiche degli specchi etruschi, Thalna*, Roma, 1929) è da consultarsi con riserva, perché viziata da idee preconcepite.

scena in cui abbraccia *Atunis* corrisponde ad Afrodite nel fatto mitologico, ma non possiamo dire per questo che la corrispondenza *Turan*-Afrodite sia altrettanto precisa in tutte le altre scene in cui essa riappare: ad esempio in *E. S. CCCXLVII A Turan* seminuda, in atto di abbracciare *Aplu*, offre una novità tematica.

D'altra parte è innegabile che taluni conguagli si sono realizzati in Etruria, almeno nella tradizione figurativa: *Turms* per il petaso, il caduceo, i talari riprende il gr. Ἑρμῆς; *Hercle* per la pelle di leone, la clava riprende il gr. Ἡρακλῆς; *Menrva* per l'armatura, l'elmo, la lancia, la civetta riprende la gr. Ἀθηνᾶ; lo stesso *Tinia* non si allontana, almeno tipologicamente e nelle più antiche testimonianze, dal gr. Ζεὺς. Ma questo non è un ragionamento valido per tutte le figure mitologiche. Anche per *Θalna* non mancherebbero confronti tipologici con figure greche, che varierebbero però per ogni raffigurazione. Essa non ha segni distintivi che la caratterizzino, anzi si può dire che l'unico segno che la caratterizza è una incoerenza, una mancanza di fissità tipologica. Però, siccome la tipologia è essenziale per la definizione concreta di una figura divina o mitologica, si deve convenire che gli stessi artisti etruschi non avranno avuto idee chiare in proposito. Questa considerazione che affiora a un primo esame della documentazione relativa a *Θalna*, si chiarisce a un esame più approfondito con la ricerca di elementi che in qualche modo giustifichino la suddetta incoerenza e permettano di spiegare certi svolgimenti. Vale la pena perciò tentare un'analisi tipologica e linguistica per poter ricavare dei dati di una certa fondatezza.

Comunque ci sono già dei punti fissi che vanno chiariti in principio: la figura che ci interessa è di secondaria importanza, non si capisce bene se mitica o divina; è presente a scene di genere, ma anche a scene di effettivo contenuto mitologico; è accanto a figure mitiche, ma anche accanto a figure divine. La funzione principale è quella di un'assistente, funzione che non viene sostanzialmente alterata persino in quelle scene dove la partecipazione all'azione è più attiva, come nella nascita di Minerva o di Dioniso: eppure qui la funzione è secondaria, riguarda l'assistenza a *Tinia*. Forse per questo l'accostamento alle Ilizie greche potrebbe riscontrare consensi, ma la definizione non può valere come generale, perché in altre raffigurazioni funge da assistente a scene erotiche, una funzione quest'ultima che non si addice alle Ilizie.

L'assenza di *Θalna* nel fegato bronzeo di Piacenza e nelle se-

zioni celesti pertinenti alle varie divinità (2) fa supporre che il suo rango nel pantheon etrusco doveva essere molto basso per non avere una sede celeste. Questo motivo, a sua volta, non autorizza a proporre conguagli con divinità greche definite, tanto più che *Θalna* dal punto di vista nominale è schiettamente etrusca, dal punto di vista tipologico trova ogni volta i confronti più vicini in altre figure di specchi etruschi, specialmente se sono opere della stessa bottega o della stessa mano. Ulteriori ragguagli emergeranno dall'esame delle varie scene in cui torna la figura, esame che di proposito sarà più ampio per quelle che alludono chiaramente a un mito, perché permettono di desumere dati più precisi su di essa e le cosiddette alterazioni etrusche.

Uno specchio che consente un inquadramento è *E. S. V 25* (Fig. 1): in primo piano in abbraccio erotico Afrodite e Adone, *Turan* e *Atunis* secondo l'interpretazione etrusca, tutti e due visti di tre quarti; alle loro spalle un letto con cuscini ricamati e sul piano di fondo, rispettivamente alle estremità del letto, due figure, ridotte in altezza rispetto alle prime, delle quali l'una, vestita, ha in mano un alabastro (*Αχviz*), l'altra, nuda, alata, con una tenia sul braccio, solleva una corona (*Θalna*).

Il soggetto fa la sua apparizione nell'arte figurativa verso la fine del V secolo: l'idria del pittore di Midia a Firenze (3) inizia la serie delle raffigurazioni. Il fatto coincide cronologicamente con le attestazioni del culto di Adone in Grecia (4). Ma lo sviluppo maggiore il mito lo avrà fra i ceramografi italoti del IV secolo, che ne rappresenteranno diversi momenti: la caccia alla presenza di Afrodite, la deposizione di Adone ferito sulle ginocchia della dea, l'incontro dei due amanti. Il momento più frequente è l'ultimo elencato, che ripete lo schema della scena nuziale (5), ed è quello che è stato ripreso dalla tradizione etrusca (6). Negli specchi la scena ha un carattere generico ed è la stessa che si ritrova per altre coppie di amanti: l'unico elemento di distinzione è l'aggiunta dei nomi. Nel nostro specchio però non si assiste all'incontro fra i due aman-

(2) MART. CAPELL., *De nuptiis Mercurii et Philologiae*, I, 45 sgg.

(3) G. BECATTI, *Meidias. Un manierista antico*, Firenze, 1947, Tavv. III e IV; *CVA*, Italia XIII, Firenze II, III I, tav. 62.

(4) ARISTOPH., *Lys.* 390 sgg.; PLUT., *Alcib.*, XVIII; *Nic.*, XIII.

(5) G. BENDINELLI, *Ausonia*, 9, 1919, 185 sgg.

(6) Solo uno specchio prenestino tardo (*E. S. CCCXXV*) accenna alla contesa di Venere e Persefone per il possesso del giovane Adone.

ti, ma al momento che precede il connubio: sono indicativi a proposito il letto e il vestito di *Turan*, che si può confrontare con quello di un'altra figura femminile in abbraccio erotico con *Tinia* (E. S.



Fig. 1

LXXXI 1). È un nuovo schema che ha i più immediati confronti negli specchi etruschi con coppie di amanti (7). Le due figure aggiunte ai lati costituiscono un motivo diffuso in questa serie di specchi,

(7) Ad es. E. S. LXXXI, CXI, CXII, CXIII, CCI, CCXXXI, CCLXXXIX, ecc.

figure che anche se si riportano per gli attributi specifici (specchi, alabastri, *discernibula*) a quelle che ornano le scene nuziali o di abbigliamento nella tarda ceramica a figure rosse attica, in quella di Kerč e in quella italiota, assumono una posizione così tipica e così adatta alla forma degli specchi da dover riconoscervi un aspetto puramente etrusco. Altri elementi caratteristicamente etruschi sono rappresentati dalla collana con *bulla* di Adone, dal letto con le coperte ricadenti ai lati.

Negli altri specchi con lo stesso soggetto, stando almeno alle iscrizioni, le figure aggiunte non sono sempre le stesse: a volte sono delle *lase* (E. S. V 24), a volte delle Minerve (E. S. CXII, V 23), a volte delle figure con alabastri e *discernibula* (E. S. CXI, CCCXXII, V 25). Queste, salvo qualche leggera variante, fiancheggiano le altre coppie di amanti e nella generalità dei casi restano estranee al soggetto.

A giudicare dallo specchio mancano segni evidenti per poter riconoscere *Θάλνα* come figura maschile o femminile. Nella ceramica greca e italiota con temi affini la tenia e la corona competono in genere agli Eroti; il motivo d'altra parte si riscontra in specchi (8) e vasi etruschi a figure rosse (9). Ma negli specchi etruschi sono frequenti le figure, alate o meno, che sollevano corone; tra queste, quelle che per la nudità, per l'atteggiamento, per il particolare della tenia più si avvicinano alla nostra si ritrovano in E. S. CXLII, CLXV, V 2: nel primo caso *Mean* incorona *Heracle*, nel secondo *Munðu* incorona lo stesso *Heracle*, nel terzo una *lase* incorona *Tinia*. In conclusione l'esame tipologico orienta per una figura femminile.

Dal punto di vista dell'essenza, non può non essere sottolineato il parallelismo tra *Θάλνα* e *Αχviz* sullo specchio in esame, una figura l'ultima con in mano un alabastro. Gli alabastri, gli specchi, i *discernibula* — è stato già ribadito — caratterizzano le figure che assistono alle scene erotiche, ma anche e principalmente le figure che partecipano a scene di abbigliamento (10); solo che in quest'ultimo caso sono più frequenti, non ammettono possibilità di alternarsi con figure essenzialmente diverse (11), infine gli attributi specifici hanno una giustificazione logica. La coincidenza delle denominazioni dei personaggi

(8) E. S. CXIII, CCCLXXV.

(9) G. BENDINELLI, *Not. Scavi*, 1920, 22 sgg.; BEAZLEY, *E.V.P.*, 85 sg.

(10) E. S. CCXI sgg., CCCXVII sgg., V 22.

(11) Ad es. Minerva in E. S. CXII, V 23.

(*Aχvis*, *Zipna*, *Mean*, *Θανr*, ecc.) convalida anche nominalmente il legame proposto tra assistenti a scene di abbigliamento e assistenti a scene erotiche. *Θalna* rientrerà in questa serie, in quanto il suo trattamento è parallelo alle altre figure citate. Un'ulteriore conferma sembra venire da *E. S.* CCCXIX, uno specchio attribuito allo stesso maestro del nostro (12): all'abbigliamento di *Turan* partecipa una figura alata e adorna di una tenia sul braccio, cioè con gli stessi particolari di *Θalna*. L'incisore non avrà sentito fra le due figure nessuna differenza se ha conferito a tutte e due caratteri affini.

Nell'ambito degli specchi che ripetono il motivo della coppia in abbraccio erotico, *Θalna* ritorna fra le figure assistenti ancora due volte: *E. S.* CCCXXIV A e LXXVII. Nel primo caso due figure femminili abbracciate, in atto di baciarsi, sono fiancheggiate da altre due sedute su roccia, delle quali quella a destra (*Zipna*) ha in mano uno specchio e l'altra a sinistra (*Θalana*) un oggetto ovale, una « mela » secondo la definizione generale. A questo proposito il confronto più vicino è con *E. S.* CXI, dove *Turan* in abbraccio con *Atunis* stringe in una mano un oggetto simile. In *E. S.* CXIV Adone stringe il piccolo frutto del mirto e questo potrebbe confermare l'ipotesi della « mela »; ma la questione non resta così piana quando si osserva un pugile di una cista prenestina (*E. S.* VI 2), pronto per l'incontro, che ha un altro oggetto identico ai primi. In questi termini è difficile trovare una soluzione accettabile; in ogni modo una connessione si può stabilire tra *E. S.* CCCXXIV A e CXI, data anche l'affinità tematica. Il parallelismo con *Zipna*, una figura che s'inquadra nelle scene di abbigliamento per lo specchio che regge, è evidente anche questa volta.

Le quattro figure dello specchio in esame sono pettinate e vestite allo stesso modo (chitone e mantello) e non sembra il caso di richiamare per il vestito la *Θalna* che in *E. S.* LXXXII assiste alla nascita di Dioniso — invero il chitone di quest'ultima ha sulla manica un'abbottonatura e non una cucitura —, in quanto l'incisore ha usato lo stesso tipo per le quattro figure: persino i braccialetti sono ripetuti in tutte in maniera uguale.

Il secondo esemplare menzionato (*E. S.* LXXVII) ripete lo schema usuale dell'abbraccio erotico questa volta tra *Aplu* e *Letun*, Apollo e Latona della mitologia greca. L'abbraccio è definito « ma-

(12) G. A. MANSUELLI, *St. Etr.*, 19, 1946-47, 52.

terno » dal Gerhard (13), la tipologia però è quella dell'abbraccio erotico. Lo svolgimento è lo stesso in *E. S.* CCXXXI, in cui *Θeδ̄is* abbraccia *Αχ̄le*. Se l'incisore abbia inteso rappresentare un abbraccio materno o erotico è difficile a stabilirsi, comunque lo schema dell'abbraccio erotico era noto agli incisori di specchi. Nè deve creare un ostacolo alla seconda interpretazione il rapporto filiale di Apollo rispetto a Latona e di Achille rispetto a Teti, perchè molte volte tali rapporti possono essere stati ignorati dagli incisori etruschi: l'esempio chiaro e incontestabile è fornito da *E. S.* LXXXIII con l'abbraccio di *Fufluns* e *Semla* (14), corrispondenti a Dioniso e Semele della mitologia greca. Inoltre la stessa *Θeδ̄is* alata è una novità etrusca (15), che potrebbe spiegarsi con la scarsa conoscenza che gli Etruschi avevano del mito greco.

Θalna nello specchio in questione ripete per il profilo, per la pettinatura, per la collana, per il panneggio la figura centrale (*Letun*); è più ridotta in altezza, un po' piegata per entrare nel tondo dello specchio; infine impugna con la sinistra uno scettro. Quest'ultimo particolare si ritrova in un altro specchio con abbraccio erotico, forse *Turan* e *Atunis* (*E. S.* CXII), attribuito allo stesso maestro del precedente (16), per una figura seduta in funzione di assistente, anch'essa ripetizione fedele della figura femminile centrale.

Così nell'ambito di uno stesso tema — abbraccio erotico tra figure varie —, che adotta per giunta uno stesso schema compositivo, *Θalna* compare sicuramente tre volte in una tipologia diversa, spiegabile col richiamo ad altre figure su specchi degli stessi maestri, e con attributi diversi, ma caratteristici delle assistenti a scene erotiche o di abbigliamento. La figura non doveva avere una personalità definita presso gli incisori, le cui idee in proposito dovevano essere piuttosto vaghe e generiche. In conclusione, la prospettiva che la funzione di *Θalna* in origine sia stata pertinente alla scena di abbigliamento e poi estesa alla scena erotica sembra degna di considerazione.

Con la descrizione di *E. S.* V, Nachtrag 6 si viene ad un'ul-

(13) *E. S.*, III, p. 80.

(14) Lo schema usato è quello delle tazze falische a figure rosse (BEAZLEY, *E.V.P.*, 106 sg., Tav. XXV 4).

(15) Cfr. inoltre *E. S.* CCXXXI, CCCLXXXVI, CCCLXXXVII 1.

(16) G. A. MANSUELLI, *St. Etr.*, 19, 1946-47, 51 sg.

teriore conferma della qualifica di *Θalna* come assistente alle scene di toilette. *Θal[na]* e *Zipnu*, una figura femminile con in mano uno specchio, sono sedute ai fianchi di una terza figura stante. Quale sia il significato specifico della raffigurazione non è facile dirlo; ad ogni modo resta il fatto che *Zipnu* ritorna con lo stesso attributo in altri due specchi (*E. S.* CCCXXIV e CCCXXIV A). D'altronde anche nel caso presente il trattamento di *Θalna* è parallelo a quello di *Zipnu*.

Forse da questo schema si sarà sviluppato l'altro, in cui le due figure laterali, questa volta stanti, fiancheggiano quella centrale. In *E. S.* V, Nachtrag 4 (17) *Menrva* completamente armata è al centro, ai due lati un satiro (*Sime*) e una figura femminile nuda, piuttosto contorta, con la testa distolta dal centro (*Θalna*). Quest'ultima si presenta in una tipologia nuova, senza offrire possibilità di trarre deduzioni particolari, perché la nudità e l'atteggiamento sono effetto di un'esigenza di simmetria, frequente nell'ordine compositivo delle rappresentazioni su specchi: difatti le due figure laterali sono perfettamente corrispondenti.

Connesso al precedente per la composizione è *E. S.* LXXV con tre figure stanti: *Θalna*, *Tinia* e *Turms*. Secondo la *communis opinio* la raffigurazione allude ad una contesa tra *Θalna* e *Turms* composta da *Tinia*. I tipi delle figure conservano delle peculiarità caratteristiche, ma anche alcune alterazioni: *Turms* conserva il petaso e i talari, ma non il caduceo che è diventato un comune bastone; *Tinia*, un giovinetto imberbe, ha perduto tutta la maestà e lo stesso fulmine che impugna non gli conferisce aspetto terrificante; *Θalna* non ha rapporti con le altre figure che presentano la stessa indicazione, tranne che con quella di *E. S.* V, Nachtrag 4 per la posizione contorta: ma questo non è che un espediente tecnico, adottato dall'incisore, per far rientrare una figura stante, in posizione marginale, nella superficie circolare dello specchio. Il gesto del braccio destro proteso è tipico della « conversazione »; il motivo dell'appoggio a un bastone, benché si riscontri in altre figure di specchi che possono richiamare la nostra per l'atteggiamento (18), può essere nato anche da un'esigenza di simmetria con *Turms*.

(17) G. M. A. RICHTER, *Metropolitan Museum of Art. Greek Etruscan and Roman Bronzes*, New York, 1915, 274, n. 798.

(18) Ad es. *E. S.* LXIX.

L'interpretazione maschile, sostenuta da diversi studiosi (19), è stata negata da altri (20): comunque l'interpretazione femminile sembra più probabile e la mancanza di particolari somatici ben defi-



Fig. 2

niti può attribuirsi all'esecuzione sciatta del disegno. Anche se si tratta di una novità mitologica, la posizione di *Θalna*, almeno sche-

(19) Cfr. per tutti G. A. MANSUELLI, *St. Etr.*, 20, 1948-49, 72.

(20) E. BENVENISTE, *St. Etr.*, 3, 1929, 251.

maticamente, sarà stata in origine quella di un'assistente, che ha avuto successivamente un'elaborazione tipologica relativa al soggetto.

La funzione di semplice assistente compete a *Θalna* nel grande specchio del Cabinet des Médailles, proveniente da Vulci (E. S. CLXXXI, Fig. 2). Nel registro superiore *Hercle* presenta un fanciullo alato (*Epeur*) a *Tinia*, seduto in trono e armato di fulmine. Completano il quadro due figure femminili, indicate con i nomi *Turan* e *Θalna*. Esse sono sedute su scanni che ripetono nelle zampe il tipo di quelle del trono di *Tinia*, sono ammantate e rivolgono lo sguardo alla scena principale. Il pannello — un mantello lavorato a punti (o fiori?) che pende dalla spalla sinistra e avvolge la parte inferiore del corpo — è lo stesso per *Tinia*, *Turan* e *Θalna*, ma la posizione centrale di *Tinia*, l'altezza del suo trono maggiore di quella degli scanni delle due figure laterali — in questo si sfrutta la forma rotonda dello specchio —, un panchetto per i piedi sono tutti fattori che affermano la sua preminenza rispetto alle altre due figure. Queste sono molto vicine nei tratti generali, diversificano solo nell'acconciatura e nello scettro riservato a *Turan*.

L'orientamento verso sinistra si ripete in tutte e due ed è lo stesso di quello di *Tinia*, tanto che *Turan* deve rivolgere indietro la testa per partecipare alla scena. La composizione ha un aspetto continuo più che circolare e il fatto riveste interesse perché si è fuori dalla norma simmetrica. Gli artisti etruschi sono stati fin dall'arcaismo sensibili alla simmetria, non certo nelle scene complesse ma in quelle con pochi personaggi, in cui l'opposizione di due figure o di due gruppi non richiedeva grande impegno. Le pitture della parete di fondo della Tomba degli Auguri (21), della Tomba del Barone (22) e di diversi vasi a figure nere e rosse testimoniano questa tendenza. A volte lo zelo per la simmetria eccede fino al punto che nelle pitture della Tomba della Scimmia (Chiusi) il pittore ha utilizzato per una visione frontale il modello di un

(21) M. PALLOTTINO, *La peinture étrusque*, Genève, 1952, 37; G. BECATTI - F. MAGI, *Le pitture delle Tombe degli Auguri e del Pulcinella*, Roma, 1955, Tav. II.

(22) M. PALLOTTINO, *La peinture étrusque*, 55 sgg. Contro l'etruscità del pittore di questa tomba, idea non solo discussa ma discutibile, si veda ultimamente M. CAGIANO de AZEVEDO, *St. Etr.*, 27, 1959, 94 sgg.

pugile visto di dorso (23). In età ellenistica il principio simmetrico diventa un canone compositivo: oltre che nelle scene che ornano le urnette (24), nelle raffigurazioni degli specchi il suddetto principio è applicato con un certo rigore: la scena principale è completata spesso da due figure, il più delle volte aggiunte superflue, simmetriche e antitetiche, le quali creano una disposizione d'insieme a semicerchio, favorita dalla superficie tonda dello specchio.

Il nostro si allontana da questa norma malgrado presenti le figure aggiunte; esso è un caso unico nell'intera serie, che qualifica la sensibilità dell'incisore. Difatti anche nel registro inferiore con l'apoteosi di *Elinai*, la scena si sarebbe prestata ad un ordine simmetrico con le figure distribuite tre per parte ai lati di quella centrale. Ma l'incisore ha preferito, come nel registro superiore, una scena ordinata ma non chiusa e ha evitato così la freddezza accademica di una composizione chiusa in modo schematico e semplicistico (25).

Donne sedute in trono sono frequenti nella ceramica di Kerē e negli specchi etruschi con scene di abbigliamento (*Turan*, *Elinai*, *Malavisχ*). Però il pannello non è limitato al solo mantello, ma nella maggior parte dei casi questo avvolge il corpo già coperto da un chitone. Il confronto col nostro specchio non è plausibile, perché con ogni verosimiglianza qui le due figure femminili corrispondono ad una riduzione di quella centrale (*Tinia*): identica è la lavorazione del mantello, identica la sagomatura delle sedie, identica la posizione dei piedi e del braccio destro, identico l'orientamento. L'aggiunta di qualche attributo specificamente femminile (collana, braccialetto) è richiesta dalla circostanza.

E. S. CLXV e V 64 b contengono scene di presunto contenuto affine: un bambino, senza indicazione di nome, è presentato da

(23) R. BIANCHI BANDINELLI, *Clusium. Le pitture delle tombe arcaiche*, Roma, 1939, 24, Tav. B, Fig. 23.

(24) L. HAMBURG, *Observationes hermeneuticae in urnas etruscas*, Berlin, 1916.

(25) Questo principio, benché non usuale, è documentato fin dai primi esempi a figure rosse (ad es. Skythes, E. PFUHL, *Malerei und Zeichnung*, III, Fig. 341), si ritrova nella ceramica di Kerē (K. SCHEFOLD, *Kertscher Vasen*, Berlin, 1930, Tav. 4 b) e in quella etrusca a figure rosse (Pittore di Settecamini, BEAZLEY, *E.V.P.*, Tav. X 4 e 5). In questi esempi la «continuità», l'orientamento delle figure in un solo senso è attenuato sempre dall'espedito di una delle figure laterali rivolta verso il centro.

Hercle nel primo caso a *Menrva* alla presenza di *Turan* e *Mundū*, nel secondo caso a *Θanr* alla presenza di *Θalna*. Il primo specchio, a parte la mancanza di *Θalna* fra le indicazioni onomastiche, non contiene figure che richiamino chiaramente dal lato tipologico quello dello specchio in esame (*E. S. CLXXXI*); del secondo si ha solo una descrizione dalla quale si ricava che la figura che tende le braccia al bambino (*Θanr*) è « pienamente vestita », l'altra (*Θalna*) è coperta solo da un mantello. Comunque qualche richiamo fra questi tre specchi è possibile riscontrarlo: *Hercle* è sempre sbarbato e di aspetto giovanile; *Menrva* e *Turan* di *E. S. CLXV* sono riccamente drappeggiate come *Θanr* di *E. S. V 64 b*; la lavorazione a punti o fiorellini del mantello di *Turan* e *Menrva* di *E. S. CLXV* è vicina a quella dei mantelli dei personaggi di *E. S. CLXXXI*. In ogni modo sono particolari che non comportano necessariamente una dipendenza diretta, ma che possono fornire ragguagli sugli schemi invalsi per certi soggetti nel corso del III secolo a. C.

Se effettivamente il mito raffigurato è lo stesso, all'infuori che per *Hercle* e il bambino, non si possono desumere conclusioni sugli altri componenti. *Θalna* funge da figura aggiunta e, forse, non avrà avuto a che vedere col fatto mitologico in particolare.

In due scene, la nascita di Minerva e di Dioniso, *Θalna* ha una funzione precisa, l'assistenza a *Tinia*, cosa che potrebbe suggerire un conguaglio con un'Ilizia greca, una divinità che presiede alla nascita, conguaglio d'altra parte possibile solo per alcuni esemplari, in quanto negli altri o cambia lo schema o cambia il nome della figura che assiste *Tinia*.

In *E. S. LXXXII* (Fig. 3) *Θalna* accoglie Dioniso che spunta dalla coscia di *Tinia* maestosamente seduto, incoronato e scettrato. La scena è completata da due figure, rispettivamente una maschile (*Apulu*) l'altra femminile e alata (*M[e]an*), aggiunte ai lati, senza avere una partecipazione attiva. La raffigurazione è già completa col gruppo centrale, che è chiuso e concluso; il resto, figure e oggetti ornamentali, risponde all'esigenza dell'*horror vacui*. Lo schema della nascita di Dioniso presenta qualche innovazione etrusca: il bambino ha una fascia a tracolla da cui pendono delle *bullae*, nella mano sinistra una ferula. Inoltre l'aspetto non è marcatamente bambinesco, particolare che ritorna in altri esemplari e che ha suggerito l'accostamento a Tagete, il precettore dell'*etrusca disciplina*, che

la tradizione letteraria ha presentato come un bambino di aspetto senile (26).



Fig. 3

È da escludere che la raffigurazione dello specchio graviti nell'orbita della pittura di Ctesiloco, la quale ha un carattere burlesco

(26) Cic., *De div.*, II, 23. L'accostamento sarà forse da scartare perchè lo stesso aspetto semicalvo ritorna nel bambino presentato da *Menrva* ad *Hercle* (*E. S.* CLXV), interpretato come *Epeur* ma senza alcun fondamento sicuro, e nei bambini accuditi da Minerva in *E. S.* CLXVI (in *E. S.* CCLVII B si ripete la stessa scena, ma l'aspetto dei bambini è cambiato). Sarà inte-

con Giove adorno di mitra e lamentandosi alla maniera femminile (27). Essa è rimasta senza influenza nella documentazione posteriore del mito. Difatti il nostro specchio rientra nella produzione del IV secolo, ha gli addentellati nella ceramica italiota: qui il mito è documentato in due esemplari (28) che mostrano qualche affinità tipologica. Innanzi tutto il momento, con Dioniso che sta spuntando, e non il successivo, con Dioniso che è già spuntato, attestato nella produzione precedente (29), coincide con quello dello specchio; Zeus seduto su una roccia si ritrova nel cratere di Taranto (30); lo scettro di Zeus sormontato da una colomba si ritrova nel vaso napoletano andato perduto; un'altra coincidenza è determinata dalla presenza di una sola Ilizia. Sullo specchio questa ha un nome (*Θάλια*), non tende le braccia al fanciullo ma lo accoglie ed è pronta a sollevarlo (31). Il suo atteggiamento è realistico e rispondente alla circostanza. Però la scena in complesso è statica e manca della dinamicità che nei vasi italioti viene conferita dall'Ilizia accorrente verso Zeus.

Il senso generale è per così dire alterato da una delle figure aggiunte, *Mean*, la quale ha in mano un alabastro e un *discernibulum*, attributi che competono — è stato notato — a quelle che assistono a scene di toilette o erotiche, ma che non si capisce in che relazione siano con una scena di nascita (32). La cosa si spiega quando si tiene presente che quasi certamente allo stesso incisore del nostro specchio va attribuito un altro con l'abbigliamento di *Malavisχ*, *E. S.* CCXIII (33); per cui *Mean* è niente altro che una figura

ressante notare che su uno specchio che appartiene forse alla stessa mano (v. *infra*), *E. S.* CCXIII, un fanciullo che regge due tralci (Dioniso?) ripete nell'aspetto semicalvo e nella fascia con le *bullae* il Dioniso di *E. S.* LXXXII.

(27) PLIN., *Nat. Hist.*, XXXV, 140.

(28) A. B. COOK, *Zeus*, II, Cambridge, 1925, 80 sgg., Tav. XIII e Fig. 25.

(29) A. D. TRENDALL, *JH S.*, 54, 1934, 175 sg.

(30) A. B. COOK, *Zeus*, II, Tav. XIII.

(31) Il momento ultimo del mito, quello della fanciullezza di Dioniso, è frequente nella produzione italiota ed etrusca (H. HEYDEMANN, *Dyonisos Geburt und Kindheit* in *Hallische Winkelmannsprogramme*, 1885, 21 sgg.).

(32) Nelle scene di nascita attestate negli specchi, ad esempio di Ercole (*E. S.* CXXV), di Ermione (*E. S.* CCCLXXIX), della stessa Minerva, il particolare non si ripete.

(33) Molti e chiari sono i contatti fra i due specchi: le vesti trasparenti, la predilezione per la flessione della gamba esterna, il vestito (chitone e mantello) della figura seduta di *E. S.* CCXIII che ripete quello di *Θάλια* di *E. S.*

di repertorio, la cui aggiunta comporta una contaminazione di soggetti e una scarsa penetrazione del fatto mitologico.

La stessa *Θalna* è un'altra figura di repertorio, avvicinabile per il pannello a *Turan* o anche a *Malavisχ di E. S. CCXIII*. Il suo costume è composto di un mantello e di un chitone ampio, drappeggiato, a mezza manica su cui si nota l'abbottonatura. I due elementi si trovano nell'abbigliamento femminile più frequentemente distinti, ma possono anche trovarsi uniti; anzi sarà interessante citare alcuni esempi in cui ritorna questo costume, esempi che non permettono di dire che esso determini un tipo specifico: *Turan* con *Atunis (E. S. CXII)*, *Areada* con *Fufluns (E. S. CCIC)*, *Θedvis* in atto di trattenere Menelao che sta per trafiggere Elena (*E. S. CCCXCVIII*), Elena o *Malavisχ* nelle scene di toilette (*E. S. CCXI sgg.*). D'altra parte è un vestito che compete a donne comuni, stando alla documentazione ceramica del IV secolo, e quella italiota (34) e quella di Ker^α (35); gli altri ornamenti (collana, benda per i capelli) sono anche tipici dell'abbigliamento femminile. In conclusione, neanche in questo caso ci sono per *Θalna* degli attributi così specifici dal punto di vista tipologico da qualificarla in modo preciso e inconfondibile.

Nella nascita di Minerva essa ricompare nei due filoni iconografici affermatasi per il soggetto. Di questi il più recente in ordine cronologico è documentato da tre specchi (*E. S. CCLXXXIV 1 e 2, V p. 12*) che presentano Giove al centro in atto di partorire Minerva, circondato da quattro figure, due femminili e due maschili, disposte a semicerchio; l'altro, più antico, è documentato da altri tre specchi (*E. S. LXVI, CCXXXV A, V 6*), appartenenti a tre mani diverse e forse anche a tre momenti diversi, che presentano Giove nel solito atteggiamento, assistito dalle « Ilizie ». Dal lato iconografico lo specchio di Bologna (*E. S. LXVI*) mostra caratteri di maggiore antichità, in quanto contiene la raffigurazione più vicina a modelli ellenici. Il soggetto in Grecia era stato molto diffuso

LXXXII, il particolare dell'abbottonatura sulla manica, i nomi iscritti entro rettangoli, la scena incorniciata da una linea a curve rientranti, i profili delle varie figure, l'ultima figura a sinistra di *E. S. CCXIII* che riprende l'ultima figura a destra di *E. S. LXXXII*, il fanciullo che regge i tralci di *E. S. CCXIII* che riprende il Dioniso di *E. S. LXXXII*.

(34) A. D. TRENDALL, *Vasi antichi dipinti del Vaticano*, I, Città del Vaticano, 1953, Tavv. V a, XXVII a.

(35) K. SCHEFOLD, *Kertscher Vasen*, Tavv. 3, 13, 14.

al tempo delle figure nere, meno diffuso al tempo delle figure rosse; comunque lo stacco cronologico tra i vasi a figure rosse e lo specchio in questione, sia che lo si dati alla prima metà del III secolo (36) sia che lo si dati alla seconda metà del IV (37), è considerevole.

I momenti del mito attestati dalla tradizione figurativa sono diversi (38), ma quello che è stato ripreso dagli incisori etruschi riguarda l'istante in cui Atena spunta armata dalla testa di Zeus. Con gli specchi però ci troviamo dinanzi a delle svolte iconografiche notevoli, che possono corrispondere a un'elaborazione etrusca o ellenistica del tema. La seconda possibilità è solo un'ipotesi per ammettere una continuità del soggetto nella tradizione artistica, continuità che possa valere come antefatto alle raffigurazioni etrusche, ma non è fondata su alcun dato. La prima possibilità va incontro alla difficoltà che tra le ultime manifestazioni greche e le prime etrusche intercorre oltre un secolo e mezzo. Non solo, ma talune peculiarità delle raffigurazioni etrusche si riportano più a quelle greche a figure nere che a quelle a figure rosse, ad esempio Minerva che nasce dalla testa di Zeus col corpo ancora immerso e non scattante. Per cui, stando alle cognizioni attuali, non resta che notare, per usare un'espressione del Cook, le « aggiunte e sottrazioni » che le scene etrusche presentano rispetto a quelle greche.

Lo specchio di Bologna (Fig. 4) — s'è detto — è il più antico fra quelli con la nascita di Minerva, è l'unico ad annoverare fra i personaggi *Seðlans*, l'Efesto del mito greco, il quale non partecipa alla scena, è solo un'aggiunta superflua, ma nello stesso tempo stabilisce una connessione più stretta con la tradizione greca. L'interesse dell'incisore sta nel gruppo principale, semanticamente compiuto in se stesso e chiuso come in un contorno geometrico. Difatti la figura di *Seðlans* sarà tralasciata dagli incisori posteriori che rappresenteranno lo stesso soggetto, perchè non sentita partecipe alla scena: il solo gruppo principale avrà successo. Il soggetto è colto nel valore figurativo ma non mitologico, per cui l'attenzione si ferma al gruppo più « vistoso », che è poi quello che meglio s'inquadra nella struttura circolare dello specchio. Comunque la presenza della « divinità » armata di bipenne fornisce un argomento probante per

(36) G. A. MANSUELLI, *St. Etr.*, 15, 1941, 312 sg.

(37) J. D. BEAZLEY, *JHS*, 69-70, 1949-50, 10.

(38) A. B. COOK, *Zeus*, III, Cambridge, 1940, 662 sgg.

asserire che la scena è la più vicina a modelli ellenici, anche se lo spirito è essenzialmente etrusco.

Le due figure (*Θanr* e *Θalna*) che assistono *Tinia* hanno atteggiamenti piuttosto realistici: l'una è pronta ad accogliere Minerva,



Fig. 4

l'altra abbraccia il corpo di *Tinia*. È un fatto insolito, perchè nelle raffigurazioni greche le Ilizie assistono, sì, Zeus, ma senza toccarlo, in movimenti schematici che contrastano con quelli realistici degli specchi etruschi.

Fra l'altro nelle stesse raffigurazioni greche è evidente il contrasto tra Efesto (39) e le Ilizie: il primo dopo aver colpito Zeus si allontana, benchè interessato all'evento, le seconde invece accorrono concitate. Questo contrasto, che conferisce un tono drammatico alla rappresentazione, si perde nella nostra scena, la quale viene ad essere un *excerptum* non solo in senso iconografico ma principalmente in senso logico.

A parte i progressi formali della raffigurazione dello specchio riguardanti la libertà di movimento delle figure, la complessità compositiva, il tentativo di creare uno sfondo paesaggistico, la riduzione ai personaggi essenziali del mito, si assiste ad uno svolgimento iconografico considerevole, in quanto alcune figure con il loro atteggiamento nuovo, lontano da ogni precedente greco, permettono di dedurre che l'incisore etrusco, quello del nostro specchio o, se è esistito, un suo predecessore in senso logico, cronologico e tipologico, ha rivissuto il soggetto in maniera personale, fermandosi al solo schema e non penetrandone l'essenza. *Seðlans* nella posizione che occupa è un non senso nel fatto mitologico, è un'aggiunta alla stregua di tante altre figure presenti nelle rappresentazioni degli specchi etruschi.

Inoltre il fatto che le indicazioni onomastiche sono in lingua etrusca, e non solo dal punto di vista della struttura fonetica ma anche da quello della formazione nominale, potrebbe suggerire l'ipotesi che il mito si fosse già affermato in Etruria. Difatti è più facile pensare che il primo innovatore etrusco di un soggetto greco alteri, secondo i principi fonetici della propria lingua, i nomi greci piuttosto che li sostituisca con i corrispondenti etruschi.

Ma un vaglio dello stato di cose può fornire qualche indizio. Innanzi tutto non va sottovalutata la mancanza in Etruria di una attestazione del mito anteriore allo specchio di Bologna; probabilmente lo sviluppo del soggetto sarà cominciato in Etruria con questo specchio, in quanto esso conserva legami con la tradizione iconografica ellenica. Supporre una documentazione precedente andata perduta su cui basare l'ipotesi dell'assimilazione del mito fra gli Etruschi, assimilazione valida per giustificare la sostituzione dei nomi greci con i corrispondenti etruschi — nell'essenza più che nella

(39) Nella *Teogonia* di Esiodo, Efesto non è presente alla nascita di Atena, in quanto nell'economia dell'opera la sua nascita (vv. 927 sgg.) segue a quella di Atena (vv. 886 sgg.).

forma —, è incauto. Inoltre dall'esame degli specchi che ripetono il soggetto si constata che a volte varia la denominazione di figure tipologicamente vicine: ad esempio la figura che accoglie Minerva in *E. S. LXVI* è denominata *Θάλνα*, in *E. S. V 6 Eῖδαισῶνα*.

Queste argomentazioni fanno pensare che i nomi aggiunti rientrino nell'onomastica mitologica indigena, relativa a personaggi secondari, nomi che saranno stati utilizzati senza tanti scrupoli dai vari incisori. In fondo sono gli stessi con cui altri incisori indicano figure che assistono a scene di abbigliamento o erotiche. L'impiego in scene diverse si può spiegare con la funzione di « assistenti » che compete a loro. Gli incisori etruschi non avranno avuto il problema di una corrispondenza « essenziale e nominale » tra le figure greche e quelle etrusche nelle rappresentazioni di temi greci. Affiorano così indizi probanti per asserire che il mito non era conosciuto in Etruria nel suo valore effettivo.

Il conguaglio *Ζεύς - Tinia* (nel caso specifico in verità si legge *Tina*) e dal lato onomastico e dal lato tipologico è un'acquisizione del patrimonio culturale degli Etruschi già da tempo anteriore al nostro specchio e non orienta a nessuna soluzione. Lo stesso si può dire di *Θανρ* e *Θάλνα* che sono due nomi tipicamente etruschi. *Σεδλάνς* è un nome che appare su alcuni specchi etruschi accanto a una figura maschile fornita talvolta di martello. Questo particolare, la presenza nella scena della nascita di Minerva e in un'altra interpretata come la liberazione di *Uni* dal trono magico — scena non attestata in Grecia — hanno suggerito il conguaglio col gr. Ἡφαιστος. A parte il fatto che gli specchi con *Σεδλάνς*, tranne quello con *Uni*, sono o contemporanei o più recenti di quello di Bologna, con ogni probabilità doveva esistere nella concezione mitica indigena qualche figura, divina o eroica, che tipologicamente era rappresentata con un martello o con una bipenne (40). Quindi è stato facile per l'incisore etrusco denominare *Σεδλάνς* la figura che nella nascita di Minerva era armata di bipenne. Se poi sia giusto il conguaglio col gr. Ἡφαιστος, se cioè l'incisore etrusco sia stato cosciente o meno di un'equivalenza effettiva delle due figure, dati i pochi elementi disponibili, non è prudente asserirlo. Si tratta in sostanza di nomi correnti aggiunti a tipi correnti.

A prescindere dallo specchio del Louvre, già Coll. Campana (*E. S. CCLXXXV A*), che presenta uno sviluppo ulteriore dello

(40) BEAZLEY, *E.V.P.*, Tav. XI 5.

schema — *Tinia* non più d'ispirazione fidiaca ma d'aspetto giovanile, l'aumento del numero delle assistenti di cui una alata —, ma è senza iscrizioni, l'altro specchio, proveniente da Preneste ma sicuramente etrusco (*E. S.* V 6), presenta le figure di assistenti alate — alata è anche *Menrva* — che accudiscono *Tinia*. Questi due specchi rappresentano uno svolgimento etrusco ancora più spinto: *Seðlanš* è scomparso, il gruppo principale è rimasto, ma arricchito di qualche personaggio e sviluppato in senso più realistico. È in fondo una evoluzione di carattere tecnico, perchè il gruppo è quello che meglio entra nel tondo dello specchio. La riduzione a un solo episodio, anche se risponde a un'esigenza compositiva, è affermata in Etruria e questo potrebbe orientare ad una conoscenza superficiale, magari solo episodica del mito. La stessa diversità di mansioni di qualcuna delle giovani assistenti — ad esempio *Θανρ* che in *E. S.* LXVI accoglie Minerva che spunta dalla testa di *Tinia*, in *E. S.* V 6 fascia con una benda la testa dello stesso *Tinia* — vuol dire che non esisteva una tradizione secondo la quale a ciascuna figura in una tipologia particolare competesse una mansione specifica. Nelle raffigurazioni greche le Ilizie accorrono gesticolanti verso Zeus: può variare qualche gesto, ma l'atteggiamento generale è unico. Gli Etruschi hanno dato nomi specifici, hanno elaborato ulteriormente, senza fissare tipi precisi.

Dove si rivela in pieno la mentalità con cui gli Etruschi hanno sentito il mito, cioè in maniera episodica e puramente iconografica, è precisamente sui due specchi di Berlino (*E. S.* CCLXXXV 1 e 2) e sull'altro di Tarquinia (41). È quello di questi specchi uno schema che con la disposizione delle figure a semicerchio si adatta bene alla composizione a tondo: esso è adoperato dallo stesso incisore per scene di conversazione cui partecipano eroi omerici (42). Lo schema viene adattato al soggetto della nascita di Minerva grazie alla sostituzione della figura centrale con *Tinia* (43). La scena qui perde il carattere realistico che distingueva l'altro filone per assumerne uno freddo. Oltre a due figure maschili, due femminili fiancheggiano

(41) *E. S.* V p. 12. Il disegno inciso è completamente abraso, ma dalle indicazioni onomastiche si capisce che la raffigurazione e, forse, anche la mano coincidono con quelle degli specchi di Berlino.

(42) R. HERBIG, *St. Etr.*, 24, 1955-56, 183 sgg., Figg. 5 sgg.

(43) Sarà interessante notare che *E. S.* CCLXXXV 1 ripete lo stesso disegno ma, con l'eliminazione della figurina di Minerva e con una deformazione quasi satiresca dell'aspetto di *Tinia*, rappresenta un'ulteriore applicazione dello schema.

Tinia, indicate con *Uni* e *Θalna*. Il desiderio di dare un nome a queste ultime è evidente, tanto che una viene addirittura indicata con *Uni*, che corrisponde almeno nominalmente alla lat. *Juno* e alla gr. Ἥρα, divinità che non sarà presente alla nascita di Minerva: Esiodo c'informa che Metis fu la prima moglie di Zeus e madre di Atena (44).

Dopo l'esame dei due filoni iconografici della nascita di Minerva negli specchi etruschi, le conclusioni che si possono trarre sono le seguenti: alla base della tradizione etrusca del soggetto c'è un antefatto greco, ellenico o ellenistico è difficile dirlo per mancanza di dati. Certo la riduzione all'episodio principale, il « fraintendimento » dell'Ἡφαιστος greco, l'aspetto realistico che la scena ha assunto, parallelo a quello della nascita di Dioniso (*E. S. LXXXII*), sono, rispetto alle ultime attestazioni elleniche del soggetto, novità che corrisponderanno probabilmente ad elaborazioni etrusche. Difatti i vari personaggi del mito non solo hanno nomi etruschi, ma riprendono tipi già affermati nella tradizione artistica etrusca. Gli specchi di Berlino — s'è detto — hanno un disegno utilizzato per diversi soggetti; in quello di Bologna *Tinia* seduto è stato detto di derivazione fidiaca, ma esso corrisponde al tipo affermato negli specchi e nella ceramica a figure rosse del IV secolo (45).

Θalna è un tipo altrettanto noto: il panneggio consistente in un mantello che cade dalla spalla sinistra e avvolge le gambe lasciando il corpo seminudo, è frequente nella ceramica del IV secolo (46) e negli specchi. L'atteggiamento è circostanziato, ma nello stesso tempo richiama quello di altre figure di specchi, sempre in funzione di « aiutanti »: in *E. S. V 120* un guerriero che si arma (*Aias*) è aiutato da una figura femminile, *Telis* (47), che ricorda nel panneggio, nell'atteggiamento, negli ornamenti (collana) quella di *Θalna* dello specchio di Bologna. Un altro richiamo si può fare alla figura alata che incorona *Tinia* in *E. S. V 2*.

La tipologia di *Θalna* è quindi quella di un'aiutante, un tipo noto nella tradizione iconografica etrusca. L'aspetto nuovo che essa assumerà negli specchi di Berlino si spiega con la mancanza di una

(44) HES., *Theogonia*, 886.

(45) BEAZLEY, *E.V.P.*, Tavv. XVI 1, XXVI 1.

(46) Cfr. una tazza di fabbrica chiusina: C. ALBIZZATI, *Röm. Mitt.*, 30, 1915, 132, Fig. 1; BEAZLEY, *E.V.P.*, Tav. XXVII 9.

(47) VARRONE, (*L. L.* VII, 87; *R. R.* III, 9, 19) sostiene la maggiore antichità della forma *Thelis* rispetto a *Thetis*.

effettiva base mitologica. La mentalità che presiede ad alterazioni del genere è diversa dalla mentalità greca che ha creato ed elaborato il mito come fatto culturale-religioso e come schema iconografico. Le due creazioni, almeno in Grecia, sono sempre connesse e la seconda presuppone la prima. In Etruria si parte da uno schema suscettibile di varie alterazioni, le quali si spiegano con la mancanza della base culturale.

Nell'ambito di questo soggetto *Θalna* non ha un'individualità spiccata dal punto di vista tipologico. Dal punto di vista mitologico è un'assistente, senza una funzione specifica, in quanto questa cambia nei diversi esemplari in cui essa ritorna.

Non mancano le scene in cui *Θalna* riveste il ruolo di figura principale. Le prospettive che si profilano sono due: si tratterà di un nuovo mito elaborato dagli Etruschi oppure dell'aggiunta a figure generiche di un nome noto? La scelta per la prima o per la seconda prospettiva può essere determinata dall'analisi iconografica delle scene e da possibili confronti.

In *E. S.* CCCXX una figura femminile seduta (*Turan*) incorona un'altra che le sta di fronte in piedi (*Θalna*). Che ci si trovi di fronte da un *excerptum* o, direi meglio, ad uno svolgimento schematico di una scena di abbigliamento è provato, oltre che dalla posizione e dai nomi delle due figure, dalla presenza di una cista per vasetti di profumo, oggetto frequente nelle scene suddette. La novità sta nel fatto che è la figura seduta ad incoronare quella stante, mentre negli altri documenti che ripetono il soggetto l'incoronazione avviene da parte di questa seconda (48) o di un'altra aggiunta (49). È discutibile se l'incisore abbia voluto creare fra le due figure una gerarchia di valori: la sedia per *Turan* lo lascerebbe supporre, ma non il pannello e gli ornamenti (orecchini e braccialetti) che si ripetono secondo la stessa tipologia in tutte e due. Non si può dire se si alluda ad un mito particolare, ma è probabile che sia una scena di genere in cui l'arbitrio dell'incisore si è sbizzarrito ponendo la corona nelle mani della figura seduta. Le denominazioni dei personaggi costituiscono una qualifica solo relativa di essi e possono riferirsi alle scene di abbigliamento cui il nostro specchio è legato per i motivi e le figure.

(48) Ad es., *E. S.* CVI, CXLIII, V 21. Per la ceramica cfr. A. RUMPF, *Bonner Jahrbücher*, 158, 1958, 253 sgg., Tav. 51.

(49) Ad es., *E. S.* V 2, V 44.

E. S. CCCXXVI (Fig. 5) presenta una novità tematica nella mitologia e greca e etrusca, gli amori di *Θalna* e *Anxas*, in uno schema noto per gli amori di *Turan* e *Atunis*, in cui i due amanti



Fig. 5

non sono rappresentati nel solito abbraccio erotico, ma seduti sul letto o sul terreno, l'uno di fronte all'altro in atteggiamento ugualmente erotico. L'elaborazione dello schema si può seguire nella genesi e nello sviluppo: in *E. S. V 25* alle spalle dei due protagonisti è preparato un letto; in *E. S. V 26* i due protagonisti sono ormai seduti sul letto affrontati; in *E. S. V 27* il letto è scomparso ed è stato sostituito da un fondo roccioso. Con lo specchio in esame (*E. S. CCCXXVI*) siamo allo stesso stadio di sviluppo iconografico, con una maggiore indulgenza negli elementi naturalistici rispetto

al precedente (*E. S.* V 27): ma questa è una qualità pertinente all'incisore e non allo schema.

Per quanto concerne il contenuto, *thalna* è una figura già altrimenti nota, *Anxas* è un « apax » nell'onomastica mitica degli Etruschi: comunque l'accostamento al gr. Ἀγχίστης può accettarsi (50). Però mancano i dati sufficienti e per la ricostruzione di un mito indigeno e per deduzioni sulla personalità di *thalna*. Siamo di fronte ad uno schema noto per un altro soggetto. Verisimilmente l'incisore, per un eccesso di zelo, ha voluto attribuire ai personaggi di una scena erotica generica dei nomi, forse comuni nel patrimonio onomastico eroico e leggendario del suo tempo.

Nello stesso ordine di idee si resta con *E. S.* CLXXXVIII. La riproduzione del Gerhard è un completamento del disegno del Micali (51), completamento che risulta sbagliato quando si cercano termini di confronto. La rappresentazione, schematicamente, si riferisce al giudizio di Paride, ma manca la corrispondenza con le indicazioni onomastiche incise sul bordo dello specchio. I nomi delle tre dee che si presentano a Paride per ascoltare il giudizio, Era Afrodite Atena, sono sostituiti nel nostro caso con altri tre, *Euturpa Altria thalna*, che fra l'altro non compaiono mai fra le rappresentazioni etrusche di questo mito.

Il soggetto ha avuto nella serie degli specchi diverse elaborazioni schematiche (52), ma il nostro si riporta allo schema usato in *E. S.* CCCLXVIII, CCLXXIII 3, CCVII 4. I primi due sono attribuiti a uno stesso maestro, il « maestro del giudizio di Paride I » (53), ma i confronti più soddisfacenti si possono fare tra *E. S.* CCVII 4 e lo specchio in esame: a parte l'ordine delle tre dee, la nudità e la corona di *Turan*, la benda che cinge la testa di *Uni* e di *Menrva*, che ritorna anche nella ceramica chiusina (54), tutti aspetti che rientrano nei caratteri iconografici generali, l'atteggiamento di *Turan*, quello dell'ultima figura con relativo panneggio, gli arboscelli come elemento di distinzione fra i vari personaggi costituiscono punti di più stretto contatto fra i due specchi. L'unica differenza sta nella

(50) E. FIESEL, *Namen des griechischen Mythos im Etruskischen*, Göttingen, 1928, 7 sgg.

(51) G. MICALI, *Mon. in.* Tav. XX 2.

(52) L. E. LORD, *A J A*, 41, 1937, 602 sgg.; C. CLAIRMONT, *Das Parisurteil in der antiken Kunst*, Zürich, 1951, 65 sgg.

(53) G. A. MANSUELLI, *St. Etr.*, 19, 1946-47, 59.

(54) C. ALBIZZATI, *Röm. Mitt.*, 30, 1915, 137, Fig. 4.

diversità di orientamento della scena, verso destra in *E. S.* CCVII 4 e verso sinistra in *E. S.* CLXXXVIII.

Però va notato che in *E. S.* CCVII 4 il « giudizio di Paride » è alterato in una scena erotica tra Paride e la prima delle tre dee. Il completamento del Gerhard nel disegno di *E. S.* CLXXXVIII accenna allo stesso svolgimento di significato dello schema, svolgimento però che da un punto di vista iconografico postulerebbe un completamento uguale a quello di *E. S.* CCVII 4 per i molti e stretti legami esistenti fra i due specchi.

In questo caso *Θalna* ha una tipologia facilmente riconoscibile, la stessa di Minerva nel suddetto schema del giudizio di Paride, senza che questo contribuisca ad una definizione della sua personalità. L'incisore ha solo aggiunto dei nomi di repertorio mitologico alle figure di uno schema, il che non comporta nè una nuova elaborazione mitologica in proposito nè una conoscenza profonda della essenza dei vari personaggi.

Le scene in cui *Θalna* funge da figura principale non smuovono i termini del problema. Il ruolo originario, almeno dal tempo in cui siamo sicuri che essa è entrata nella tradizione figurativa, è quello di un'assistente con una maggiore o minore partecipazione alla scena a seconda del soggetto. Nelle raffigurazioni esaminate ultimamente si potrebbe pensare ad un ulteriore svolgimento del significato della figura, ma forse nella mente degli incisori questa era solo un nome che poteva essere aggiunto a tipi vari. La conseguenza che si può tirare riguarda la scarsa penetrazione, da parte degli incisori etruschi, dell'essenza degli schemi figurativi e delle figure mitologiche o divine.

D'altra parte non si deve trascurare il fatto che con i tre specchi suddetti, stando all'iconografia, si resta nell'ambito delle scene o erotiche o di abbigliamento, per cui piuttosto che parlare di vere e proprie novità tematiche, va ribadito che la sfera di interessi non cambia. Questa affinità di significato o desunta dallo schema o acquisita dall'alterazione di altri schemi può, su un piano logico, giustificare la presenza di *Θalna*.

* * *

Dal punto di vista linguistico i problemi pertinenti a *Θalna* sono due: l'alternanza *Θalna* / *Θalana* e il senso originario della parola.

1. Il primo dovrebbe chiarire quale delle due forme sia più antica e più genuina, in altri termini se *thalna* abbia avuto origine da un più antico *thalana* per un processo di sincope o, viceversa, se *thalana* abbia avuto origine da un più antico *thalna* per un processo di anaptissi. Dati iconografici e linguistici concorrono a definire attendibile la seconda alternativa.

La forma *thalana* è attestata su uno specchio (E. S. CCCXXIV A) che ripete lo stesso soggetto e lo stesso schema di un altro (E. S. CCCXXIV): due figure femminili abbracciate fra altre due che assistono, delle quali una è indicata con *thalana*; l'unica differenza riguarda le denominazioni dei vari personaggi. Per datazione tutti e due vanno tra la fine del IV e i primi del III secolo a. C., cioè in un periodo in cui la forma *thalna* doveva essere affermata, stando almeno alla documentazione su specchi del IV secolo. Si ha così un primo indizio per giudicare *thalana* un'innovazione fonetica.

Inoltre i due specchi predetti, che probabilmente devono essere stati prodotti in una stessa bottega se non dalla stessa mano, presentano un caso analogo di oscillazione in un'altra denominazione: *Zipanu* (E. S. CCCXXIV) rispetto a *Zipna* (E. S. CCCXXII, CCCXXIV A, ecc.), che è la forma corrente.

La vocale anaptittica si sviluppa per la difficoltà di pronunciare taluni gruppi di consonanti, particolarmente quelli di liquide e nasali o mute e liquide, e assume tante volte lo stesso colorito della vocale della sillaba precedente. Agli esempi etruschi noti di *Cludumusθa* (E. S. CCXXXVIII) rispetto alla forma sincopata, più comune, *Clutmsta* dal gr. *Κλυταίμ(ν)εστρα* (55); di *Aritimi* (56) rispetto alle forme *Artumes* e *Artumi* dal gr. *Ἄρτεμις*, si possono aggiungere anche *thalana* rispetto a *thalna* e *Zipanu* rispetto a *Zipna*.

2. La spiegazione semantica che si dà di *thalna* è « la giovanile » (*die Jugendliche*) (57), sulla base di un accostamento al *cognomen* latino *Thalna* appartenente alla *gens Juventia* (58). Il Vetter (59) ha proposto una corrispondenza tra le due denominazioni, considerando *Juventius* l'interpretazione in lingua latina di *Thalna*. Il carattere etrusco di quest'ultima forma, che comporte-

(55) E. FIESEL, *Das grammatische Geschlecht im Etruskischen*, Göttingen, 1922, 14.

(56) *T L E*, 45; 737.

(57) H. STOLTENBERG, *Etruskische Gottnamen*, Leverkusen, 1957, 50.

(58) *C I L*, I², p. 146.

(59) E. VETTER, *Glotta*, 13, 1924, 146 sgg.

rebbe l'origine etrusca della famiglia, sarebbe attestato dalla consonante aspirata iniziale, dal suffisso *-na*, dalla provenienza della *gens* da Tuscolo, il cui nome « rende verisimile un forte influsso etrusco sulla popolazione ». Casi analoghi, continua il Vetter, sono quelli di *Zixu / Scribonius* e di *Tin / Juventius*. Il corollario che scaturisce da questa argomentazione è precisamente il conguaglio di *Θalna* con *Hebe-Juventas*. Il ragionamento del Vetter, però, si espone a critiche. Anzitutto i cosiddetti casi analoghi non sembrano tali, perchè ricorrono in un'epigrafe bilingue il primo (60), in una epigrafe che può considerarsi bilingue il secondo (61): quindi sono casi un po' diversi dal nostro. In secondo luogo l'influsso etrusco sulla popolazione di Tuscolo, fondato unicamente sul senso del toponimo, è un argomento piuttosto debole; in ogni modo l'origine etrusca del *cognomen* « *Thalna* » è un fatto probabile. Il problema riguarda la possibilità della corrispondenza lessicale di *Thalna* con *Juventius* e il rapporto di *Thalna* con *Θalna*. La Fiesel (62), che pur ammette un avvicinamento tra *Thalna* e *Θalna*, prospetta per la spiegazione tre possibilità: *a*) la derivazione del nome della *gens* da quello della divinità; *b*) il passaggio del nome della *gens* alla divinità come soprannome e poi come nome; *c*) l'esistenza di uno stesso concetto alla base delle due denominazioni.

Le prime due possibilità si possono senz'altro scartare, perchè presupporrebbero nell'uno e nell'altro caso una formazione aggettivale, partendo però da una base che sia il nome della divinità o della *gens*: esempi indicativi a questo proposito sono *Mārcus* < *Mart-co-s* rispetto a *Mārs* come *praenamen*, *Mamercius* rispetto a *Mamers* come *nomen*, *Saturninus* rispetto a *Saturnus* come *cognomen* (63), i quali non offrono uno stato di cose parallelo al nostro. Il suffisso *-na* è, sì, frequente nella formazione degli aggettivi sia in etrusco come anche in latino e in osco-umbro, ma come si vedrà sotto, *Θalna* non rientra in questa categoria.

Resta la terza possibilità che ha un grado maggiore di probabilità rispetto alle prime due, ma richiede una radice analoga, un processo di formazione analoga, un valore semantico analogo. Le

(60) *C I E*, 1416.

(61) *C I E*, 3647.

(62) E. FIESEL, *Das grammatische Geschlecht im Etruskischen*, 126, n. 48.

(63) W. SCHULZE, *Zu Geschichte lateinischer Eigennamen*, Berlin, 1904, 464 sgg.

due forme si sarebbero poi sviluppate in due sfere diverse, l'onomastica divina e l'onomastica gentilizia. Da un punto di vista storico-culturale la situazione non è delle più comuni. Uno sguardo al mondo classico circostante non consente di cogliere nel sistema gentilizio esempi in cui figure come *nomen* o come *cognomen* un nome di divinità. Normalmente si trova un aggettivo o qualcosa di equivalente: anche da Perugia provengono delle epigrafi etrusche della famiglia *Tins*, che è forma di genitivo rispetto a *Tin*.

Ad ogni modo, se proprio la variante *Thalna* sarà da preferire a *Talna*, attestata dalla tradizione manoscritta di Cicerone, la possibilità di due formazioni analoghe, cristallizzate in sfere concettuali diverse, può anche accettarsi, ma il fatto è che l'identità di significato ammessa per *Thalna* e *Juventius*, cioè per il *cognomen* e il *nomen* della famiglia tuscolana, poggia su un pregiudizio evidente nel ragionamento del Vetter: la corrispondenza di *Thalna* con *Hebe-Juventas*. Così per avallare questa corrispondenza si ricorre al conguaglio *Thalna* = *Juventius*, per spiegare questo conguaglio si ricorre all'altro *Thalna* = *Hebe-Juventas*: siamo in fondo in un circolo vizioso. Però, dal momento che il primo conguaglio è tutt'altro che sicuro — e questo affiora dall'esame tipologico delle figure indicate con *Thalna* e da quello delle scene mitologiche relative ad essa —, si scardina anche il secondo. D'altra parte un ipotetico conguaglio *Thalna* = *Juventius* non troverebbe confronti negli altri gentilizi latini che hanno conservato un *cognomen* di origine etrusca, ad esempio quello dei *Cornelii Sisennae*, di cui non si può dire che l'un membro sia traduzione dell'altro.

In ultima analisi l'identità semantica di *Thalna* e *Juventius* e, di conseguenza, l'accostamento del *cognomen* al nome mitologico etrusco possono valere come pure possibilità che hanno bisogno, prima di essere accettate, di prove efficienti, che purtroppo nel caso presente mancano.

Non solo, ma i possibili accostamenti con altre parole etrusche o di altre lingue del bacino del Mediterraneo, raccolti dallo Stoltenberg (64), non soddisfano per una spiegazione dell'etr. *Thalna*. Non resta altro che l'analisi della parola, la quale si presenta piuttosto lineare: una parte radicale **thal-* con l'aggiunta del suffisso *-na*. Questo suffisso è noto nella formazione dei nomi di divinità in latino (ad es. *Fortuna*, *Diana*), in osco (ad es. *Pernaí*, dat. sing.,

(64) H. STOLTENBERG, *Etruskische Gottnamen*, 50.

Tavola di Agnone), in umbro (ad es. *Vesona*). In etrusco lo si trova in nomi mitici di origine greca (ad es. *Elina* < gr. Ἠλένη, Φαίφσνα < gr. Πολυξένη), ma anche in nomi schiettamente etruschi: questo è il caso del nostro *Θalna* che si può confrontare con *Zipna*. Il parallelismo di questi due termini è fin troppo calzante: ambedue conservano una parte radicale ridotta a tre elementi fonetici cui si aggiunge direttamente il suffisso *-na*; ambedue presentano una variante trisillabica rispettivamente nelle forme *Θalana* (E. S. CCCXXIV A) e *Zipanu* (E. S. CCCXXIV); ambedue si riferiscono a figure femminili comuni nelle rappresentazioni degli specchi, con attributi propri delle scene di abbigliamento.

Resta così affermata la vitalità del suffisso *-na* anche nell'onomastica mitologica, oltre che nell'onomastica personale e come *praenomen* (ad es. *Θana*, fal. *Tana*) e come *nomen* (ad es. *Aleθna*, *Caicna*). Al di là di questi che possono dirsi punti fissi non sono possibili altre deduzioni concrete. Il valore semantico della radice **thal-*, come del resto di **zip-*, allo stato attuale delle cose, può essere una ricostruzione arbitraria.

* * *

L'esame tipologico e quello linguistico hanno condotto, per vie diverse, a uno stesso risultato: il carattere genuinamente etrusco di *Θalna*. Al di là di ogni corrispondenza con figure divine o mitologiche greche, il personaggio sembra una creazione della mentalità etrusca. Il ruolo che ha rivestito è stato sempre di secondaria importanza. Stando alla prima documentazione, accertata dalle indicazioni onomastiche aggiunte, il conguaglio con le assistenti alle scene di abbigliamento è probabile. L'attribuzione al ciclo afrodisiaco, accolta da tutti, non può generalizzarsi perché nelle scene di abbigliamento e secondo la stessa tipologia compare, sì, *Turan*, ma anche *Malavisχ* o *Elinai*. *Θalna* non figura mai in queste scene, ma nella maggior parte degli esemplari, sia nei soggetti erotici che nei soggetti di nascita, è trattata alla stessa stregua di figure proprie delle suddette scene di abbigliamento o con attributi pertinenti a queste. Essa ha seguito lo svolgimento di significato che ha intaccato tutte queste figure: prima come assistenti a scene erotiche, poi a scene di nascita e a scene generiche. Si consideri che *Mean*, una figura presente nello specchio con la nascita di Dioniso, che va ancora nel IV secolo, stringe fra le mani un alabastro e un *discernibulum*, mentre nei vari specchi con la nascita di Minerva, che

vanno nel III secolo, questi attributi non competono più alle varie figure presenti: nel IV secolo si conserva anche tipologicamente il valore originario delle figure, nel III il valore originario è dimenticato ed è rimasto il nuovo valore acquisito.

Le rappresentazioni con *thalna* come figura principale si riportano o per lo schema o per il tema alle scene erotiche o di abbigliamento, quindi a un significato della figura attinente ai primi valori di essa. Comunque il suo impiego in soggetti vari, in funzione secondaria o principale, rivela la mentalità degli incisori etruschi che l'hanno sentita in maniera piuttosto vaga.

Può anche darsi che la figura abbia avuto in realtà una definizione più precisa di quanto non appaia da questo contributo; d'altra parte non bisogna dimenticare che le conclusioni che sono state tratte sono legate a documenti figurati e a un lasso di tempo circoscritto tra il IV e il III secolo.

GIOVANNANGELO CAMPOREALE