

RECENSIONI

INGRID KRAUSKOPF, *Der thebanische Sagenkreis und andere griechische Sagen in der etruskischen Kunst*, « Schriften zur antiken Mythologie II », Mainz am Rhein, Verlag Philipp von Zabern, 1974, pp. 120, tavv. 24.

Nella vivace e probabilmente anche proficua discussione che negli ultimi anni si è incentrata sul problema del mito greco in Etruria e sulle sue implicazioni storico-culturali, discussione alla quale hanno partecipato studiosi di diverse scuole e di opinioni spesso divergenti, viene ora a inserirsi il libro di Ingrid Krauskopf, *Der thebanische Sagenkreis und andere griechische Sagen in der etruskischen Kunst*. Esso nelle linee generali si affianca ad un altro, anteriore di un decennio, uscito nella stessa collana e firmato da Roland Hampe e Erika Simon, *Griechische Sagen in der frühen etruskischen Kunst*. La documentazione presa in esame nei due libri non è la stessa; nell'ultimo menzionato i monumenti discussi sono piuttosto omogenei dal punto di vista tecnico-stilistico (vasi a figure nere delle serie pontica, lamine bronzee del carro di Monteleone di Spoleto e da Castel San Mariano) e cronologico (arcaismo maturo), mentre in quello della Krauskopf — come si vedrà fra poco — i monumenti discussi sono piuttosto eterogenei dai due punti di vista suddetti: di conseguenza le deduzioni generali nel primo caso possono risultare puntuali e organiche, nel secondo un po' meno. A prescindere da queste precisazioni, il risultato di fondo che emerge dai due lavori è sostanzialmente analogo: i miti greci in Etruria erano conosciuti nel contenuto e nel significato.

È risaputo che le testimonianze etrusche di mito greco appartengono all'ambito figurativo e che le soluzioni proposte di volta in volta dai vari studiosi al problema della trasmissione del fatto mitologico greco in Etruria sono legate al valore che si dà alla presenza in Etruria di schemi figurativi che in Grecia o non ci sono o sono posteriori a quelli etruschi e al valore che si dà ad alcune evidenti divergenze tra le scene etrusche e quelle greche di uno stesso soggetto. L'analisi che è stata condotta su singole scene etrusche ha provato che queste divergenze dipendono spesso dall'erudizione in materia mitologica dei singoli maestri e dall'epoca in cui essi operano. Ne scaturisce la conseguenza che la generalizzazione delle conclusioni tratte dall'esame di singole testimonianze può avere un carattere fortemente aleatorio. Perciò si impongono ricerche analitiche. Il recente libro della K., con paragrafi relativi alle singole scene, risponde pienamente a questa esigenza programmatica.

Qui il materiale è distribuito in due parti, anzi è preferibile dire in tre parti dal momento che una è ulteriormente divisa in due, parti che almeno a mio avviso non legano molto bene fra loro.

La prima (pp. 4-25) è dedicata alle più antiche raffigurazioni etrusche

di mito greco, comprese tra la fine del VII secolo e gli anni intorno alla metà del VI. I monumenti presi in esame sono: pissidi eburnee, lamine di bronzo lavorate a sbalzo, vasi del pittore della Sfinge Barbuta e del ciclo dei Rosoni, lastroni a scala di nenfro tarquiniesi ecc.

La seconda (pp. 26-39) è dedicata a una serie di opere dell'arcaismo maturo. Sono escluse quelle già trattate da R. Hampe e E. Simon nel loro libro e da altri studiosi in ricerche specifiche, mentre viene fermata l'attenzione sul cratere Villa Giulia 19539 da Caere, sui tripodi Loeb, sui tripodi a verghette vulcenti, sull'anfora Würzburg 799.

La terza (pp. 40-62) è dedicata alle raffigurazioni etrusche di vari episodi attinenti al ciclo mitologico tebano. I monumenti considerati — scarabei, sculture templari, specchi, ciste, urnette, sarcofagi, pitture parietali e vascolari — vanno dai primi del V secolo fino al tardo ellenismo. In appendice (pp. 92-110) è l'elenco di tutte le testimonianze etrusche con soggetti tebani. L'opera si conclude con gli indici museografico (pp. 111-118) e mitologico (pp. 119-120) e con una serie di buone riproduzioni fotografiche a corredo del testo.

Il lavoro è ricco di osservazioni interessanti, a volte anche polemiche: d'altronde quest'ultimo è un aspetto che si può giustificare se si tiene conto della diversità di vedute che sussiste fra quanti si sono occupati della stessa questione. Nelle presenti note ci si atterrà alla distribuzione in tre parti, cui si è accennato or ora. La discussione della prima parte sarà più lunga per l'importanza che questa viene ad avere nella problematica generale del mito greco in Etruria.

Parte prima. Per la prima volta si tenta una raccolta sistematica e si discutono singolarmente le non molte raffigurazioni etrusche di mito greco comprese tra la fine del VII secolo e all'incirca la metà del secolo successivo. I due limiti cronologici si riferiscono rispettivamente al momento in cui si registrano le prime raffigurazioni etrusche sicure di mito greco e quello in cui la cultura figurativa etrusca si orienta in maniera preponderante non più verso la cultura figurativa corinzia, ma verso quella ionica e attica. Così sono possibili precisazioni sul momento in cui inizia l'interesse del mondo etrusco per il mito greco, sui miti che si affermano, sulle località e sugli ambiti tecnici in cui questi si affermano, sul grado di cultura dei primi maestri etruschi che si impegnano in scene mitologiche.

È apprezzabile l'esclusione da parte dell'A. delle scene che appartengono a un patrimonio mitologico-religioso non esclusivamente greco, ma più largamente panmediterraneo e — al limite — anche greco e etrusco. È il caso delle raffigurazioni relative al tema del signore o della signora degli animali (su cui si possono vedere negli ultimi anni I. M. Blázquez Martínez, in *Atti del VII congresso internazionale di archeologia classica*, Roma 1961, II, p. 199 sgg.; G. Camporeale, in *AC* XVII, 1965, p. 36 sgg.; H. Jucker, in *Studia Oliveriana* XIII-XIV, 1965-1966, p. 1 sgg.; G. Valentini, in *St. Etr.* XXXVII, 1969, p. 413 sgg.; W. Culican, in *PBSR* XXXIX, 1971, p. 1 sgg.; F.-W. von Hase, in *Hamburger Beiträge zur Archäologie* III, 1973, p. 51 sgg.; A. Brown, in *Antike Kunst* XVII, 1974, p. 24 sgg.). La ricca esemplificazione, la vasta gamma di varianti che si riscontrano fin dalla prima metà del VII secolo, la diffusione in diversi centri e in diversi ambiti tecnici, la persistenza del motivo figurativo per l'intero arco dell'arte etrusca sono argomenti che inducono a considerare il soggetto profondamente radicato nella

tradizione culturale locale piuttosto che allotrio. Con ciò non si intende affatto escludere nelle suddette raffigurazioni etrusche componenti elleniche, oltre che orientali, ma il loro apporto si esaurisce in genere al fatto figurativo. Tuttavia sarebbe stato forse opportuno da parte dell'A., anziché limitarsi a una tacita e anche comprensibile esclusione di queste scene dall'esame puntuale e dalla discussione generale, esprimere le ragioni di questa esclusione, visto che vengono prese in considerazione scene come quella della battaglia navale su un cratere ceretano (p. 13) o altre sull'oinochoe di Tragliatella (p. 6 sg.), per le quali è stata supposta un'allusione a fatti o saghe locali.

Altrettanto apprezzabile mi sembra l'esclusione di raffigurazioni la cui interpretazione mitologica è molto dubbia. È il caso dell'olla di impasto buccheride con decorazione graffita, proveniente da Orvieto e conservata al museo di Firenze (inv. 72748), databile in pieno VII secolo, la quale presenta una scena che da taluni è stata riferita al mito di Bellerofonte e la chimera. L'A. la menziona solo in una nota (p. 75, nota 176), ne cita la bibliografia essenziale, ma lascia aperta la questione ermeneutica. L'esclusione della scena da un esame particolareggiato può essere interpretata come un'implicita dichiarazione di avversione da parte dell'A. al presunto contenuto mitologico. Personalmente condivido questa posizione. Però anche tale scelta, dato l'interesse che la scena avrebbe nel discorso generale, andava motivata dettagliatamente: la scena, oltre alle divergenze dallo schema del mito di Bellerofonte già rilevate dall'A., presenta palesi richiami alle raffigurazioni etrusche di caccia del VII secolo.

Invece altre scene, il cui contenuto mitologico impone forti riserve esplicitamente ammesse dalla stessa K., vengono discusse con ricchezza di richiami. Sarà bene riferirne particolarmente.

L'A. riprende la vecchia ipotesi che il combattimento dinanzi a una città murata, rappresentato sulla spalla di un'oinochoe parigina (Bibl. Nat. 179) attribuita al pittore della Sfinge Barbuta, si riferisca all'Iliopersis. Adduce alcune considerazioni, accettabili, per dedurre che la città è destinata ad essere espugnata, ma la cosa che al momento attuale resta indimostrata e indimostrabile è che si tratti di Troia. Non c'è alcun particolare che giustifichi tale definizione. Mancano precedenti nella tradizione figurativa ellenica. A questa difficoltà l'A. cerca di ovviare pensando che il ceramografo, da lei ritenuto allievo di un maestro greco, in seguito ai contatti diretti con maestri greci possa essere stato erudito in materia epica e mitologica e così messo nelle condizioni di rappresentare una scena che costituiva una novità assoluta per l'Etruria e — si potrebbe aggiungere, stando almeno alle cognizioni attuali — anche per la Grecia. Non voglio entrare nel problema della formazione culturale del pittore della Sfinge Barbuta, ma non mi sembra del tutto inopportuno fare un richiamo al repertorio di diversi ambienti orientali, specie quello delle coppe fenicio-cipriote, in cui ricorre il tema dell'assalto a una città murata. In verità fra le coppe fenicio-cipriote rinvenute in Etruria si ha solo il caso di una città murata in relazione a una caccia e non a un assalto (*Mem. Am. Ac.* III, 1919, tavv. 20-21), mentre fra altre coppe della stessa serie provenienti da Delfi e da Amatunte si hanno esempi di assalto a città (sull'accostamento di queste coppe M. E. Aubet, in *Cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma* XIII, 1969 [1971], p. 33 sg.). Si potrà obiettare che sull'oinochoe parigina è rappresen-

tato un combattimento dinanzi alle mura di una città piuttosto che l'assalto. Tuttavia il richiamo, ben lungi dall'aver il valore di un confronto specifico, ha una sua validità e potrebbe eventualmente servire ad allargare il quadro culturale in cui ha operato il pittore della Sfinge Barbuta (sulle sue aperture alle esperienze figurative corinzie e greco-orientali si veda da ultimo F. Zevi, in *St. Etr.* XXXVII, 1969, p. 39 sgg.). La situazione su esposta è tale che mi sembra più cauto per ora lasciare senza nome la città fortificata dell'oinochoe parigina.

Fra le scene che ornano l'oinochoe di Tragliatella due sono trattate specificamente (p. 6 sg.): il gruppo di una figura maschile, una femminile e una bambina riprodotto sul corpo del vaso (nel disegno della fig. 1 il fac-simile dell'iscrizione è inesatto: la lettura — traslitterata — sarebbe *mi desade* invece di *mi desadei*, cfr. *TLE*² 74) e l'altro gruppo di una figura maschile e una femminile che si tengono per mano accanto a una nave riprodotto sul collo del vaso. I possibili riferimenti a miti greci, in particolare a quello di Teseo e Arianna, a ragione vengono respinti dall'A.; si precisa l'intento narrativo del maestro, ma si lascia aperta la questione interpretativa e si insiste sul fatto che la presenza di artisti greci in Etruria può aver stimolato l'interesse del maestro per le rappresentazioni di miti (p. 7). Questa considerazione in verità appare piuttosto generica e tutto sommato gratuita: mi sembra vano parlare di interesse del maestro etrusco per il mito, che poi dovrebbe essere quello greco, quando i tentativi di interpretazione mitologica delle scene prese in esame non portano ad alcun risultato.

Lo stesso giudizio si può esprimere per un'altra scena, che per motivata ammissione dell'A. non contiene allusioni a miti greci (p. 13): la battaglia navale sul cratere ceretano Louvre D 150.

Le scene cui si è fatto riferimento ora, che sono anche le più antiche fra quelle discusse, non danno alcun contributo al problema centrale della penetrazione del mito greco in Etruria, specialmente al momento iniziale del processo, e a mio avviso andrebbero escluse dalla trattazione o magari trattate a parte. Né si capisce perché a queste scene sia stato dato ampio spazio di discussione, mentre ad altre di contenuto mitologico ugualmente dubbio come quella della già citata olla orvietana di impasto buccheroido con l'uccisione della chimera ne sia stato dato uno ridottissimo. Certo la discussione generale, se circoscritta alle scene di sicuro significato mitologico, sarebbe riportata in limiti di maggiore concretezza. Il termine iniziale del processo di penetrazione del fatto mitologico greco in Etruria si abbasserebbe di un decennio o due e il quadro delle prime testimonianze etrusche di mito greco acquisterebbe una nuova dimensione, più ridotta ma più veritiera. È molto probabile che per le scene passate in rassegna, come del resto viene ammesso per alcune di esse dall'A., si debba pensare a fatti o saghe locali, ma non credo, come fa l'A., che il problema della loro genesi possa impostarsi unicamente con il rapporto tra maestri greci che operavano in Etruria e maestri etruschi. Il problema è più vasto e complesso e non andrebbe disgiunto da quello della genesi e dello sviluppo delle scene narrative nell'arte etrusca, scene che sono documentate già in età villanoviana (si pensi alle raffigurazioni di caccia su rasoi e foderi di spada villanoviani, per le quali si può forse anche supporre già una forma di eroizzazione del cacciatore) e continuano nell'orientalizzante.

Pertanto il discorso concreto del mito greco in Etruria dovrebbe iniziarsi

con le due pissidi eburnee della Pania. Lo stato estremamente frammentario di uno dei due esemplari non consente di andare molto al di là della constatazione della presenza di due episodi mitologici, relativi alla Gerioneide e alla fuga dei compagni di Odisseo dall'antro di Polifemo. Di quest'ultimo episodio, rappresentato anche sull'altro esemplare, quello meglio conservato, si può parlare più in particolare: qui ci sono i compagni di Odisseo aggrappati agli arieti, altri due gradienti e la nave col timoniere pronta per salpare. La scena è, fra le più antiche testimonianze del soggetto, la più ricca di particolari descrittivi. Inoltre M. Cristofani, in una recente riedizione della pisside, ha proposto una nuova lettura del mostro accanto alla nave e ne ha suggerito l'interpretazione di Scilla (*St. Etr.* XXXIX, 1971, p. 63 sgg., in particolare pp. 72-73). Il mostro presenta un corpo di serpente, da cui spuntano tre teste canine. Il Cristofani prudenzialmente si limita a suggerire l'ipotesi, fondandosi sul contesto odissiaco della raffigurazione e sul richiamo a qualche particolare della descrizione che si dà di Scilla nell'Odissea in un passo di autenticità sospetta (μ 86: ... φωνή μὲν ὅση σκύλακος νεογιλῆς). La K. cerca di andare oltre, di intravedere rapporti tra la presunta Scilla e la nave, ma non sottovaluta le difficoltà che nascono da questo possibile rapporto e infine lascia aperta la questione ermeneutica. Nel contempo ammette che il maestro della pisside doveva conoscere l'Odissea. Senza dubbio l'interpretazione del mostro come Scilla rappresenterebbe un buon argomento a sostegno di questa tesi. Ma, a parte alcune incongruenze tra il mostro della pisside e il passo dell'Odissea relativo a Scilla (μ 85 sgg.) alle quali lo stesso Cristofani accenna, ciò che più sorprende è che nell'iconografia del mostro mancano allusioni chiare alla sua natura e ambientazione marina, cioè a taluni aspetti qualificanti di Scilla. Non a caso il Cristofani evita il discorso dei rapporti tra il mostro e la nave di Odisseo, visto che il risultato negativo è scontato in partenza, e dichiara solo che « la raffigurazione (di Scilla) ... è più fedele al testo omerico » di quanto non sia l'iconografia tradizionale del mostro che si affermerà a partire dal V sec. a. C. Potrebbe anche darsi che, come suggerisce la K., si tratti di un serpente marino che simboleggi il mare, naturalmente se ha senso il fatto che la sua coda si snoda sotto la nave (sarebbe preferibile evitare l'espressione di « pesce-cane » usata dal Cristofani, dal momento che non ha un'esatta rispondenza iconografica e potrebbe generare equivoci: d'altra parte ibridi siffatti — si pensi all'esempio sul frontone della parete d'ingresso della tomba tarquiniese dei Tori, fra l'altro in un contesto marino — sono noti e chiari nella composizione iconografica). È ovvio che siamo di fronte a ipotesi, né io saprei proporre qualcosa di più preciso. L'unico richiamo che mi sentirei di fare riguarda l'accostamento ad altri mostri caratterizzati da coda serpentiforme o pisciforme e natura triplice, appartenenti al repertorio orientalizzante e arcaico (su cui si veda un mio accenno in *Archaeol. Neppi*, Firenze 1975, p. 160). Ne risulta che l'osservazione dell'A., relativa alla conoscenza dell'Odissea da parte del maestro della pisside, andrebbe dimensionata e puntualizzata: conoscenza sì dell'Odissea, ma probabilmente solo episodica.

Alcune delle altre scene discusse si prestano a qualche osservazione marginale, che qui segnalo per completezza. Teseo e il Minotauro (lamina bronzea Ferroni): l'ipotesi che la figura sostenuta dal mostro indichi l'ostaggio ucciso prima che Teseo lo affrontasse è suggestiva, ma lascia perplessi per la mancanza di esempi consimili nella pur ricca documentazione figurativa del sog-

getto. Nascita di Athena (cratere Louvre D 151): è molto probabile che la figura di Hermes sia una sostituzione operata dal ceramografo etrusco al posto di Efesto, ma va aggiunto che Hermes si trova nella tradizione arcaica recenziore del soggetto e anche nello stesso atteggiamento che ha sul cratere del Louvre (A. B. Cook, *Zeus* III, I, Cambridge 1940, p. 665, fig. 476). Ciclo tebano (lamina bronzea da Castellina in Chianti): l'ipotesi del giuramento su uno scudo è senza dubbio un'ipotesi dotta, ma forse non sufficientemente suffragata dal disegno dell'oggetto: la sua concavità e il sostegno, che erano alla base della vecchia interpretazione di bacile, non credo che possano essere tanto minimizzati come ha fatto la Krauskopf.

La documentazione di mito greco nella produzione etrusca che va fino alla metà del VI secolo riveste un carattere di eccezionalità più che di normalità. E ciò si spiega benissimo quando si pensi che siamo all'inizio di un fenomeno di acculturazione. Il fatto che la maggior parte delle raffigurazioni si trova su oggetti di materiale costoso può significare che il fenomeno in questa prima fase abbia interessato una determinata fascia sociale, ristretta e facoltosa. La suddetta eccezionalità risulta ancora più evidente quando si prenda una classe monumentale di larga esemplificazione, che in buona parte appartiene alla prima metà del VI secolo, come quella dei lastroni a scala tarquiniesi, in cui i temi mitologici sono decisamente rari rispetto alle raffigurazioni decorative. E il campo figurato ridotto a una metopa imporrà qualche limite per il numero dei personaggi o per la scelta dei soggetti, ma non per il loro contenuto. Si pensi alla diffusione della tematica mitologica in altri monumenti, posteriori di alcuni decenni al grosso della produzione dei lastroni a scala, che come questi ultimi hanno il campo figurato ridotto a una piccola metopa: i tripodi Loeb.

I soggetti appartengono a cicli epici e mitologici diversi (Iliade, Odissea, Teogonia, Eracleide, Tebaide ecc.) e si può ben pensare che il maggior impulso possa essere venuto dalla tradizione figurativa, dove gli stessi soggetti sono attestati. La K. suggerisce come precedenti di queste prime scene etrusche mitologiche taluni prodotti dell'ambito argivo-corinzio degli ultimi decenni del VII secolo, nota il divario cronologico di alcuni decenni con le opere etrusche in questione e sottolinea l'azione mediatrice di artisti greci che sarebbero arrivati in Etruria nella seconda metà inoltrata del VII secolo e avrebbero, per così dire, erudito i maestri locali in fatto di trame mitiche e dato il primo impulso alla diffusione in Etruria delle saghe greche e della relativa tradizione figurativa. Sono citati espressamente i casi di due ceramografi di questo periodo, i pittori della Sfinge Barbuta e delle Rondini, che mostrano chiare aperture alle esperienze elleniche e altrettanto chiare influenze sulla produzione etrusca posteriore. Il fatto rientra in un fenomeno di più vaste proporzioni che riguarda l'ellenizzazione dell'Etruria nella fase cosiddetta damaratea, su cui di recente è stata spesso richiamata l'attenzione (da ultimo, con la bibliografia precedente, C. Ampolo, in *Par. Pass.* XXVI, 1971, p. 454).

Il discorso si può anche seguire, ma non si può prescindere da qualche precisazione. Sull'arrivo in Etruria di artisti greci al seguito di Damarato nella seconda metà del VII secolo ci informa la tradizione letteraria (Plin., *Nat. Hist.* XXXV 16; XXXV 152): di essi però non si conoscono opere. Un'attività etrusca e più precisamente ceretana di Aristonophos, ammesso che ci sia stata, risalirebbe ad alcuni decenni prima. Pertanto le uniche personalità grecizzanti

della seconda metà inoltrata del VII secolo, sulla cui concretezza non si possono elevare dubbi, sono i due ceramografi suddetti. Ma l'A. inclina a credere che questi possono essere non greci, ma allievi di maestri greci (p. 24). Stando così le cose, la presenza in Etruria dei supposti artisti greci diventa un po' inafferrabile. In altre parole l'ipotesi dell'A. mi sembra possibile, ma almeno oggi priva di appoggio documentale. Inoltre l'opera di erudizione mitologica, anche se si è svolta nei modi supposti dalla K., non può essere stata necessariamente profonda, meticolosa, larga. Con queste premesse potremo anche spiegarci la rarità delle testimonianze, beninteso nel periodo in questione, e le alterazioni o novità che si riscontrano rispetto alla trama di singoli miti.

Parte seconda. A cominciare dalla metà del VI secolo il numero delle scene etrusche di mito greco cresce sensibilmente. L'A. ha concentrato l'attenzione su una scelta di testimonianze in grado di offrire indizi sulla trasmissione del mito in Etruria. L'interpretazione delle scene nella maggior parte dei casi è chiara, anche se si possono notare varianti rispetto agli schemi tradizionali, solo in qualche caso è incerta e l'A. opportunamente lascia spesso aperta la questione e talvolta arriva a prospettare l'ipotesi di saghe locali (ad esempio per alcune scene del cratere Villa Giulia 19539).

Anche per le testimonianze discusse o semplicemente citate in questa seconda parte mette conto fare qualche annotazione. La chimera con testa di capra che spunta all'estremità dell'ala nel riquadro del tripode Loeb A, a fianco del riquadro con Bellerofonte, ha suggerito il noto richiamo ad alcuni esempi protocorinzi del mostro e, nel caso specifico, la possibilità di una mediazione corinzia del mito. Credo che con quanto si conosce oggi non si possa andare al di là della semplice segnalazione dell'analogia iconografica. Il vuoto cronologico di oltre un secolo tra gli esempi protocorinzi e quello del tripode non giustificano l'ipotesi di una mediazione corinzia, senza poi trascurare il fatto che l'esempio del tripode, che va nella seconda metà inoltrata del VI secolo, andrebbe inserito in un filone etrusco i cui esempi più antichi vanno negli anni intorno alla metà del VI secolo (O. Terrosi Zanco, in *St. Etr.* XXXII, 1964, p. 46 sgg.).

Non mi sembra esatta l'asserzione che Perseo insegue le gorgoni sulle lastre dipinte ceretane di Villa Giulia (p. 32). Su una lastra Perseo sta decapitando Medusa e, quasi certamente, deve essere supposto retrospiciente: perciò non si può pensare a un inseguimento; sull'altra le due sorelle di Medusa sono ritratte in corsa e non possono essere inquisite dall'eroe, che nella sequenza figurata sta decapitando Medusa.

La vecchia interpretazione della scena sulla spalla dell'anfora Würzburg 799 (Afrodite che protegge Diomede), riproposta dall'A. (p. 37), riceve ora una conferma da una scena analoga dipinta su una trozzella apula coeva, in cui i protagonisti sono qualificati con iscrizioni onomastiche (F. Johansen, in *AC* XXIV, 1972 [1974], p. 256 sgg.).

Dopo la discussione delle testimonianze presentate, l'A. aggiunge alcune osservazioni generali. La situazione però è diversa da quella della prima parte: qui le scene discusse erano tutte quelle attinenti al problema, nella seconda parte si ha soltanto una scelta. È vero che in queste osservazioni si fa riferimento anche a diverse scene che non sono state discusse specificamente, ma ciononostante i punti fissati non possono non avere un valore relativo. Le scene etrusche di mito greco dell'arcaismo maturo sono state distinte in quat-

tro gruppi: I) scene relative a miti che in Grecia o non erano rappresentati o avevano uno schema diverso o avevano subito sviluppi (senza escludere la possibilità di miti locali); II) scene che si attengono agli schemi affermati in Grecia; III) scene non attinenti in senso stretto a miti, costituite da figure o gruppi di figure tratte da contesti mitologici e usate con valore decorativo; IV) scene mitologiche sviluppate con intento decorativo, che presentano notevoli alterazioni. La presenza delle scene del IV gruppo, continua l'A., non giustifica la supposizione che « gli Etruschi non conoscevano le saghe greche » (p. 38), tanto più che anche in Grecia si conoscono raffigurazioni mitologiche « errate » (su cui si veda da ultimo K. Schauenburg, in *Festschrift Gottfried von Lücken*, Rostock 1968, p. 765 sgg.; Id., in *JdI* LXXXV, 1970, p. 28 sgg.). La questione, messa in questi termini, potrebbe essere anche pacifica. D'altronde è anche pacifico che qualsiasi maestro, greco o etrusco, nel momento in cui riproduceva una scena mitologica, non poteva esimersi da una conoscenza del contenuto della scena stessa. Il problema è di vedere in quale forma e in quale misura questo contenuto fosse acquisito, e cioè se si trattasse di una conoscenza profonda o superficiale: insomma bisogna tenere nel debito conto il grado di cultura di determinati ambienti e di determinati maestri. Alcune scene del tripode Loeb B, come Peleo che procede a braccetto con Tetide oppure Perseo che viene inseguito da due gorgoni completamente umane, rappresentano sì fatti nuovi nella tradizione figurativa dei soggetti, ma indicano anche uno snaturamento del contenuto mitologico (su ciò L. Banti, in *Tyrrhenica. Saggi di studi etruschi*, Milano 1957, p. 80), che non può non mettersi in relazione col livello culturale del maestro. Queste alterazioni, talvolta più e talvolta meno vistose, sono molto frequenti nelle raffigurazioni etrusche di mito greco (il rimando agli esempi è superfluo). Si può dedurre perciò che la conoscenza del mito greco da parte di un buon numero di maestri etruschi dell'arcaismo maturo sarà stata superficiale e non profonda, episodica e non organica.

Parte terza. Dai primi del V secolo fino al tardo ellenismo il mito tebano incontra una certa fortuna nell'arte etrusca. È importante rilevare che le testimonianze, anche le più antiche, mostrano una notevole rispondenza alle trame mitiche. Le figure di Capaneo o di Tideo sugli scarabei del V secolo sono qualificate da particolari iconografici (ad esempio il fulmine che colpisce Capaneo) o da iscrizioni onomastiche in modo da non dare adito a equivoci ermeneutici. Il fatto è che il problema non può porsi negli stessi termini per altre raffigurazioni mitologiche coeve: su uno scarabeo di stile severo da Chiusi (P. Zazoff, *Etruskische Skarabäen*, Mainz 1968, p. 187, n. 1105) la raffigurazione si riferisce a Eos e Memnon, mentre le iscrizioni che definiscono le due figure (*Tinias* e *Turan*) non hanno alcuna attinenza con il contenuto. A questo riguardo forse non sarebbe stato del tutto inopportuno richiamare un'osservazione, avanzata circa cinquanta anni fa da G. Devoto (*St. Etr.* I, 1927, p. 256), relativa alla maggiore antichità della penetrazione in Etruria dei nomi degli eroi del ciclo tebano rispetto a quelli dei protagonisti di altri cicli mitologici. L'altorilievo di Pyrgi nella interpretazione tebana, proposta da E. Paribeni (*AC* XXI, 1969, p. 53 sgg.) e accolta da tutti (ancora aderente alla prima e ormai superata interpretazione di gigantomachia è invece G. A. Mansuelli, in *Popoli e civiltà dell'Italia antica* III, Roma 1974, p. 272), ha confermato in pieno la particolare posizione del mito tebano nell'Etruria del V

secolo, posizione che si poteva anche desumere dall'esame di oggetti di arti minori. Non è da escludere, come ha suggerito E. Paribeni (*art. cit.*, p. 56), che il santuario di Pyrgi abbia svolto un ruolo primario nella trasmissione del mito tebano in Etruria. La parte avuta dai santuari, specialmente quelli delle zone costiere, nella trasmissione in Etruria di culti greci (si pensi al santuario di Graviscae con le iscrizioni dedicatorie in greco a Hera e a Apollo, su cui M. Torelli, in *Par. Pass.* XXVI, 1971, p. 44 sgg.) e miti greci con relative iconografie (su ciò ha richiamato l'attenzione G. Colonna, *Pyrgi I*, NS, II Supplemento al vol. XXIV, 1970 [1972], p. 62) deve essere stata notevole. Naturalmente questa funzione del santuario non esclude affatto altri canali di trasmissione del mito greco in Etruria che si potranno segnalare in seguito a indagini analitiche su singole opere o gruppi di opere, né rappresenta una garanzia per una trasmissione del fatto mitologico nella sua essenza profonda e nel suo contenuto particolare.

Le raffigurazioni etrusche ellenistiche di episodi del ciclo tebano (pp. 49-60) sono state in buona parte oggetto di uno studio specifico, uscito tre anni prima di quello della K. e dovuto a G. Ronzitti Orsolini, *Il mito dei sette a Tebe nelle urne volterrane*, Firenze 1971. La K. dichiarerà nell'introduzione (p. 3) che non ha potuto utilizzare questo studio perché il suo manoscritto era già pronto nell'estate del 1972. Il fatto purtroppo finisce per essere una lacuna nel lavoro della K., tanto più sensibile in quanto in qualche punto le due studiose non collimano.

Le considerazioni esposte sotto forma di annotazioni e precisazioni, di carattere ora marginale e ora generale, vogliono essere interlocutorie e complementari rispetto a quelle della K. con il preciso scopo di contribuire solo a una più rigorosa impostazione del problema del mito greco in Etruria in un momento in cui l'interesse per questo problema conquista sempre nuovi adepti.

GIOVANNANGELO CAMPOREALE