

TIDEO E MELANIPPO SU ALCUNI INTAGLI DI ETÀ ELLENISTICA *

(Con le tavv. XXXII-XXXVI f.t.)

Carlo Antonio Pullini, prelato piemontese di nobili natali, tra il 1771 e il 1816 formò a Torino una dattiloteca costituita da oltre cinquecento tra intagli e cammei procurati per lo più sul mercato antiquario romano, che classificò in un Catalogo rimasto inedito¹, esemplato sull'edizione delle gemme Stosch di Winckelmann². Figura schiva e riservata, l'abate si mantenne ai margini della vita scientifica, pur essendo ben aggiornato sui dibattiti e sulle discussioni accademiche internazionali, intrattenendo più stretti rapporti solo con A. L. Millin e J. Millingen.

Nel Catalogo manoscritto vengono illustrati circa duecentocinquanta pezzi, giudicati dal collezionista più interessanti per pregio artistico, rarità o curiosità di rappresentazione. Particolare attenzione è rivolta a quegli esemplari che presentano saghe eroiche, sovente ascritti alla «maniera» ritenuta etrusca i cui caratteri stilistici vengono riconosciuti dal Pullini in una certa rozzezza nel tratto e in proporzioni non perfettamente scandite nell'articolazione delle figure; il margine segmentato o perlinato e la presenza dell'esergo costituiscono, inoltre, insieme alla forma a scarabeo, i segni più evidenti dell'«etruscità» della gemma. L'abate constata poi che sulle gemme di «maniera etrusca» le raffigurazioni comprendono spesso un'immagine isolata, per lo più di un guerriero, che doveva essere senz'altro riconosciuto in un eroe, non solo «... gli Eroi della loro Nazione, ma quelli pur anco della Grecia. I fatti famosi delle guerre di Tebe, e di Troja, sono frequentissimo argomento sui monumenti Etruschi, e massimamente sulle lor gemme ...»³.

* Desidero ringraziare E. Cingano e M. G. Scoditti per alcuni utili suggerimenti.

¹ Tale dattiloteca è oggetto di studio nell'ambito di una ricerca, coordinata dalla prof. Beatrice Palma, sul collezionismo piemontese nel tardo Settecento. Soltanto quattordici intagli vengono pubblicati da C. A. PULLINI, *Saggio di antiche gemme incise co' relativi articoli d'esposizione*, in *Mémoires de l'Académie Impériale des Sciences, Littérature et Beaux-Arts de Turin*, aa. 1809-1810, 1811, tom. 19, p. 3 ss. (in seguito: *Saggio*).

² Un criterio, questo, che viene rifiutato da E. Q. Visconti nell'ordinamento della dattiloteca Chigi: E. Q. VISCONTI, in *Opere varie*, a cura di G. Labus, III, Milano 1830, p. XXI (prefazione).

³ PULLINI, *Saggio*, p. 29.

Nella raccolta Pullini figuravano molti intagli ritenuti «etruschi», con soggetti discussi negli scritti del Gori, del Passeri e del Winckelmann come quelli relativi al mito di Prometeo, al ciclo tebano o come la scena, in seguito famosa, dei soldati che tirano le sorti, identificati nei cd. «Eraclidi rientrati» nel Peloponneso. La tensione ermeneutica che si avverte in quelle opere deriva anche dal divulgare presso un pubblico sempre più vasto scarabei e intagli etrusco-italici, piuttosto lontani, tanto nella morfologia quanto nel tipo di raffigurazione e nella resa formale, dalle gemme greco-romane di tradizione ellenistica, più consone ai canoni dell'imperante gusto classicistico. Proprio nella seconda metà del secolo gli scarabei ebbero una crescente circolazione presso gli antiquari, trovando una concreta rispondenza in collezionisti sempre più appassionati, grazie anche alle scoperte che avvenivano in Etruria⁴. Nella recezione di tali interessi si inseriscono, ad esempio, alcune scelte operate dallo scultore Thorvaldsen nell'allestimento della sua dattiloteca formata sullo scorcio del secolo, durante i reiterati e lunghi soggiorni romani a partire dal 1797: lì compaiono infatti numerosi scarabei e intagli etrusco-italici⁵, frammisti a intagli di età romana tardo-repubblicana e imperiale nonché a qualche cammeo.

Per il Pullini rientra nella produzione «etrusca» anche una sardonica, pubblicata nel *Saggio* e dotata di un'illustrazione a stampa su disegno realizzato da Pietro Palmieri⁶. Vi è rappresentato un guerriero in nudità eroica, con elmo e scudo, che tiene nella mano destra una testa mozzata, mentre con la gamba corrispondente insiste sul tronco mutilato del morto, anch'esso un guerriero, come segnalano lo scudo, la lancia e le spade poggiategli vicino (tav. XXXII). Il soggetto, conosciuto all'epoca da almeno altri sei esemplari editi, era stato già discusso dal Gori⁷ e dal Winckelmann⁸, che avevano espresso opinioni discordi sulla possi-

⁴ A tal riguardo, non va taciuto che a James Byres si devono i disegni di pitture decoranti alcune tombe etrusche venute alla luce a quel tempo: H. MÖBIUS, *Zeichnungen etruskischer Kammergräber und Einzelfunde von James Byres*, RM LXXIII-LXXIV, 1966/67, p. 53 ss.; IDEM, *Nachtrag zu James Byres*, *ibidem* LXXXV, 1978, p. 479 ss.; B. FORD, *James Byres. Principal Antiquarian for the English Visitors to Rome*, *Apollo* 99, June 1974, p. 446 ss.; M. CRISTOFANI, *La scoperta degli Etruschi. Archeologia e Antiquaria nel Settecento*, Roma 1983, p. 108 ss.; D. RIDGWAY, *James Byres and the ancient state of Italy: unpublished Documents in Edinburgh*, *Atti del II Congresso Internazionale Etrusco*, Roma 1989, p. 213 ss. Inoltre, si assiste alla contraffazione di scarabei ad opera di moderni incisori: cfr. W. MARTINI, *Die etruskische Ringsteinglyptik*, RM Erg. H. 18, Heidelberg 1971, p. 111 ss. (in seguito: MARTINI).

⁵ P. FOSSING, *Catalogue of the Antique Engraved Gems and Cameos. The Thorvaldsen Museum*, Copenhagen 1929, p. 19 ss. (in seguito: FOSSING); *Bertel Thorvaldsen 1770-1844, scultore danese a Roma*, Roma 1989, (*Atti del Convegno tenutosi presso l'Accademia di Danimarca a Roma*), Roma 1991, p. 297 ss., nn. 165-186.

⁶ PULLINI, *Saggio*, p. 27 ss., n. VIII, tav. 3, 8. Il lavoro del Pullini è citato nel ROSCHER, II, 2, s.v. *Melanippos*, c. 2578.

⁷ A. F. GORI, *Novus Thesaurus Gemmarum*, III, tav. 23.

⁸ J. J. WINCKELMANN, *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch dédiée à Son Excellence Monsieur le Cardinal Aléxandre Albani*, Florence 1760, III, nn. 221-225.

bile interpretazione. Il primo vi aveva riconosciuto un episodio minore dell'epos troiano: l'uccisione di Ippoloco da parte di Agamennone; il secondo, un fatto della storia romana (Trebonio con il capo di Dolabella) e, successivamente, un evento mitico, pertinente sempre alla guerra di Troia (Diomede che ha ucciso Dolone; Agamennone e Ippoloco) o alla saga tebana o alla vendetta di Trofonio sul fratello Agamede.

Il Pullini, pur accogliendo l'interpretazione del Gori, non tralascia di ricordare che «... Questa nobile gemma, prima ch'io ne facessi acquisto, era stata posta sott'occhio d'uno spettabilissimo Antiquario pur ora vivente, il quale ne interpretò l'argomento per *Tideo*, e *Menalippo* (sic) *da esso ucciso* ...»⁹. In virtù di altre informazioni ricavate da sporadiche note contenute nel manoscritto dell'abate, sembra verosimile identificare il non specificato «spettabilissimo Antiquario» in A. L. Millin, conservatore del Gabinetto Imperiale di Parigi e autore di numerose opere sulle antichità greche e romane, compresi intagli e cammei¹⁰.

Oltre alle interpretazioni ricordate sopra, la raffigurazione è stata ancora intesa come Giasone con in mano il capo mozzato di Absirto, giacente sotto i suoi piedi; Aiace con la testa di Imbrio o anche Achille con quella di Troilo¹¹.

La scena, replicata con alcune significative varianti su un cospicuo numero di intagli di manifattura etrusca e etrusco-italica databili in un lasso di tempo compreso tra la seconda metà del III sec. e gli inizi del I sec. a.C., non ha a tutt'oggi ricevuto una definitiva interpretazione¹².

Sin dalle prime «esposizioni» settecentesche, emerge però con chiarezza che sugli intagli non figura una rappresentazione generica, benché cambino le identità dei protagonisti a seconda dei commentatori; vi sarebbe illustrato un episodio bellico di notevole ferocia (apparentemente connesso con lo spregio del cadavere del nemico vinto), pertinente, con ogni verosimiglianza, a una saga mitica di ampia risonanza: come intuisce il Pullini, avrebbe dovuto trattarsi di una saga eroica greca ben conosciuta in Etruria.

I dati così evidenziati comportano oggi un'ulteriore riflessione sui modi e i mezzi di trasmissione dei miti in aree lontane da quelle di elaborazione primaria, legati alle iconografie create per essi nei luoghi di origine, iconografie che, a seconda dell'utilizzazione nei siti di irradiazione, possono anche venire impiegate per esprimere nuovi contenuti connessi con la cultura locale¹³.

Sulla base degli elementi comuni alle diverse proposte esegetiche, sembra di

⁹ PULLINI, *Saggio*, p. 27.

¹⁰ A. FURTWÄNGLER, *Die antiken Gemmen*, I-III, Berlin 1900, III, p. 423 (in seguito: AG).

¹¹ FURTWÄNGLER, AG III, p. 228 s.

¹² P. ZAZOFF, *AA* 1965, c. 59 s., n. 28; MARTINI, p. 62; P. ZAZOFF, *Die antiken Gemmen. Handbuch der Archäologie*, München 1983, p. 297 (in seguito: *HdArch*).

¹³ Ad esempio, A. MAGGIANI, *Argos, Janus, Culsan's. A proposito di un sarcofago di Tuscania*, *Prospettiva* 52, 1988, p. 2.

poter subito escludere la troppo erudita identificazione dei due personaggi nei mitici architetti Agamede e Trofonio. Le due figure sono infatti legate a miti beotici locali, di carattere etonico (e non va dimenticato che Trofonio, venerato in una profonda grotta a Livadià, era ritenuto un'infallibile divinità oracolare), e l'uccisione di Agamede ricordata dalle fonti – a seguito della fraudolenta edificazione del thesauros per il re di Hyria – non ha una chiara tradizione nelle arti figurative¹⁴.

Parimenti, sebbene il ciclo degli Argonauti abbia goduto di una notevole e profonda penetrazione in Etruria¹⁵, il riconoscimento di Giasone nel guerriero stante, che, colpito a tradimento il giovane Absirto, ne mutilerebbe il cadavere, è precluso da una considerazione: dalle fonti l'efferatezza dell'atto non viene ascritta all'eroe, ma alla perversa strategia di Medea nel pianificare la fuga; non a caso su Medea viene fatta ricadere ogni nefandezza ed empietà¹⁶.

Né il rialzo modanato sul quale posa il piede il guerriero stante, in nudità eroica, con una testa maschile mozzata in mano, inciso su un intaglio¹⁷, permette di riconoscervi la forma della prua di una nave, che andrebbe appunto identificata in Argo. Sull'intaglio, così come documentano altre gemme, manca comunque il tronco mutilato del nemico, schiacciato sotto il piede dal guerriero vincitore. Una simile scena ritorna ancora su una sardonica (*tav. XXXIII a*) e su una corniola (*tav. XXXIII b*) a Monaco, databili nella prima metà del II sec. a.C., dove il dettaglio del rialzo è risolto più corsivamente, tanto che questo pare connotarsi come un masso¹⁸. Eventualmente, la mutilazione del corpo di Absirto potrebbe essere adombrata dalla raffigurazione su un'altra serie di intagli, convenzionalmente detta *maschalismos*¹⁹ dove, tuttavia, il protagonista è spesso barbato e di età matura (*tav. XXXIII c*).

L'interpretazione dell'episodio andrà pertanto ricercata in contesti mitici di più ampia risonanza e impegno, ben conosciuti in Etruria come il ciclo degli Argonauti, che devono contemplare la descrizione di violente e cruenti azioni di guerra.

¹⁴ LIMC, I, s.v. *Agamedes*, p. 255 ss.

¹⁵ M. MARTELLI-M. A. RIZZO, *Un incunabolo del mito greco in Etruria, Atti e memorie della Società Magna Grecia*, s. III, 1, Roma 1992, p. 243 ss.; M. MARTELLI, M. A. RIZZO, *Un incunabolo del mito greco in Etruria, ASAtene* 66/67, 1988/1989, p. 7 ss.

¹⁶ ROSCHER, II, 2, s.v. *Medeia*, c. 2488 s.; LIMC VI, s.v. *Medeia*, p. 386 ss.

¹⁷ FURTWÄNGLER, AG, tav. XXI, 38.

¹⁸ *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen*. I, 2. *Staatliche Münzsammlung München*, E. Brandt-E. Schmidt, München 1970, p. 31, nn. 717, 718, tav. 83 (in seguito: AGD).

¹⁹ La definizione è derivata dall'interpretazione offerta da Winckelmann per la scena incisa sullo scarabeo Capranesi: FURTWÄNGLER, AG, tav. XXI, 50, III, p. 229; MARTINI, pp. 31, 137, n. 61, tav. 13, 5; ZAZOFF, *HdArch*, p. 256 e nota 251. Cfr. una corniola nella collezione Stosch (J. J. WINCKELMANN, *Opere*, ed. it., Prato 1830, tav. 199, n. 414; calco Cades, XXIX cl. 25, 107; AGD II, *Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Antikenabteilung Berlin*, E. Zwierlein-Diehl, München 1969, p. 133, n. 329, tav. 61).

Tuttavia, gli episodi dell'Iliade richiamati dai diversi commentatori settecenteschi per spiegare la scena non sembrano particolarmente significativi nella biografia degli eroi greci protagonisti, né trovano altre sicure testimonianze nella documentazione figurata ad essi relativa. Tutte le spiegazioni suggerite sembrano costituire *lectiones difficiliores*, modellate su avvenimenti secondari. L'uccisione di Ippoloco da parte di Agamennone (*Il.*, XI, 146) rimane infatti un evento privo di sviluppi iconografici, al pari di quelli che vedono Aiace protagonista dello stesso scempio sul cadavere di Imbrio (*Il.*, XIII, 203) o Diomede su quello di Dolone (*Il.*, XX, 481): l'offesa ultima al nemico vinto, che prevede il lancio sul campo di battaglia della testa mozzata di questi, a mo' di disprezzato trofeo²⁰, o l'esposizione delle teste infilzate su lance o pali, assume i contorni di un topos letterario. Soltanto per l'episodio relativo all'uccisione di Dolone è stato indicato un possibile referente figurato nella scena incisa su alcuni intagli (*tav.* XXXIII d-XXXIV a), dove due personaggi maschili, stanti, armati insistono su un terzo, inginocchiato tra loro²¹. Il dettaglio del *pileus* indossato da uno dei tre è stato riferito a Odisseo; il suo compagno sarebbe allora Diomede²² e il terzo personaggio, accasciato, Dolone sopresto a spiare. La medesima spiegazione è stata timidamente avanzata anche per la raffigurazione presente su pochi altri intagli (*tav.* XXXIV b), che mostrano due personaggi armati, stanti e con una testa recisa tra di loro²³.

Anche la tradizione figurata oggi nota dell'uccisione di Troilo da parte di Achille non comporta la decapitazione. Achille e Troilo potrebbero, se mai, essere ravvisati nei protagonisti su alcuni intagli che rappresentano un guerriero in atto di colpire un giovane prostrato o inginocchiato presso un altare²⁴. Di questi esiste il pendant con una figura femminile (identificata come Ifigenia o Polisena), chinata su un altare e assalita da un guerriero²⁵.

Più verosimile — in virtù anche della risonanza e diffusione della saga in Etru-

²⁰ M. DELCOURT, *Tydée et Mélanippe, Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, 37, 1, 1966, p. 159 ss.

²¹ F. INGHIRAMI, *Galleria Omerica*, I, Poligrafia Fiesolana 1831, *tav.* CVII. Tale interpretazione è stata proposta per due intagli al British Museum: H. B. WALTERS, *Catalogue of Engraved Gems in the British Museum*, London 1926, p. 112, nn. 965, 966, *tav.* XIV (in seguito: WALTERS). La sardonica WALTERS, n. 965, già nella collezione Blacas, reca un'iscrizione moderna con la firma del presunto incisore HEIOY.

²² Diomede è insieme ad Ulisse pileato sulla sardonica firmata da Felix, un tempo nella collezione Arundel, che mostra il ratto del Palladio: M. L. VOLLENWEIDER, *Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit*, Baden-Baden 1966, p. 44 nota 40, *tav.* 39, 1 e 2.

²³ A. L. MILLIN, *Mythologische Gallerie*, Berlin-Stettin 1820, *tav.* CLVII, n. 573; INGHIRAMI, *op. cit.*, *tav.* CIX. La stessa spiegazione potrebbe valere per la scena su una sardonica a Monaco (AGD I, 2, p. 22, n. 670, *tav.* 77) e su una a Boston (MARTINI, pp. 32 s., 47, n. 25, *tav.* 7, 5).

²⁴ FURTWÄNGLER, AG III, p. 229; ad es. AGD II, p. 130, n. 314, *tav.* 60.

²⁵ AGD II, p. 130, n. 316, *tav.* 60; in generale, FURTWÄNGLER, AG III, p. 229.

ria²⁶ — appare l'identificazione dei due personaggi come eroi del ciclo tebano, secondo il suggerimento offerto marginalmente dal Winckelmann, accolto alla fine del Settecento dal Millin e ripreso, seppure dubitativamente, nella letteratura posteriore. Ma pure questa alternativa è stata scartata in tempi recenti dalla Krauskopf, per lo più sulla base di considerazioni scaturite dalla lettura delle fonti che ricordano taluni episodi della vita di Tideo — passibili di interpretazioni non univoche — e, in special modo, la lotta mortale che questi ingaggiò contro Melanippo²⁷.

Tuttavia, non sembra inutile ripercorrere la documentazione, letteraria e figurata, relativa a Tideo e alla tragica tenzone che lo contrappose a Melanippo sotto le mura di Tebe al fine di verificare la validità o meno della proposta. Né va dimenticato che in Magna Grecia la saga tebana aveva avuto una profonda penetrazione e i suoi protagonisti o i loro discendenti erano venerati come eroi fondatori di città²⁸; in Etruria, poi, l'episodio specifico del duello tra Tideo e Melanippo era stato fissato, nel secondo quarto del V sec. a.C., in tutta la sua crudezza nell'altorilievo frontonale di Pyrgi²⁹.

Le testimonianze letterarie greche e latine³⁰ sono concordi nell'attribuire caratteri di estrema ferocia ed implacabilità all'eroe, reo di plurime uccisioni, culminate appunto nel duello mortale con Melanippo dal quale venne ferito; per vendetta, Tideo gli spezzò la testa e ne sorbì il cervello; a seguito di quel gesto sacrilego, Athena gli negò l'immortalità. Le differenti versioni mitiche interessano soltanto il momento della fine di Melanippo. Secondo Ferecide, Melanippo, che aveva ferito a morte Tideo, fu decapitato da Anfiarao che portò la testa mozzata del nemico a Tideo morente, sulla quale questi commise il macabro atto, perdendo così il favore di Athena. Anfiarao sarebbe stato mosso dal desiderio di vendetta nei confronti di Tideo, che aveva spinto Adrasto alla tragica spedizione contro Tebe. La successiva variante — che sarebbe stato Capaneo (il più arrogante tra i Sette, fulminato da Zeus) a tagliare la testa di Melanippo consegnandola a Tideo — rientrerebbe nel processo di riabilitazione della figura di Anfiarao in corso dalla metà del V sec. a.C., al fine di stemperare i tratti più crudeli del carattere dell'eroe a favore degli aspetti mantici³¹.

²⁶ I. KRAUSKOPF, *Der thebanische Sagenkreis und andere griechische Sagen in der etruskischen Kunst*, Mainz 1974 (in seguito: KRAUSKOPF); J. P. SMALL, *Studies related to the Theban Cycle on late Etruscan Urns*, Roma 1981 (in seguito: SMALL).

²⁷ KRAUSKOPF, p. 104. Scettico anche E. PARIBENI, *Le perplessità di Athena. Per una corretta lettura del frontone di Pyrgi*, AC 21, 1969, p. 55; possibilista la SMALL, p. 158.

²⁸ KRAUSKOPF, p. 86, nota 299.

²⁹ M. CRISTOFANI, *Edipo in Etruria. Dal frontone di Talamone al frontone di Pyrgi*, in *Edipo. Il teatro greco e la cultura europea*, Atti del Convegno Internazionale (Urbino 15-19 novembre 1982), Roma 1986, p. 199 ss. (ivi bibl.).

³⁰ ROSCHER, V, s.v. *Tydeus*, c. 1388 ss.

³¹ E. CINGANO, *Il duello tra Tideo e Melanippo nella Biblioteca dello Ps. Apollodoro e nell'altorilievo etrusco di Pyrgi. Un'ipotesi stesicorea*, *QuadUrbCultCl* XXV, 1, 1987, p. 95 ss. (ivi bibl.).

La documentazione figurata greca, che comprende monumenti databili dal VII alla metà del II sec. a.C. realizzati in differenti aree geografiche e culturali, attesta alcuni episodi, quasi sempre cruenti, della vita di Tideo, presente in molte imprese (dalla caccia calidonia alla spedizione contro Tebe), ma sembra astenersi dal rappresentare l'evento conclusivo e brutale.

Sul trono di Amicle, Tideo lotta al fianco di Licurgo e Adrasto, probabilmente in difesa di Ipsipile³²; su un'anfora corinzia e su un frammento di skyphos attico dall'Acropoli uccide Ismene³³; su una kotyle calcidese nel Museo Nazionale di Copenhagen³⁴ insieme a Polinice è supplice alla reggia di Adrasto, un preludio alla spedizione tebana, forse l'episodio più significativo tra le vicende trascorse dall'eroe. Nella lotta alle mura di Tebe, Tideo è stato riconosciuto sul fregio di Gjölbaschi-Trysa nella figura del guerriero caduto fra Eteocle e Polinice³⁵. La spedizione tebana, senza che i singoli partecipanti abbiano precise connotazioni individuali, è raffigurata su alcuni vasi attici, fra i quali una kylix del pittore di Kleophrades³⁶.

Da questi si differenziano le rappresentazioni su due crateri frammentari attici che alludono al duello fra Tideo e Melanippo, mostrando Tideo mestamente seduto su una roccia, presso la quale è la testa del nemico, mentre Athena allontana dall'eroe Athanasia, tenendola per mano: la vicenda sarebbe stata cantata in un carme da Bacchilide³⁷. L'empio sprezzo del nemico è costato a Tideo il favore di Athena, sua divina protettrice, che gli nega l'immortalità, qui simboleggiata da una fanciulla³⁸, laddove sull'altorilievo etrusco di Pyrgi la stessa dea reca un secchiello contenente il miracoloso «farmaco» dell'immortalità e assiste raccapricciata al macabro atto di Tideo. Sui frammenti il soggetto è risolto nelle forme dolenti di un idillio interrotto tra due giovani, dal quale è stato espunto ogni indizio più violento che avrebbe potuto ricordare l'inumana ferocia di Tideo, ora rappresentato imberbe e con l'aspetto patetico.

La versione della saga proposta sull'altorilievo pyrgense riflette, invece, la conoscenza del ciclo tebano in Etruria con una significativa variante mitica ri-

³² F. BROMMER, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, Marburg 1973³, p. 488 s.; KRAUSKOPF, p. 83, nota 273; F. BROMMER, *Denkmälerlisten zur griechischen Heldensage*, Marburg 1976, p. 461 ss.

³³ Cfr. E. CINGANO, *The death of Oedipus in the epic tradition*, *Phoenix* 46, 1, 1992, p. 9 s. nota 21: anfora corinzia (Louvre E 640); skyphos frammentario attico (Acr. 603).

³⁴ CVA, Danimarca, tav. 97, 1.

³⁵ F. EICHLER, *Die Reliefs des Heroons von Gjölbaschi-Trysa*, Wien 1950, pp. 15, 49, tavv. 2-3 A.

³⁶ Acr. 336: BEAZLEY, *ARV*, p. 192, 105.

³⁷ J. D. BEAZLEY, *The Rosi Crater*, *JHS* LXVII, 1947, p. 1 ss.; H. A. SHAPIRO, *Personification of Abstract Concepts in Greek Art and Literature to the end of the Fifth Century B.C.*, Diss. Princeton Un. 1977, p. 109 ss. (ivi bibl.).

³⁸ La stessa scena è stata riconosciuta su uno specchio etrusco a Parigi, Cabinet des Médailles: BEAZLEY, *art. cit.*, p. 7; KRAUSKOPF, p. 45; D. REBUFFAT-EMMANUEL, *Le miroir étrusque d'après la Collection du Cabinet des Médailles*, Rome 1973, p. 536 s., n. 1289, tav. 7.

spetto a quella proposta dalla maggioranza delle fonti e documentata dalle raffigurazioni greche coeve o di poco posteriori.

Anzitutto, vi sono compendiate i due momenti del ferimento di Melanippo da parte di Tideo e l'immediato, insultante strazio del nemico attuato dall'eroe, senza l'intervento di terzi (siano questi Anfiarao o Capaneo); inoltre, Athena stessa tiene il secchiello con il «farmaco» dell'immortalità.

Se i due atti compiuti contemporaneamente dal medesimo protagonista possono derivare dall'esigenza figurativa di riassumere e condensare nell'unità di azione due diversi e successivi avvenimenti, secondo un procedimento chiamato dal Paribeni «prolessi disegnativa», è stato però recentemente notato come tali elementi coincidano con la più rara versione mitica del duello tra Tideo e Melanippo tramandata nella Biblioteca dello Ps. Apollodoro, dove Tideo stesso uccide l'avversario e ne fa scempio.

Questa lezione, che diverge tanto dalla Tebaide seguita da Ferecide quanto dalle versioni dei tragici³⁹, riporterebbe a un differente contesto epico-citarodico, per il quale è stata avanzata l'ipotesi di vedervi adombrato un passo di un poema del ciclo tebano di Stesicoro, poeta ben noto nel mondo coloniale d'Occidente, che avrebbe potuto costituire un possibile medium per la rappresentazione del peculiare episodio del duello esibito sul frontone⁴⁰.

Tale ipotesi di una variante mitica per la saga⁴¹ troverebbe forse un'ulteriore redazione nella più tarda rappresentazione su un vaso da Tanagra già negli Staatliche Museen di Berlino, databile tra il 140/30 a.C.: si tratta di un prodotto di fabbrica greca⁴², la cui decorazione a rilievo presenta gli episodi della guerra tebana espressa con singoli personaggi o gruppi di duellanti, talora accompagnati dall'iscrizione che ne precisa l'identità. Questo vale per la figura isolata da Tiresia; per Creonte che combatte contro Adrasto a cavallo; per Eteocle e Polinice, sbilanciato all'indietro e cadente; per il guerriero avanzante, con la clamide che gli scende dietro la spalla destra, armato di scudo, presso cui è l'iscrizione ΤΥΔΕΥΣ, opposto a un guerriero caduto con la gamba destra flessa al ginocchio, appoggiato allo scudo, sul quale sta per calare un poderoso fendente.

³⁹ Vale la pena notare che anche la versione della Tebaide di Stazio si rifà a varianti mitiche rispetto a quelle tramandate dalla Tebaide e dai tragici greci: A. GOSTOLI, *Edipo e i figli nel rilievo del frontone etrusco di Talamone e nella Tebaide di Stazio*, *AION ArchStAnt* V, 1983, p. 65 ss.

⁴⁰ CINGANO, *Il duello*, cit., p. 99 ss.; potrebbe forse trattarsi dell'*Erifile*.

⁴¹ G. GIANGRANDE, *Tideo e Melanippo ed il frontone di Pyrgi*, *Siculorum Gymnasium*, n.s. XLII, 1-2, 1989, p. 41 ss. (Devo a E. Cingano la segnalazione di questo contributo).

⁴² C. ROBERT, *Homerische Becher*, 50. WINCKPROG 1890, p. 81 ss.; F. COURBY, *Les vases grecs à reliefs*, Paris 1922, p. 306 n. 32; U. HAUSMANN, *Hellenistische Reliefbecher aus attischen und böotischen Werkstätten*, Stuttgart 1959, p. 56 n. 37; U. SINN, *Die homerischen Becher. Hellenistische Reliefkeramik aus Makedonien*, AM 7 Beiheft, 1979, p. 115 s., n. MB 60, tav. 25, 1. Un altro frammento con la rappresentazione dei Sette a Tebe è conservato nel Museo di Volos e ritrae un lacerto dello scudo di Capaneo come indica l'iscrizione (SINN, *op. cit.*, p. 116, n. MB 61).

Di costui non viene segnalato il nome, ma la sua identità, dato anche il contesto in cui è inserita la monomachia, non genera dubbi eccessivi dal momento che il più famoso oppositore di Tideo davanti alle mura di Tebe fu Melanippo. La mancata menzione del nome – al pari di quello della figura femminile seduta in atteggiamento dolente, identificabile verosimilmente come Giocasta e non come Athena, la cui iconografia è lontana da quella qui utilizzata⁴³ – si può comprendere considerando che erano ben codificate le identità delle coppie di combattenti, individuabili in base al nome di uno solo dei duellanti.

Per quanto riguarda la coppia Tideo/Melanippo, le differenti versioni mitiche interessano infatti, come già accennato, soltanto il momento della fine di Melanippo: sul vaso, le azioni (uccisione e successivo presumibile scempio del cadavere) verrebbero compiute dal solo Tideo, che, a differenza delle versioni diffuse sugli altri monumenti citati, non appare ferito dall'avversario, bensì in tutta la pienezza delle forze. Inoltre, in accordo con la documentazione figurata greca, non viene mostrato il momento efferato dello scempio sul cadavere.

In Etruria, Tideo stante e armato è rappresentato in secondo piano, insieme ad Adrasto, sul celebre scarabeo Stosch, databile attorno al 500-480 a.C., laddove gli altri partecipanti alla spedizione tebana – Partenopeo, Anfiarao e Polinice – sono seduti e colti in atteggiamento pensoso, soprattutto i due ultimi⁴⁴.

L'iscrizione *Tute* incisa su un altro famoso scarabeo nella collezione Stosch⁴⁵ identifica invece l'eroe in un giovane poggianti sulla gamba destra, ma piegato verso sinistra in modo da formare quasi un arco con il corpo; tiene uno strigile nella sinistra, con cui si deterge la gamba corrispondente. Lo strumento connota Tideo come atleta: e tale raffigurazione, ripetuta su un cospicuo numero di intagli che non vanno oltre gli inizi del IV sec. a.C.⁴⁶, è stata ipoteticamente messa in relazione con le attività atletiche dell'eroe, anche in occasione della fondazione dei giochi nemei, attività attribuitegli pure nell'epos omerico (*Il.*, IV, 389 s.; V, 806 s.), che ne facevano pur sempre un temibile e brutale guerriero⁴⁷. Altri intagli mostrano un Tideo in età matura, ferito per lo più ad una gamba (mai all'ad-

⁴³ L'ipotesi di riconoscervi Athena è in GIANGRANDE, *art. cit.*, p. 43 s. nota 4.

⁴⁴ AGD II, p. 103 ss., n. 237, tav. 51; P. ZAZOFF, *AA* 1974, p. 466 ss.; KRAUSKOPF, p. 43, tav. 20, 1; ZAZOFF, *HdArch*, p. 215 nota 2, tav. 57, 3; p. 223 nota 38; P. e H. ZAZOFF, *Gemmensammler und Gemmenforscher. Von einer noblen Passion zur Wissenschaft*, München 1983, p. 58 ss., tav. 20, 1, 2 (in seguito: *Gem.*). Della rappresentazione non sono note repliche fedeli, ma solo altre quattro gemme che propongono il tema in maniera più diluita: una corniola già nella collezione Castellani; uno scarabeo in corniola già nella collezione Luynes, ora nella Bibliothèque Nationale di Parigi; due scarabei, uno in corniola e uno in diaspro, al British Museum (KRAUSKOPF, p. 108, nn. 1a-4: con bibl. prec.).

⁴⁵ AGD II, p. 106 s., n. 238, tav. 51; P. ZAZOFF, in *AA* 1974, p. 479 ss.; KRAUSKOPF, p. 42 s.; ZAZOFF, *HdArch*, p. 223 nota 37, tav. 57, 1; ZAZOFF, *Gem.*, p. 58 ss., tav. 21, 1.

⁴⁶ Sulle Schaber-gemmen, KRAUSKOPF, p. 84, nota 283 con bibl. prec.

⁴⁷ R. HAMPE-E. SIMON, *Griechische Sagenbilder in der etruskischen Kunst*, Mainz 1964, p. 28 nota 44.

dome): uno scarabeo a Berlino lo ritrae barbato, in atto di cadere, con la spada e lo scudo accanto⁴⁸.

Tuttavia, ferocia, crudeltà e spietatezza proprie di Tideo, messe in risalto nel solo altorilievo di Pyrgi e taciute nelle altre raffigurazioni ricordate sopra di ambito sia greco che etrusco, si affacciano, a secoli di distanza dall'epoca della rappresentazione frontonale, in un dettaglio inserito nelle scene dei Sette e Tebe scolpite su alcune urne volterrane di età ellenistica, che sintetizzano l'attacco alle mura in cui è evidenziata una delle porte urbane⁴⁹.

Su tre esemplari, databili nella prima e seconda metà del II sec. a.C., è ripetuto con minime varianti il momento dell'assalto alle mura, guardate dai difensori che scagliano pietre sugli assediati. Questi vanno all'attacco della porta in nucleo compatto: non sono riconoscibili individualmente, ma uno tiene in mano una testa recisa.

Su un'urna dalla tomba Inghirami⁵⁰ la testa è stretta dal primo degli aggressori; sull'urna 372 nel Museo di Volterra⁵¹ dal secondo, barbato, armato e vestito come il precedente di cui ripete l'impianto iconografico, mentre sull'urna 370 nel medesimo Museo⁵² dal primo assalitore, rappresentato avanzante, in nudità eroica, munito di elmo e scudo. Tale dettaglio della testa recisa, oltre che costituire un esplicito riferimento all'efferatezza della lotta condotta senza esclusione di colpi, potrebbe però alludere anche a Tideo, il più truce e spietato tra i sette eroi che mossero contro Tebe⁵³.

Il tipo iconografico del combattente scolpito sull'urna 370 del Museo Guarnacci è prossimo a quello del guerriero inciso sugli intagli già in proprietà Stosch (tav. XXXIV c), oggi a Berlino⁵⁴, e Pullini.

Oltre che su questi pezzi, la scena ricorre, con talune varianti nella posizione del cadavere (che può presentare entrambe le gambe distese oppure una flessa

⁴⁸ P. ZAZOFF, *Etruskische Skarabäen*, Mainz 1968, p. 62, n. 82, tav. 21.

⁴⁹ SMALL, p. 157 ss.; L. B. VANDER MEER, *Etruscan Urns from Volterra. Studies in Mythological Representations*, in *BABesch* LI-LIII, p. 85.

⁵⁰ Firenze, Mus. Arch. inv. n. 78483: BRUNN-KÖRTE, II, 1, p. 57 s., tav. XX, 1; G. RONZITTI ORSOLINI, *Il mito dei Sette contro Tebe nelle urne volterrane*, Firenze 1971, p. 112, n. 25; KRAUSKOPF, pp. 58, 109, n. Sie 10; SMALL, p. 70, n. 90, tav. 40b; CUE 1, p. 90, n. 125.

⁵¹ BRUNN-KÖRTE, II, 1, p. 62, tav. XXI, 3; RONZITTI ORSOLINI, *op. cit.*, p. 114, n. 27; KRAUSKOPF, pp. 58, 109, n. Sie 8; SMALL, p. 71 s., n. 93, tav. 42a.

⁵² BRUNN-KÖRTE, II, 1, p. 59 s., tav. XXII 4; RONZITTI ORSOLINI, *op. cit.*, p. 108, n. 22; KRAUSKOPF, pp. 58, 109, n. Sie 9; SMALL, p. 67 s., n. 87, tav. 39a.

⁵³ Questa proposta è stata avanzata anche dalla Small, p. 158, che si limita ad un generico accenno sul possibile rapporto tra questa raffigurazione e quella sugli intagli.

⁵⁴ Corniola: AGD II, p. 134, n. 331, tav. 62. Un elenco di gemme con tale rappresentazione è in A. FURTWÄNGLER, *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium*, Berlin 1896, nn. 209, 459-472 (cfr. BROMMER, *Heldensage*, cit., p. 104); cfr. J. SPIER, *Ancient Gems and Finger Rings. Catalogue of the Collections the J. Paul Getty Museum*, Malibu 1992, n. 140 (ivi bibl.).

al ginocchio e l'altra stesa o ripiegata sotto il tronco), su più di venti esemplari, che ritraggono il guerriero vincitore per lo più barbato, munito di elmo e scudo, con in mano il capo mozzato dell'avversario. Questi comprendono: una sardonica a Firenze⁵⁵; tre intagli, perduti, di cui si conservano però le impronte nonché un'edizione in vetro a Würzburg⁵⁶; tre paste vitree al British Museum⁵⁷ (tav. XXXIV d); due agate a L'Aja⁵⁸; una corniola frammentata a Zagabria⁵⁹; una a Monaco con la sigla ΓΙΑ⁶⁰; una ad Atene, esemplata sulla sardonica a Firenze⁶¹; un nicolo a Kassel (tav. XXXV c), con l'iscrizione CNIG⁶², di cui si conserva un'impronta settecentesca in vetro (tav. XXXV d) a Würzburg⁶³; una corniola con l'iscrizione LALUS (tav. XXXV e) e una pasta vitrea (tav. XXXV f) a Vienna⁶⁴; una pasta vitrea (tav. XXXVI a) a Hannover⁶⁵; una corniola, una calcedonia e cinque paste vitree nel Museo Thorvaldsen a Copenhagen, già in proprietà dello scultore⁶⁶; una pasta vitrea imitante il nicolo ad Aquileia⁶⁷.

Per questa scena non pare dunque inverosimile proporre come referente mitico l'episodio del combattimento tra Tideo e Melanippo, grazie anche alla recuperata variante (stescicorea?) nella saga tebana, in cui Tideo è il solo uccisore dell'avversario.

Attestata in Etruria sin dall'arcaismo, tale variante — riflessa in ambito greco forse dal vaso da Tanagra — riaffiora in periodo ellenistico nelle urne⁶⁸ e

⁵⁵ MARTINI, p. 134, n. 32, tav. 9, 1.

⁵⁶ MARTINI, p. 137, n. 66, tav. 14, 3, originale perduto; impronta Cades, II, E 65: MARTINI, p. 153, n. 263; vetro a Würzburg, da un originale in onice perduto: E. ZWIERLEIN-DIEHL, *Glaspasten im Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg. Abdrücke von antiken und ausgewählten nachantiken Intagli und Kameen*, München 1986, p. 92, n. 134, tav. 29.

⁵⁷ WALTERS, p. 125, n. 1079, tav. XVI (MARTINI, p. 153, n. 266); WALTERS, p. 125, nn. 1080, 1081, tav. XVI.

⁵⁸ M. MAASKANT-KLEIBRINK, *Catalogue of the Engraved Gems in the Royal Coin Cabinet The Hague. The Greek, Etruscan and Roman Collections*, Den Haag 1978, p. 96 s., n. 64, figg. 64 a, b (MARTINI, p. 144, n. 142, tav. 28, 3); p. 103, n. 75, figg. 75 a, b.

⁵⁹ MARTINI, p. 145, n. 157, tav. 30, 5.

⁶⁰ AGD I, 2, p. 31, n. 680, tav. 78; per MARTINI, p. 146, n. 166, tav. 32, 4 si tratterebbe di un lavoro post-antico.

⁶¹ MARTINI, p. 147, n. 182; per la sardonica a Firenze, cfr. nota 55.

⁶² AGD III, Kassel, p. 201 s., n. 28, tav. 90.

⁶³ ZWIERLEIN-DIEHL, *Glaspasten*, cit., p. 91 s., n. 13, tav. 28.

⁶⁴ E. ZWIERLEIN-DIEHL, *Die antiken Gemmen des Kunsthistorisches Museum in Wien*, rispettivamente I, München 1973, p. 66 s., n. 166, tav. 21; II, München 1979, p. 54, n. 740, tav. 26.

⁶⁵ AGD IV, Hannover, p. 43, n. 107, tav. 26.

⁶⁶ FOSSING, p. 50, nn. 141, tav. III (corniola: MARTINI, p. 157, n. 327). 143 (calcedonia); 142, 144, 145 tav. III (pasta vitrea: MARTINI, p. 157, n. 328); 146, 147, 148, tav. III (pasta vitrea: MARTINI, p. 157, n. 329).

⁶⁷ G. SENA CHIESA, *Gemme del Museo Nazionale di Aquileia*, Padova 1966, p. 315, n. 889, tav. 45.

⁶⁸ Secondo VAN DER MEER, *art. cit.*, pp. 85, 90 s., le raffigurazioni sulle urne presuppongono archetipi pittorici di derivazione greca e licia che a loro volta si rifanno a temi attestati — e talora normalizzati — nella produzione letteraria.

viene assunta negli intagli. Qui l'episodio, estrapolato da una più ampia sequenza narrativa, mostra, secondo un processo di sintesi, la figura di Tideo trionfante, che presuppone comunque il duello, la vittoria sul contendente e l'insulto ultimo al nemico.

Tuttavia, se questo evento mitico è alla base della raffigurazione, va sottolineato che la scena proposta sulle gemme presenta, all'interno di esse, alcune differenze che lasciano intravedere nuovi significati attribuiti al motivo nel corso del tempo.

Pur rimanendo costante lo schema compositivo, variano sia la posizione delle gambe del cadavere che l'inclinazione — più o meno accentuata in avanti — del torso del guerriero vincitore. Il nicolo a Kassel si distingue sensibilmente dagli altri esemplari citati, poiché il vincitore manca dell'elmo, dello scudo e delle armi che lo connotano senz'altro come guerriero: egli è infatti rappresentato in nudità eroica, con una corta spada impugnata nella sinistra, mentre nella destra ha la testa recisa del morto, il cui tronco è posto sotto i suoi piedi a mo' di esergo.

Le raffigurazioni si diversificano ancora nella testa mozzata: talora, come ad esempio sulla pasta vitrea a Hannover, essa reca l'elmo laddove ne è più spesso sprovvista. Su una corniola già nella collezione Townley⁶⁹, su un onice prima nella dattiloteca La Turbie, poi Blacas e ora al British Museum⁷⁰ con iscrizione FAUSTA (*tav. XXXVI b*) e su una sardonica a Berlino (*tav. XXXVI c*), parte della raccolta Stosch⁷¹, è interessante notare che il guerriero vincitore tiene in mano un elmo, certamente quello dell'avversario il cui tronco, privo della testa, viene schiacciato sotto i piedi.

Su un'altra serie di intagli coevi compare, come s'è accennato in precedenza, un guerriero stante, in nudità eroica, armato di lancia e scudo con una testa maschile recisa⁷². Sul campo sono talora presenti uno scudo e una spada (così sulla corniola a Berlino⁷³) (*tav. XXXVI d*), oppure gli schinieri e la corazza (ad esempio, sulla pasta vitrea a Hannover⁷⁴) (*tav. XXXVI e*), che alludono al guerriero vinto di cui rimane solo il capo.

Se la raffigurazione può venire compresa come un'edizione compendiata della scena presente sugli altri intagli, sembra più verosimile metterla in relazione con altre gemme che presentano un analogo motivo utilizzato per Perseo con il capo della Gorgone o per Hermes Psychopompos proteso su una testa umana. Talora la testa recisa, poggiata a terra, è rivolta verso un personaggio maschile, privo

⁶⁹ WALTERS, p. 113, n. 968, *tav. XIV* (MARTINI, p. 149, n. 213).

⁷⁰ WALTERS, p. 113, n. 969, *tav. 14*.

⁷¹ AGD II, p. 133 s., n. 330, *tav. 62*.

⁷² MARTINI, p. 62 (con elenco dei pezzi); ZAZOFF, *HdArch*, pp. 265, nota 31, 297, nota 179, *tav. 73, 5*.

⁷³ AGD II, p. 134, n. 333, *tav. 62*.

⁷⁴ AGD IV, Hannover, p. 43, n. 106, *tav. 26*.

di armi e di altri attributi significativi, chinato su di essa quasi in atto colloquiale. In quest'ultimo caso si tratta sicuramente di una scena mantica da taluni connessa con il Caput Oli, con Orfeo, con Cadmo o con Tarconte, quindi legata a credenze che rimandano ai vaticini ⁷⁵.

Anche la scena con il guerriero vincitore – il cui referente mitico è costituito dalla tenzone tra Tideo e Melanippo – pare rinviare a un tale ambito sacrale-religioso: infatti, non va taciuto che proprio nella testa si riteneva fossero racchiuse le potenzialità dell'individuo.

Ciò sembra indirettamente convalidato dal fatto che su questi intagli la testa mozzata non è mai afferrata per i capelli dal vincitore, ma è tenuta nella mano: dunque, non con un gesto pieno di disprezzo (indicato, invece, dal piede premuto sul tronco), bensì con una sorta di attenzione che, al di là del compiacimento per la vittoria, lascia intravedere un sotterraneo legame che, a seguito della morte dell'avversario, si va instaurando tra il vincitore ed il vinto.

Sembrerebbe dunque di potere constatare che la scena ha attenuato il primitivo contenuto mitico, perdendo nel contempo le identità dei combattenti, a favore di un significato mantico e propiziatorio per il vincitore. Del resto, il cannibalismo stesso di Tideo rimandava ad antiche pratiche rituali, che ne garantivano la sacralità.

La progressiva perdita del primitivo contenuto mitico pare avvalorata dalla cronologia degli intagli sopra elencati. La sardonica a Firenze, la corniola a Vienna e l'agata a L'Aja – così come la sardonica a Berlino e l'onice a Londra con la scritta FAUSTA, che presentano l'elmo tenuto in mano dal guerriero invece della testa tagliata – datano alla metà del III sec. a.C.; la corniola a Berlino, l'altra agata a L'Aja, la calcedonia a Copenhagen e il nicolo a Kassel rimontano al II sec. a.C. e mostrano un allungamento e arrotondamento nel rendimento delle figure; la corniola a Zagabria e le paste vitree a Londra, Copenhagen e Aquileia si collocano tra la fine del II e il I sec. a.C. e sono rese nella maniera definita da Martini «gräzisierungender Stil».

Purtroppo non è possibile recuperare dati certi sulla provenienza e sugli eventuali contesti di rinvenimento degli intagli, per lo più provenienti da dattiloteche settecentesche, prima di confluire nelle attuali collezioni museali. Né, nonostante gli studi recenti sulla glittica etrusca ed etrusco-italica, sono stati individuati i centri nei quali erano attivi gli incisori; le ricerche si sono concentrate soprattutto sull'analisi stilistica, in base alla quale sono stati proposti i raggruppamenti delle gemme e le seriazioni cronologiche.

Malgrado la mancata localizzazione dei centri di fabbrica e l'assenza di dati sicuri sulla circolazione dei pezzi, questi devono essere stati realizzati dapprima da officine etrusche – da cui il motivo ha preso le mosse grazie a un radicamento

⁷⁵ MARTINI, pp. 15, 42, 45.

della versione del mito — e, successivamente, da ateliers di tradizione etrusco-italica attivi in zone limitrofe a Roma se non addirittura nell'Urbe.

Sulla scorta del solo esame stilistico si può notare come i lavori più tardi, usciti da botteghe etrusco-italiche, abbiano accolto il motivo, rendendolo con soluzioni formali lontane da quelle usate per il prototipo. Inoltre, anche l'impiego della pasta vitrea pare rispecchiare esperienze mediate da altre fabbriche, verosimilmente quelle magno-greche, che, fin dal periodo alto-repubblicano, furono in concorrenza con gli ateliers di tradizione etrusca operanti, oltre che nell'Etruria propria, in area laziale, come anche in Roma stessa.

Né va taciuto che i grandi cicli mitici, così conosciuti in Etruria, erano al tempo saldamente penetrati in Roma nella letteratura oltre che nelle arti figurate⁷⁶, tanto che, ad esempio, Accio trattò il tema dell'assedio a Tebe in due sue tragedie.

Pertanto, il tipo di soggetto ricorrente sugli intagli esaminati, colto, derivato da una lunga tradizione e duttile all'assunzione di nuovi significati, poteva essere rivolto ad una clientela composta da esponenti della *nobilitas* repubblicana, ben compreso e appositamente scelto per costituire un emblema personale, il cui messaggio avrebbe potuto suonare come *nemo me impune lacessit*.

Un tale emblema avrebbe forse potuto significare l'appartenenza a una *gens*⁷⁷, i cui membri si richiamavano a una *virtus* alla quale era estranea la *pietas*: ma, sul finire del II sec. a.C., lo stesso Silla la sottaceva, mostrando sul suo sigillo la scena della sottomissione di Giugurta, evento che aveva certamente condizionato le fortune politiche del giovane e ambizioso patrizio.

La funzione di emblema-sigillo personale per questi intagli parrebbe convalidata dalle iscrizioni, in latino, presenti su alcuni di essi: FAUSTA sull'onice a Londra (*tav.* XXXVI *b*); LALUS sulla corniola a Vienna (*tav.* XXXV *e*), CNIG sul nicolo a Kassel (*tav.* XXXV *c*). La peculiarità della scritta greca ΠΙΑ sulla corniola a Monaco, opera della fine del XVIII-inizi del XIX sec., come attesta anche l'insolita morfologia rettangolare invece che ovale, è un ulteriore elemento che ne inficia l'autenticità: diversamente dagli altri esemplari, non è in latino, bensì esemplata sulle iscrizioni talvolta presenti sulle gemme etrusche⁷⁸.

L'iscrizione FAUSTA⁷⁹ esprime verosimilmente una formula beneaugurante (piuttosto che un nome) per il possessore della gemma, con un indubbio auspicio di favorevole fortuna (ad esempio, *fausta sors*).

⁷⁶ F. COARELLI, *Arte ellenistica e arte romana. La cultura figurativa a Roma nel II e I secolo a.C.*, in *Caratteri dell'ellenismo nelle urne etrusche*, a cura di M. Martelli e M. Cristofani, Firenze 1977, p. 38.

⁷⁷ Cfr. M. L. VOLLENWEIDER, *Verwendung und Bedeutung der Porträtgemmen für das politische Leben der römischen Republik*, *MusHelv* 12, 1955, p. 96 ss.

⁷⁸ MARTINI, p. 111 ss.

⁷⁹ CIL XIII, 10024, 136.

Purtroppo non risulta chiaro come interpretare l'iscrizione LALUS, letta dalla Zwierlein-Diehl sull'intaglio a Vienna⁸⁰, che presenta una sbrecciatura sull'ultima lettera. Essa indica probabilmente il nome del proprietario della gemma, ad esempio un *L(ucius) Alus(...)*. Tuttavia, va notato che la seconda *l* ha il tratto orizzontale più breve rispetto all'altra; si potrebbe, forse, intendere questa lettera come una *i* e leggere l'iscrizione *Laius*, che verrebbe ad evocare un nome mitico connesso al ciclo tebano.

Per la sigla CNIG, incisa sull'intaglio a Kassel, è stato proposto con buona verosimiglianza lo scioglimento *C(aius) Nig(idius)*⁸¹: il nome rinvia alla nota *gens Nigidia*, che manteneva la tomba di famiglia nei pressi di Perugia⁸². Le ascendenze etrusche della *gens* erano vantate da taluni membri, alcuni dei quali raggiunsero importanti cariche in Roma negli anni 80 del I sec. a.C.⁸³.

Pertanto, sembra verosimile concludere che questa rappresentazione incisa su intagli di fabbrica etrusca ed etrusco-italica si riferisse originariamente ad un duello mitico, che la maggioranza degli indizi consente di riferire a Tideo e Melanippo.

La scelta di tale soggetto rientra, convalidandola al tempo stesso, nella straordinaria diffusione sia letteraria che figurata della saga tebana nel mondo etrusco e, successivamente, in quello latino, con le sue significative varianti mitiche affioranti ancora nell'opera di Stazio. Inoltre, al di là di un impiego come emblema personale, il soggetto, polivalente sul piano semantico, poteva ben rientrare in certe manie genealogiche dell'aristocrazia etrusca, accogliendo nel contempo anche una valenza di tipo rituale con il vincitore che assumeva la forza e le caratteristiche positive del nemico.

MARIA ELISA MICHELI

⁸⁰ Cfr. nota 64; *RE* XII, 1, s.v. *Lalus*; il gentilizio è attestato su un monumento funerario dal colombario di Vigna Codini: *CIL* VI, 5045.

⁸¹ ZWIERLEIN-DIEHL, *Glaspasten*, cit., p. 91 s., n. 133, tav. 28.

⁸² *CIL* I², 2637-2640; W. HARRIS, *Rome in Etruria and Umbria*, Oxford 1971, pp. 200 s., 321 s., 328.

⁸³ Cfr. *RE* XVII, 1, s.v. *Nigidius*. Particolarmente eminente, Nigidio Figulo: F. GUILLAMONT, *Ciceron et le techniques de l'haruspicine*, *Caesarodunum* Supplement 54, 1986, pp. 121 ss.; C. AMPOLO, *Lotte sociali in Italia centrale. Un documento controverso: il calendario brontoscopico attribuito a Nigidio Figulo*, *Opus* IX-X, 1990-1991, p. 185 ss. (ivi bibl.).

Fig. VIII.



Fig. IX.



Fig. X.



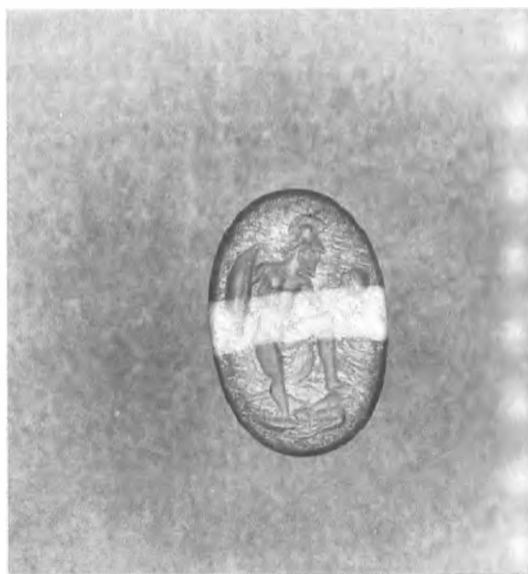
Fig. XI.



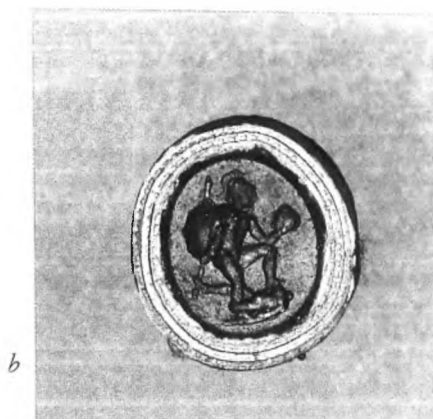
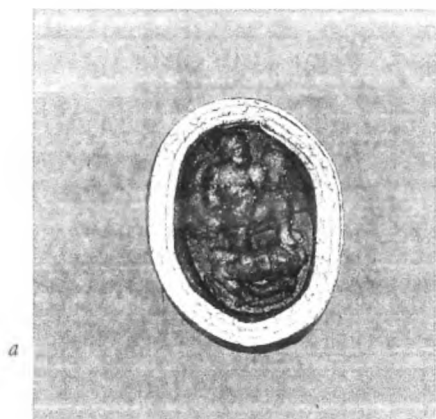
Tav. 3.



a-b) Monaco, Staatliche Münzsammlung; *c)* Berlino, Staatliche Museen; *d)* Londra, British Museum.



a) Londra, British Museum; *b*) Monaco, Staatliche Münzsammlung; *c*) Berlino, Staatliche Museen;
d) Londra, British Museum.



a-b) Londra, British Museum; *c)* Kassel, Staatliche Museen; *d)* Würzburg, Martin von Wagner Museum;
e-f) Vienna, Kunsthistorisches Museum.



a



b



c



d



e

a) Hannover, Kestner Museum; *b)* Londra, British Museum; *c-d)* Berlino, Staatliche Museen; *e)* Hannover. Kesther Museum.