

REGALITÀ E FORME DI POTERE

nel Mediterraneo antico

Atti del Convegno Internazionale di Studi
Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti
Padova, 6-7 febbraio 2004

a cura di

PAOLO SCARPI e MICHELA ZAGO



S.A.R.G.O.N. Editrice e Libreria
Padova 2007

SOMMARIO

PAOLO SCARPI Presentazione.....	p. I
UMBERTO CURI Per non dimenticare il ritorno. Platone e la democrazia	p. 1
GABRIELLA SCANDONE MATTHIAE La regalità nell'Egitto Faraonico.....	p. 19
MARIO LIVERANI Ideologia della regalità in Assiria e Israele.....	p. 35
PAOLO MATTHIAE Ideologia e politica della regalità nell'Assiria da Sargon II a Assurbanipal: l'evidenza dell'arte monumentale.....	p. 49
PIERRE CARLIER Bourgades, royaumes et cités en Grèce de l'époque mycénienne à l'époque archaïque	p. 91
PAOLO SCARPI L'anomalia «democratica» del politeismo greco	p. 105
MARIO MENICHETTI <i>Metis</i> e regalità nell'iconografia dei principi tirrenici di età arcaica. L'esempio di Dedalo e Medea.....	p. 117
ANGELO BOTTINI Re e dinasti italici: Il problema della documentazione archeologica.	p. 137
ELENA DI FILIPPO BALESTRAZZI Tratti di regalità in area padano-veneta.....	p. 157
FRANÇOISE-HÉLÈNE MASSA-PAIRAULT L'ideologia monarchica e la sua espressione plastica a Pergamo	p. 185
MARIO TORELLI La genesi dei simboli del potere nel mondo etrusco e romano	p. 205
GIOVANNI FILORAMO Il monaco-profeta e il sovrano: forme del potere a confronto nel cristianesimo tardo antico.....	p. 233

METISE REGALITÀ NELL'ICONOGRAFIA DEI PRINCIPI TIRRENICI DI ETÀ ARCAICA. L'ESEMPIO DI DEDALO E MEDEA

Mario Menichetti

Le aristocrazie etrusco-laziali elaborano a partire dal IX secolo a.C. un linguaggio del potere che si avvale di un ampio repertorio di beni, tecnologie e comportamenti sentiti come prestigiosi e adatti a rappresentare il rango dei *principes* e del loro seguito: vasi e metalli il cui valore viene accresciuto dalla perizia artigianale necessaria alla loro lavorazione, dagli elementi decorativi o dalla loro provenienza esotica; uno stile di vita che fa sfoggio di cibi e bevande fuori dal comune per quantità e modi di preparazione; l'elaborazione di forme architettoniche via via più complesse sia in campo abitativo che funerario che vanno a disporsi in punti nevralgici del territorio; l'uso della scrittura; la pratica del dono quale mezzo di comunicazione tra gruppi elitari; l'elaborazione di simbologie rituali e complessi cerimoniali in grado di segnalare un rango vicino a quello degli dèi e degli eroi¹.

Tra i segni del rango e del potere aristocratico dobbiamo annoverare anche l'uso delle immagini. Monumenti straordinari, come il carrello cerimoniale da Bisenzio², ci mostrano una sorta di riassunto del più antico immaginario dei *principes* tirrenici. Queste immagini presuppongono la circolazione di tradizioni orali e di narrazioni centrate su miti emergenti dalle tradizioni locali o anche arricchiti da apporti provenienti da contatti più antichi già attivati col mondo egeo e mediterraneo.

Questo più antico linguaggio del potere verrà presto ritradotto nelle forme più raffinate e complesse dipendenti dai modelli ellenizzanti o anche ripresi dal Vicino Oriente. Se i personaggi raffigurati nella tomba delle Statue di Ceri si mostrano in una iconografia che rimanda alle figure regali di area siriana³, la diffusione del mito greco si accompagna al definitivo prevalere dei modelli ellenizzanti⁴. Le imprese di Odisseo, di Teseo, di Eracle, di

¹ Naso 2000; *Principi Etruschi* 2000; Bartoloni 2003.

² Torelli 1997, pp. 38-46; *Roma* 2000, pp. 228 ss.

³ Colonna – von Hase 1984.

⁴ Torelli 2000.

Achille appaiono capaci di esprimere in modo duttile e raffinato i valori di un mondo aristocratico che entra in competizione al suo interno e nel quadro delle strutture urbane in via di formazione⁵.

Il titolo di questa mia comunicazione insiste sul valore della *metis*, un motivo privilegiato dai *principes* nella scelta e selezione delle vicende degli eroi greci. In altre parole, il possesso della *metis* eroica diviene elemento indispensabile per le pretese di regalità di cui si ammantano i signori tirrenici, come mostra in modo esemplare la scena con nascita di Atena su una pisside d'impasto da Cerveteri⁶. A questo proposito ho scelto di ritornare su un monumento che offre al riguardo un vero e proprio manifesto della *metis*. Mi riferisco alla nota *olpe* da Cerveteri con rappresentazione del ringiovanimento di Giasone da parte di Medea, su cui molto è già stato detto, ma credo peraltro che possa essere ancora avanzata qualche nuova osservazione sul tema della *metis* e dei personaggi ad essa collegati.



Fig. 1. *Kyathos* in bucchero dalla tomba 1 di San Paolo a Cerveteri. Metà del VII secolo a.C. (da Rizzo 2001)

Il vaso in esame proviene dalle tombe orientalizzanti scoperte in loc. S. Paolo a Cerveteri, lungo la strada che conduce dalla città antica al porto di Alsium, in posizione

⁵ Camporeale 1991; Massa-Pairault 1992; Menichetti 1994; Torelli 1997; d'Agostino – Cerchiai 1999; Colonna 2000a.

⁶ Massa-Pairault 1992, pp. 24-27; Menichetti 1994, pp. 74 ss.; Camporeale 1998.

isolata rispetto alle altre necropoli ceretane⁷. Si tratta di due tombe a *dromos* coperte da un tumulo interamente costruito simile a quello della tomba Regolini-Galassi. La prima tomba si data verso la metà del VII secolo a.C. Conteneva due deposizioni nella camera centrale con un corredo composto da oltre cento vasi: dolii, olle d'impasto, anfore da trasporto chioti e corinzie, vasi da mensa, buccheri tra cui un *kyathos* (Fig. 1) — con rappresentazione di guerrieri all'esterno (Fig. 2) e di altri guerrieri più una figura mostruosa in lotta con un leone all'interno (Fig. 3) — e un altro con rappresentazione di *despotes theron* e animali tipici del repertorio siro-fenicizzante, due pissidi *white on red* con fregi zoomorfi, frammenti di avorio di fattura fenicia. La seconda tomba, databile attorno al 630 a.C., comprende una camera principale rinvenuta già saccheggiata e una camera laterale ancora intatta con una deposizione e un corredo composto anche in questo caso da circa cento pezzi, tra cui buccheri, vasi da mensa, una grande maschera bronzea (Fig. 4) ritenuta di produzione corinzia o peloponnesiaca probabilmente in origine appesa alla parete con una catenella e rinvenuta entro un bacile bronzeo posto su un'ara di tufo. La maschera raffigura una Gorgone con volto mostruoso, piccole braccia, serpenti, affiancata da una sfinge con tre mammelle.

Del corredo facevano parte anche un uovo di struzzo e il noto vaso con la complessa scena comprendente Medea e Giasone. In entrambi i corredi ritroviamo vasi in bucchero con iscrizioni e materiali di produzione cicladica, corinzia, ateniese, greco-orientale e vicino-orientale.

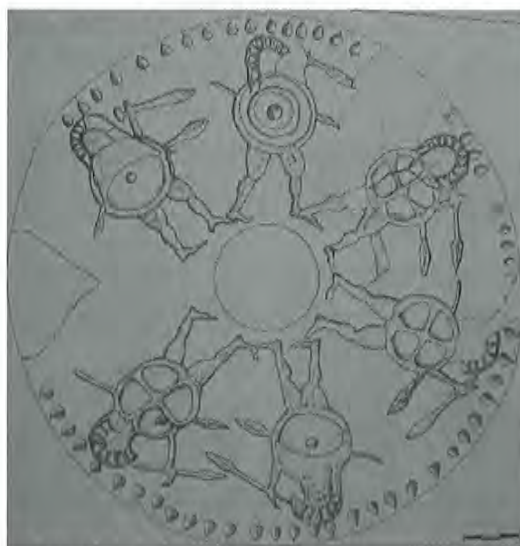


Fig. 2. Disegno della decorazione esterna del *kyathos* della fig. 1 (da Rizzo 2001)

⁷ Rizzo 2001.



Fig. 3. Disegno della decorazione interna del *kyathos* della fig. 1 (da Rizzo 2001)

Il vaso con scena mitologica corrisponde ad un'*olpe* di bucchero (Fig. 5) assegnata alla produzione Transizionale e decorata a rilievo e incisione con due fregi figurati⁸ (Fig. 6). Nel registro superiore troviamo una teoria zoomorfa, di tradizione siro-fenicizzante, con trofeo vegetale al centro affiancato da un leone e da due pantere con gamba umana pendente dalle fauci. Il fregio principale è composto da quattro scene: la lotta tra due pugili; il personaggio entro il calderone, identificato con Giasone, assistito da Medea indicata dall'iscrizione *Metaia*; sei giovani che recano un lungo tessuto indicato dall'iscrizione *kanna* o *kauna*; una figura alata corrispondente a Dedalo come indica l'iscrizione *Taitale*.



Fig. 4. Disegno della maschera bronzea con Gorgone rinvenuta nella camera laterale del tumulo di San Paolo a Cerveteri. Ultimi decenni del VII secolo a.C. (da Rizzo 2001)

⁸ Rizzo – Martelli 1988-1989; Rizzo 2001, pp. 170 ss.

La rarità di questo tipo di produzione di *olpai* di bucchero a rilievo è stata segnalata da M.A. Rizzo che richiama, al momento della scoperta di questo vaso, solo un altro esemplare integro ora a Bruxelles con rappresentazione di due figure virili barbute affrontate e recanti lituo e scettro, affiancate da figure femminili ammantate⁹. Altri frammenti mostrano figure virili ancora con lituo, scettro e fiori, insieme a figure femminili con capo velato e altre figure barbute con mantello e lituo. Appare evidente una produzione di alto livello la cui officina va ricercata molto probabilmente nello stesso ambito ceretano.



Fig. 5. *Olpe* in bucchero dalla tomba 2 di San Paolo a Cerveteri. Attorno al 630 a.C. (da *Etruschi* 2000)

L'editrice del vaso M.A. Rizzo ha giustamente inquadrato le scene del fregio principale in relazione alla tradizione sugli Argonauti, ma ha lasciato aperto il problema del collegamento tra le varie scene. L'Autrice parte dal riconoscimento del gruppo con Medea impegnata nel ringiovanimento di Giasone attraverso una cottura magica entro il calderone

⁹ Si veda ora Gran-Aymerich 1999, pp. 389-393.

(Fig. 7), uno dei diversi episodi del genere in cui è impegnata la maga Medea e testimoniato anche da uno scolio a Euripide che attribuisce questa tradizione a Ferecide e Simonide¹⁰.

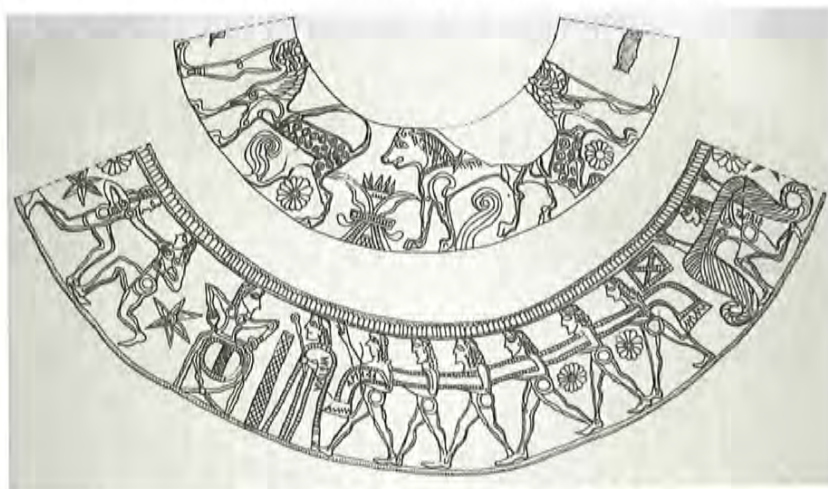


Fig. 6. Disegno dei fregi dell'olpe della fig. 5 (da Rizzo – Martelli 1988-1989)

Il rimando a Giasone e agli Argonauti emerge anche dalle altre scene: per il lungo tessuto (Fig. 8) indicato dall'iscrizione *kanna*¹¹ o *kauna*¹², la studiosa richiama opportunamente la tradizione pindarica¹³ relativa ai giochi celebrati a Lemno dagli stessi Argonauti in cui era previsto il premio di una veste preziosa; inoltre i due pugili (Fig. 9) che combattono a sinistra di Giasone emergente dal calderone mostrano entrambi un solo calzare, motivo ampiamente noto nella tradizione relativa allo stesso Giasone.

L'Autrice sottolinea come le vicende degli Argonauti siano note direttamente o indirettamente a partire dall'*Iliade* e dall'*Odissea* per poi comparire nei *Nostoi*, in Esiodo, nei *Naupactica*, nei *Korinthiaka* di Eumelos di Corinto, in Epimenide cretese, nella lirica arcaica (Stesicoro, Ibico, Simonide) fino a Pindaro (IV *Pitica*, III *Nemea*, IV *Olimpica*)¹⁴. Tutto ciò rende plausibile la diffusione di questo mito a livello iconografico già a partire da una cronologia alta e anche in ambito occidentale, come prova anche la metopa dell'Heraion del Sele¹⁵.

¹⁰ Rizzo – Martelli 1988-1989, p. 30. Per Ferecide: F. Jacoby, *Fragmente der griechischen Historiker*, Berlin-Leiden 1923, fr. 113 a-b; per Simonide: D.L. Page, *Poetae Melici Graeci*, Oxford 1962, fr. 548; per lo scolio euripideo: E. Schwartz, *Scholias in Euripidem*, II, Berolini 1891, pp. 137 ss.

¹¹ Rizzo – Martelli 1988-1989, pp. 48-52.

¹² Pugliese Carratelli 1994.

¹³ Rizzo – Martelli 1988-1989, pp. 36 ss. Pind. *Pit.* IV 253; *Ol.* IV 19-27.

¹⁴ Si veda anche Giannini 2000 e Fileni 2004.

¹⁵ Rizzo – Martelli 1988-1989, pp. 31 ss.; Cruciani 1996.



Fig. 7. Particolare del fregio dell'*olpe* della fig. 5 con Medea e Giasone (da Rizzo – Martelli 1988-1989)



Fig. 8. Particolare del fregio dell'*olpe* della fig. 5 con i giovani recanti il tessuto (da Rizzo – Martelli 1988-1989)

Il nostro vaso costituisce la raffigurazione più antica di questo mito e certamente offre motivi di spunto anche in relazione alla nota questione del rapporto tra Tirreni occidentali e Tirreni-Pelasgi alla luce della stele di Caminia rinvenuta a Lemnos stessa¹⁶.

Sostanzialmente priva di spiegazione rimane la figura di Dedalo (Fig. 10), interpretata come possibile allusione ad un omogeneo orizzonte cronologico in cui si collocano contemporaneamente le imprese di Eracle, di Minosse e dello stesso Dedalo.

¹⁶ Rizzo – Martelli 1988-1989, p. 47. Cfr. Dognini 2003a. Su Lemnos si veda Beschi 1998.



Fig. 9. Particolare del fregio dell'olpe della fig. 5 con lotta tra due pugili (da Rizzo – Martelli 1988-1989)



Fig. 10. Particolare del fregio dell'olpe della fig. 5 con Dedalo alato (da Rizzo – Martelli 1988-1989)

Per quanto concerne le iscrizioni del vaso, studiate da M. Martelli¹⁷, non si incontra alcuna difficoltà nell'identificazione *Medea-Metaia* e *Dedalo-Taitale*. Più complesso il problema relativo all'iscrizione che designa il tessuto che la studiosa interpreta come *cana* con geminazione del *ν* e dall'esame delle attestazioni note conclude che l'interpretazione usuale come *sema / monumentum* appare inadeguata dovendo invece riferirsi alla sfera di *agalma / ornamentum*, come testimonia peraltro anche una glossa di Esichio¹⁸: *χανά·κόσμησις*¹⁹.

¹⁷ Rizzo – Martelli 1988-1989, pp. 47-56.

¹⁸ *Lex.* II 1541.

¹⁹ La lettura di Pugliese Carratelli 1994 propone invece *kauna*, con *y* rovesciata, in riferimento a *kaunakis*, termine di origine iranica, indicante indumento o tessuto originariamente in pelle.

Su questo vaso ci sono stati successivi interventi che hanno dibattuto l'inquadramento lemnia del complesso figurativo e che hanno cercato di chiarire il legame tra le diverse scene del vaso pur ribadendo sostanzialmente il legame con la tradizione lemnia²⁰. In particolare F.-H. Massa-Pairault²¹ inquadra i motivi iniziatici del complesso figurativo del vaso entro la tradizione del «ritorno del fuoco» descritto da Philostratos e dei Cabiri di Lemnos, connessi alla metallurgia, in quanto modello del potere regale e della genealogia del signore etrusco destinatario del vaso. La studiosa insiste giustamente anche sul ruolo che la veste trasportata dai sei giovani assume nel complesso della scena richiamando la vittoria degli Argonauti nei giochi di Lemnos e un altro celebre mantello: quello sacro e di color porpora su cui avevano giaciuto Dioniso e Arianna a Naxos, poi divenuto l'abito regale di Thoas e infine offerto da Ipsipile a Giasone²². Appare in tutta evidenza il significato di questo mantello in relazione ad una *hierogamia* e alla legittimazione del potere regale, significato del tutto equivalente a quello del premio per la vittoria degli Argonauti nei giochi di Lemnos cui si lega sul nostro vaso la cottura iniziatica e regale di Giasone da parte di Medea. La stessa studiosa, interpretando quello che sembra essere un pilastro interposto tra Medea e Giasone come un riferimento ad un luogo sacro, un santuario o altare presso cui si svolge la scena, segnala il ruolo di Dedalo, creatore di *daidala* e di *xoana* raffiguranti divinità²³. In una breve nota L. Cerchiai²⁴ ha insistito proprio sul legame tra Medea e Dedalo basato sull'idea di *metis* che nel caso di Dedalo segnala la capacità di volare al modo degli uccelli.

L. Breglia Pulci Doria²⁵ inserisce il nostro vaso in una più ampia trattazione circa il ruolo giocato in Occidente dal mito argonautico e lascia aperta la questione se il complesso figurativo possa rimandare ad un'ambientazione lemnia oppure possa richiamare le tradizioni su Aithalia

Per C. Isler-Kerényi²⁶ la scena assume un valore cosmogonico in quanto Medea opera con uno strumento come il calderone simbolo della primordiale comunità tra uomini e dèi e anche strumento che dona l'immortalità. Inoltre la scena rimanda ad una pluralità di varianti del mito su cui doveva operare la selezione colta e consapevole delle aristocrazie etrusche.

In un recente intervento M. Harari²⁷ fa il punto della situazione circa i problemi interpretativi del nostro vaso confermando i riferimenti alla tradizione lemnia e ai motivi della *hierogamia* e della regalità. Inoltre viene sottolineato il ruolo di Dedalo da cui sembra

²⁰ Cfr. anche Dognini 2003b.

²¹ Massa-Pairault 1994 e 1998.

²² Ap. Rh. *Arg.* IV 425-434.

²³ Massa-Pairault 1994, p. 456.

²⁴ Cerchiai 1995.

²⁵ Breglia Pulci Doria 1998, partic. pp. 242-244. Si veda anche Gras 2003, p. 108.

²⁶ Isler-Kerényi 2000.

²⁷ Harari 2004.

prendere inizio il movimento della scena da cui discende anche la consegna del mantello — estratto dalla *larnax* che sembra essere raffigurata in alto davanti allo stesso Dedalo — da parte dei sei giovani alla coppia Giasone-Medea così assimilata alla *hierogamia* di Dioniso e Arianna. Per lo studioso la figura di Dedalo si spiega dunque essenzialmente in funzione del tema della regalità che lo stesso Dedalo reca da Creta a Lemnos.

Un ultimo contributo relativo al complesso figurato del nostro vaso si deve a V. Bellelli²⁸ la cui interpretazione si allontana da quella che l'Autore definisce la *vulgata*, vale a dire il legame tra il complesso iconografico del nostro vaso e la tradizione dei giochi di Lemnos da cui aveva preso avvio l'inquadramento di M.A. Rizzo e di altri interventi che peraltro si differenziano in più punti. La nuova interpretazione identifica il tessuto portato dai sei giovani con la vela della nave Argo e da qui l'Autore fa discendere una serie di conseguenze nell'interpretazione delle altre scene e del significato complessivo del fregio. Una tale proposta interpretativa — insieme a quella relativa al vello d'oro — era stata già considerata e scartata da M.A. Rizzo²⁹ in base alle seguenti considerazioni: la forma del tessuto non sembra affatto pertinente ad una vela e, soprattutto, la decorazione appare del tutto analoga a quella della veste di Medea indicando così anche una analogia di funzione; inoltre la partenza della nave Argo, seppur poco rappresentata, comprende sempre la raffigurazione della stessa nave. A mio parere queste considerazioni sono decisive: in particolare l'osservazione ravvicinata (Figg. 6-8) della veste di Medea e del tessuto recato dai giovani indirizza verso un'identificazione di uno stesso oggetto, vale a dire una lunga veste o tessuto con bordi decorati a quadretti e estremità con frange che nel caso della veste di Medea debbono essere immaginate a terra. Né a mio parere vale l'obiezione circa una lunghezza eccessiva per una veste e un peso ugualmente eccessivo vista la necessità di ben sei giovani recanti il tessuto³⁰; infatti, in questo tipo di immagini appare evidente che le dimensioni non siano necessariamente realistiche ma che possano e debbano rimandare all'importanza assoluta dall'oggetto o dalla figura accordando prestigio e visibilità all'immagine. Si tratta in sostanza di un esempio di quelle ampie vesti a carattere cerimoniale³¹ che vediamo ad esempio nell'anfora del Pittore di Amsterdam con rappresentazione di un'altra Medea alle prese probabilmente con il drago della Colchide³², nell'*hydria* di Polledrara a proposito di Arianna posta accanto a Teseo³³ o anche in una

²⁸ Bellelli 2002-2003.

²⁹ Rizzo — Martelli 1988-1989, p. 36.

³⁰ Bellelli 2002-2003, p. 82. Per l'iscrizione *kanna* visibile sul tessuto recato dai giovani l'Autore rimanda ad una nuova proposta di lettura ad opera di H. Rix (Rix 2002-2003) che propone un prestito dal greco *κάννα*, indicante una canna o pertica assimilabile al pennone di una vela, oppure al greco *κάνναβις* che designa una pianta come la canapa adatta a corde o tela utilizzati anche per le vele.

³¹ Bonfante 2003, partic. pp. 157-163; 173-189.

³² Martelli 1987, p. 265, n. 41.

³³ Krauskopf 1974, pp. 10-13 con bibliografia.

metopa di un *pythos* a rilievo al Museo di Mykonos con rappresentazione di una coppia in cui la figura femminile sembra impegnata nel gesto dell'*anakalypsis*³⁴.

Tale proposta di lettura, relativa ad una vela, a mio parere apre la strada anche ad una serie di incongruenze nella lettura complessiva del fregio che vale la pena richiamare qui in breve. L'Autore, constatata l'assenza di confronti iconografici³⁵, spiega la presenza della vela recata dai giovani con il criterio «dell'«estratto narrativo», che comporta automaticamente dei sottintesi» per cui la nave sarebbe stata omessa per non sottrarre spazio alle altre sequenze narrative³⁶. Ora, nell'iconografia arcaica la partenza eroica viene rappresentata solitamente attraverso due procedimenti: mediante la rappresentazione della partenza a cavallo, come nei celebri modelli relativi ad Achille e Amphiaraios, oppure attraverso la nave o la sua prua. Se dunque si vuole rappresentare la partenza appare piuttosto strana l'inserzione della vela che toglie spazio al motivo fondamentale che simboleggia la partenza stessa dell'eroe; ricordo che nell'*oinochoe* di Tragliatella la presenza della nave quale simbolo della partenza dell'eroe è così forte e ineludibile tanto da essere inserita, si potrebbe dire a forza, in senso verticale (Fig. 11).



Fig. 11. Disegno del fregio superiore dell'*oinochoe* di Tragliatella (Roma, Musei Capitolini). Attorno al 630-620 a.C. (da G.Q. Giglioli 1929, *L'oinochoe di Tragliatella*, in «Studi Etruschi», 3, pp. 111-159)

In sostanza l'interpretazione dell'oggetto quale una vela può basarsi sul racconto di Apollonio Rodio circa il varo della nave Argo e il trasporto delle vele e delle vettovaglie e su una notizia di Pausania³⁷ secondo cui Dedalo avrebbe inventato anche la vela³⁸. Tutto ciò, ovviamente, a costo di sganciare le scene del vaso da tutta la tradizione sui giochi di Lemnos, ben attestata da Pindaro, e su altri aspetti della stessa tradizione lemnia su cui torneremo. In questo modo la sequenza del fregio viene riletta in una sequenza aperta dai

³⁴ Caskey 1976, tav. 3.16.

³⁵ Non credo sia dirimente il confronto con il frammento orientalizzante da Megara Hyblaea con personaggi maschili disposti in fila mentre reggono una sorta di corda o gomina (Bellelli 2002-2003, p. 85, fig. 5 con bibliografia).

³⁶ Bellelli 2002-2003, p. 82.

³⁷ IX 11, 4.

³⁸ Ap. Rh. *Arg.* I 329-330.

sei giovani che recano la vela — il primo dei quali potrebbe essere lo stesso Giasone —, seguono Medea impegnata in una cottura magica che può riguardare Giasone o Pelia, i due pugili impegnati verosimilmente nei giochi funebri per lo stesso Pelia e, infine, Dedalo con le ali che conclude simbolicamente il viaggio eroico aperto da Giasone e dai suoi compagni con probabile riferimento all'Occidente.

A mio parere tale lettura risulta incongruente per tre motivi principali: in primo luogo la figura di Dedalo si muove verso sinistra in un'unica sequenza o movimento che coinvolge i sei giovani e anche Medea; il personaggio posto entro il calderone e che chiaramente emerge da esso non può essere altri che Giasone dopo la cottura magica da parte di Medea; infine, questa scena rappresenta il fulcro della rappresentazione, sottolineato anche dal fregio vegetale posto in alto sull'altro fregio³⁹: se così è, una rappresentazione di Pelia al centro del fregio a mio parere avrebbe poco significato nel quadro di una sequenza che preveda un inizio con Giasone e i suoi compagni e un termine con il corrispondente mitico Dedalo.

Ho avuto modo in altra sede⁴⁰ di esprimere la mia opinione sul complesso figurativo dell'*olpe* ceretana che, partendo dalle tradizioni su Lemnos individuate da M.A. Rizzo, coincide in più punti con quanto indipendentemente proposto da F.-H. Massa-Pairault e, di recente, da M. Harari. Mi limito dunque a segnalare alcuni punti che a me sembrano irrinunciabili per l'interpretazione delle scene del vaso: il complesso di tradizioni che ruota attorno alle donne e ai giochi di Lemnos a seguito dell'arrivo degli Argonauti; le analogie che tali tradizioni mostrano rispetto al rituale del fuoco di Lemnos descritto da Philostratos⁴¹ e studiato in particolare da W. Burkert⁴²; l'accento posto sulla *hierogamia* e la regalità. In questo quadro va inserita la figura di Dedalo che, come segnalato da L. Cerchiai, introduce con forza il potere della *metis* all'interno del complesso figurativo. Questo aspetto risulta essenziale per comprendere il significato complessivo del fregio.

Conviene partire dal rituale del fuoco di Lemnos di cui appare evidente il carattere di «festa di capodanno» che si attua attraverso la dissoluzione e il ripristino del ciclo vitale simboleggiati dall'assenza e dall'arrivo del nuovo fuoco. Importante è anche il motivo iniziale di tutto il rito: l'uccisione di tutti gli uomini da parte delle donne lemnie per volere di Afrodite da cui si origina il cattivo odore delle donne che provoca la repulsione da parte degli uomini cui segue il celebre crimine. Il mito segnala così l'interruzione dei normali

³⁹ Rizzo – Martelli 1988-1989, pp. 12-15; Bellelli 2002-2003, p. 80.

⁴⁰ Menichetti 1995.

⁴¹ Phil. Her. 19-20 (Olearius).

⁴² Burkert 1970.

rapporti tra i sessi cui si accompagna sul piano del rito l'assenza del fuoco e delle attività artigianali ad esso connesse.

La IV *Pitica* di Pindaro⁴³ porta una conferma ulteriore: di ritorno dalla Colchide, gli Argonauti si fermano a Lemnos; qui dapprima partecipano a giochi il cui premio è una veste e successivamente si uniscono alle donne di Lemnos, definite omicide. Come si vede, il crimine delle donne lemnie collega le due tradizioni in quanto da un lato si connette al brano pindarico circa l'arrivo della nave Argo che ristabilisce il normale rapporto tra i sessi dopo il crimine e, dall'altro lato, si lega all'arrivo della nave col fuoco nuovo, narrato da Philostratos, che conclude il periodo di interruzione delle istituzioni della comunità. Inoltre a seguito del crimine delle donne lemnie viene salvato solo un uomo, il re Thoas, salvato dalla figlia Ipsipile entro una *larnax* e gettato in mare oppure, secondo un'altra versione, travestito da Dioniso il re sarebbe giunto presso il tempio del dio per poi scomparire presso la riva del mare. In ogni caso al crimine delle donne lemnie fa seguito anche l'interruzione della regalità in quanto, seppur risparmiato, il re Thoas scompare nel mare, come segnalato anche da W. Burkert.

Alla luce di tutto ciò, a me pare evidente che tutto questo complesso mitico-rituale insista sul tema della ricomposizione di un ordine politico che, messo in crisi dall'episodio del crimine delle donne che ribalta l'ordine sociale, viene restaurato a seguito, da un lato, dell'arrivo della nave Argo cui seguono i giochi e il rinnovo delle unioni sessuali e, dall'altro lato, al parallelo rinnovamento del fuoco che ristabilisce l'equilibrio delle attività della comunità. Traspare anche in modo evidente che la ricomposizione dell'ordine politico e sociale passa attraverso la legittimazione di una nuova regalità, come mostra la vicenda di Thoas ma anche l'incontro tra Giasone e la regina Ipsipile. In particolare un brano delle *Argonautiche*⁴⁴ descrive secondo l'arcaico sistema del dono il sacro peplo di Ipsipile, di colore porpureo, opera delle Grazie e realizzato per Dioniso; dal dio transita poi al figlio Thoas e quindi a sua figlia Ipsipile che lo dona a Giasone. Questo tessuto possedeva un potere magico in quanto emanava incessantemente un profumo di vino e di ambrosia dal momento in cui vi avevano giaciuto Dioniso e Arianna nell'isola Dia. Questa veste diviene simbolo della regalità che transita fino a Giasone e che assume le forme di una *hierogamia* come viene esplicitamente ricordato a proposito della vicenda di Dioniso e Arianna.

Proviamo ora a tornare alle scene dell'*olpe* ceretana per le quali si impone un'osservazione preliminare. Non dobbiamo infatti aspettarci una sovrapposizione tra fonti letterarie e immagini. Se tutto il complesso figurativo acquista significato anche alla luce delle tradizioni sopra richiamate, dobbiamo comunque tener presente che la tradizione letteraria e quella riflessa nel nostro vaso dipendono, in origine, da un nucleo di racconti e tradizioni orali che ruotavano attorno al crimine delle donne lemnie, al fuoco di Lemnos, alla saga degli Argonauti. Tali racconti, fluidi e non canonizzati, vengono di volta in volta

⁴³ Pind. *Pit.* IV 251-254.

⁴⁴ Ap. Rh. *Arg.* 421-434.

ripresi dando luogo a rielaborazioni con varianti e accenti funzionali a veicolare significati e valori di volta in volta pertinenti alla committenza e al contesto di circolazione dell'immagine e della tradizione orale o letteraria. In questo senso il complesso iconografico del nostro vaso non è la traduzione in immagini del testo pindarico relativo ai giochi di Lemnos ma utilizza e piega quella tradizione per ricostruire una sequenza narrativa centrata sull'eroe Giasone la cui eroizzazione coincide con l'acquisizione di una regalità che passa attraverso l'intervento di una figura femminile. Questi temi costituiscono un punto essenziale dell'ideologia dei *principes* tirrenici di età arcaica che si identificano con le imprese degli eroi del mito greco.

Come già rilevato, la scena comprendente Giasone che emerge dal calderone alla presenza di Medea costituisce senza dubbio il punto focale del fregio. A sinistra della scena compaiono i due pugili: il motivo del monosandalismo rimanda immediatamente a Giasone⁴⁵ e in ogni caso l'*athlon*, se da un lato può richiamare l'occasione dei giochi lemni celebrati per l'arrivo degli Argonauti, dall'altro lato rappresenta la prova iniziatica attraverso cui Giasone è legittimato ad accedere ad uno statuto eroico che solo il passaggio nel calderone e la trasformazione subita grazie alla *metis* di Medea rendono definitivo.

Giasone ringiovanito dalle arti magiche di Medea acquisisce dunque uno statuto eroico sottolineato dallo scettro che Medea tiene o porge allo stesso eroe, come rilevato da F.-H. Massa-Pairault. L'accesso allo statuto eroico tramite la cottura magica di Medea richiama da un lato il rituale del fuoco di Lemnos descritto da Philostratos e, dall'altro lato, i rituali della «bella morte» di cui godono gli eroi omerici e noti archeologicamente sia in Grecia che nel mondo tirrenico. È suggestivo a questo proposito richiamare anche il brano sofocleo in cui Filottete dice: «con questo fuoco di Lemnos tante volte invocato bruciammi»⁴⁶. Tutto il processo di ringiovanimento di Giasone appare sotto il controllo di Medea dotata di un potere di trasformazione, vale a dire una *metis* che ha a che fare con le erbe, le pozioni, la cottura, la trasformazione degli elementi in modo analogo a quanto avviene per i metalli. Come rilevato da F.-H. Massa-Pairault, Giasone viene trattato come un «metallo»⁴⁷ e in questa prospettiva sono anche da tener presenti tutte le possibili connessioni con il mondo di Efesto – cui rimandano anche i Cabiri e l'eroe Erginos ricordato come vincitore dei giochi di Lemnos – più volte segnalate⁴⁸.

A destra della scena con Medea e Giasone compare il tessuto recato dai giovani che, in base alle tradizioni letterarie, può richiamare la veste premio per la vittoria degli Argonauti nei giochi di Lemnos ma anche il mantello, simbolo di regalità e *hierogamia*, che transita da

⁴⁵ Un'ulteriore osservazione di F.-H. Massa-Pairault circa l'andamento claudicante che tutto ciò comporta, potrebbe richiamare il noto motivo della difficoltà di deambulazione che caratterizza le figure degli artigiani mitici, Efesto in testa.

⁴⁶ Soph. *Fil.* 800 ss.

⁴⁷ Massa-Pairault 1994, p. 463.

⁴⁸ Massa-Pairault 1994; Breglia Pulci Doria 1998, p. 243.

Dioniso a Thoas fino allo stesso Giasone⁴⁹. In ogni caso sul nostro vaso l'arrivo del mantello segnala nel modo più chiaro il motivo della *hierogamia* tra Medea e lo stesso Giasone investito della nuova regalità. Vale la pena richiamare in questo contesto la descrizione da parte di Pausania della scena posta sull'arca di Kypselos in cui compare Medea seduta in trono e sposa di Giasone per ordine di Afrodite⁵⁰. Il rapporto tra mantello e iniziazione nuziale è stato ben indagato a partire da un importante studio di G. Arrigoni⁵¹ che richiama, tra i modelli della *hierogamia*, proprio il mantello che Ipsipile dona a Giasone nell'isola di Lemnos corrispondente a un *pharos* dal profumo meraviglioso che suscita il desiderio amoroso. Il ruolo del mantello assume ulteriore spessore anche alla luce dei significati connessi alla tessitura. Il modello mitologico da questo punto di vista è rappresentato da Penelope e dalla sua tela in cui ritroviamo anche la funzione della *metis* in relazione all'espedito della tessitura della tela che ritarda il matrimonio con i pretendenti⁵². Tessitura e matrimonio sono strettamente correlati a livello simbolico: completare la tessitura del mantello significherebbe ammettere da parte di Penelope la disponibilità al matrimonio⁵³. La tessitura con gli strumenti del telaio e del fuso, le vesti e i mantelli fanno parte di un linguaggio al femminile che rimanda alla sfera della seduzione, all'unione sessuale e al matrimonio⁵⁴. Conviene richiamare in questo contesto anche l'esempio della *vestis regia* tessuta da Tanaquilla o da Gaia Cecilia e utilizzata da Servio Tullio per ricoprire la statua della divinità nel tempio di Fortuna⁵⁵.

Si è detto che la *metis* di Medea trasforma Giasone al modo di un metallo, in sostanza la *metis* di Medea coincide con quella di Dedalo. Le iscrizioni del nostro vaso identificano due personaggi, Medea e Dedalo, evidentemente nell'intento di sottolineare il loro ruolo particolarmente importante. La terza iscrizione è posta su un oggetto, il tessuto recato dai sei giovani, che proprio per questo assume un'importanza altrettanto centrale nella disposizione del fregio. Dedalo alato incede verso sinistra, allo stesso modo dei sei giovani col tessuto, in direzione di Medea posta presso il calderone. Questo movimento in un'unica direzione a me pare evidente e significativo ed è stato ribadito di recente da M. Harari che pone Dedalo all'inizio del fregio⁵⁶. Tale disposizione segnala un legame molto stretto tra

⁴⁹ Sulla stessa linea Massa-Pairault 1994, pp. 454-457. Dion. Hal. III 61-62, ricorda un manto regale tra i simboli della regalità etrusca.

⁵⁰ Paus. V 17,5-19,10.

⁵¹ Arrigoni 1983; si veda anche Koch-Harnack 1989.

⁵² Papadopoulou-Belmehdi 1994; Cantarella 2002, pp. 59-72.

⁵³ Il motivo ritorna ad esempio in altre celebri scene omeriche: Hom. *Il.* III 121-138 e 386-388.

⁵⁴ Scheid – Svenbro 1994; Andò 2005.

⁵⁵ Coarelli 1988, pp. 265-277.

⁵⁶ Harari 2004, pp. 159 ss.

tutta la sequenza dei personaggi: da Dedalo si origina quella *metis* che caratterizza il tessuto recato dai giovani e che garantisce quel potere di trasformazione proprio di una figura come Medea o di figure simili come nel caso di Circe che trasforma i compagni di Odisseo.

La veste recata dai giovani sul nostro vaso è stata giustamente definita un *daidalon*⁵⁷. Dedalo, che incede verso sinistra seguendo i portatori della veste, garantisce che la veste stessa è un prodotto della *metis*, è un *daidalon* simile alle macchine meravigliose di Efesto e dello stesso Dedalo⁵⁸. Al mondo della *metis* appartiene anche un altro aspetto, vale a dire la *charis*, il potere di seduzione⁵⁹. La *charis* nasce sotto il segno dell'inganno, di *apate* e *metis*. La vicenda di Pandora è esemplare: opera di Efesto e Atena, viene munita di ornamenti, come il diadema e la veste, che la rendono bella a vedersi, quasi una macchina meravigliosa simile agli automi in forma di ancella usciti dalla stessa officina di Efesto, è un «*daidalon* vivente» come ha affermato N. Loraux⁶⁰. Ma il potere di seduzione di Pandora è accresciuto ancor più dai doni di Afrodite il cui potere è ben riassumibile nel *kestos himas poikilos*, la fascia magica posta sul petto da cui si sprigiona l'irresistibile potere di attrazione di Eros, con cui giustamente A. Bottini confronta la veste posta sul nostro vaso.

Questo fatto comporta l'inserimento della *charis* in una vasta rete di simbologie che coinvolge la caccia, la *metis*, gli aspetti incontrollabili di Eros riconducibili al potere magico di instillare la «malattia» dell'amore attraverso l'uso di particolari oggetti — come il *kestos himas*, la *inyx* —, rimedi, formule di canto e di incantamento⁶¹. Ricordo a questo proposito che è la stessa Afrodite che insegna a Giasone, oltre a veri e propri incantesimi d'amore, l'uso della *inyx* per suscitare la passione di Medea⁶². Se la *charis* ha a che fare con la *metis*, allora ci dobbiamo aspettare anche una rete di rapporti che lega il potere di seduzione ai *daidala*, vale a dire ai prodotti di quegli artefici divini che simboleggiano le capacità di trasformazione proprie della metallurgia e delle attività artigianali in genere. Credo che in questa prospettiva il grande mantello recato in processione dai giovani e munito di iscrizione riveli tutta la sua importanza quale simbolo della *hierogamia* di Giasone e Medea e quale *daidalon* simile ad un oggetto magico prodotto dalla *metis* di Dedalo. Il potere arcaico della *charis* e della seduzione appartiene dunque al mondo della magia e della *metis* e in modo del tutto conseguente sul nostro vaso la veste *kanna*⁶³ viene a collocarsi tra Medea e Dedalo.

57 Bottini 2000.

58 Pugliara 2002.

59 Menichetti 2003.

60 Loraux 1984

61 Cyrino 1995; Thornton 1997, pp. 17 ss.; Faraone 1999 con ampia bibliografia.

62 Pind. *Pit.* IV 213-220.

63 Probabilmente riconducibile alla sfera di *kosmesis* per cui si veda Rizzo — Martelli 1988-1989.

L'*olpe* da Cerveteri appare in questa prospettiva come un manifesto straordinariamente chiaro dei simboli e dei valori della regalità elaborati nel quadro della cultura principesca di età arcaica. I *principes* etrusco-laziali si qualificano come eroi del mito dotati di una *virtus* particolare, la *metis*, che implica uno status vicino a quello degli eroi e delle divinità e che gioca un ruolo fondamentale nella selezione che il mondo etrusco-laziale opera nel repertorio mitologico ellenico. Sul nostro vaso, al riconoscimento dello statuto eroico da parte di Giasone fa seguito l'acquisizione di un nuovo statuto regale che passa attraverso la mediazione di una figura femminile dotata di un potere di trasformazione, la *metis*, garantito dalla figura di Dedalo. Vale la pena ricordare che tutta la IV *Pitica* di Pindaro, ove si narra dei giochi degli Argonauti a Lemnos, intende legittimare la dinastia regale di Cirene anche attraverso la profezia pronunciata dalla stessa Medea⁶⁴ a proposito dei discendenti di Euphemos destinati a regnare sulla Lybia.

Il complesso figurativo dell'*olpe* ci mostra in modo assai istruttivo come le immagini non possano essere interpretate necessariamente in funzione di un semplice riscontro con la tradizione letteraria ma vengano a costituire un ulteriore riuso di un complesso di tradizioni che, a partire dalla tradizione orale, procede di pari passo sia nel campo iconografico che in quello letterario. Le modalità e i contenuti di un tale riuso in relazione al nostro vaso sono ovviamente dettati dalla committenza, dalle competenze artigianali disponibili e dall'ambito di circolazione del manufatto che fa da supporto alle immagini.

A mio parere il riuso nel senso sopra descritto che noi possiamo cogliere nel ciclo figurativo del nostro vaso pone al centro dell'attenzione il percorso simbolico che legittima uno statuto eroico e regale. In questa prospettiva da un lato la questione delle possibili connessioni lemnie in relazione alla mitistoria degli Etruschi è destinata a rimanere aperta mentre, dall'altro lato, il mito argonautico deve essere sicuramente collocato sullo sfondo delle tante riletture occidentali del mito. Ma il nostro vaso sembra rimandare soprattutto ad un motivo fondamentale: quel complesso di tradizioni che per noi emerge sotto forma letteraria in relazione al crimine delle donne lemnie, all'arrivo degli Argonauti a Lemnos cui fa seguito la celebrazione dei giochi, al rituale del fuoco di Lemnos e al mantello simbolo del rinnovamento della regalità dopo la scomparsa del re Thoas doveva essere noto al mondo dei *principes* tirrenici e poteva essere riletto in funzione di una legittimazione del potere regale. In altre parole Lemnos sembra funzionare come referente mitico dalle cui vicende può discendere una giusta e legittima regalità, una prospettiva simile a quanto si può cogliere anche in direzione del mondo cretese⁶⁵. È impressionante segnalare a questo proposito l'analogia, se non la vera e propria sovrapposizione, che si può constatare tra il fregio dell'*olpe* di Cerveteri e il fregio dell'*oinochoe* di Tragliatella⁶⁶ ove l'acquisizione di uno statuto regale da parte di Teseo passa attraverso la rielaborazione dell'impresa del labirinto

⁶⁴ Pind. *Pit.* IV 13-56.

⁶⁵ Da ultimo Harari 2004.

⁶⁶ Menichetti 1992.

cretese e la mediazione di una figura femminile, questa volta Arianna-Afrodite, che agisce di nuovo secondo i principi della *metis*. Con questo tipo di rappresentazioni possiamo individuare, per così dire, il livello di formazione di un processo i cui effetti vediamo poi emergere in grande stile nelle figure femminili divine che accompagnano i *principes* e gli eroi nei fregi delle lastre di cosiddetta prima fase destinate a edifici palaziali o nei preziosi gruppi pertinenti a donari e acroteri⁶⁷.

Bibliografia

- Andò V. 2005, *L'ape che tesse. Saperi femminili nella Grecia antica*, Roma
- Arrigoni G. 1983, *Amore sotto il manto e iniziazione nuziale*, in «Quaderni Urbinati», 15, pp. 7-56
- Bartoloni G. 2003, *Le società dell'Italia primitiva. Lo studio delle necropoli e la nascita delle aristocrazie*, Roma
- Bellelli V. 2002-2003, *Gli Argonauti all'imbarco*, in «Annali di Archeologia e Storia Antica», n.s. 9-10, pp. 79-94
- Beschi L. 1998, *Arte e cultura di Lemno arcaica*, in «La Parola del Passato», 298, pp. 48-76
- Bonfante L. 2003, *Etruscan dress*, Baltimore
- Bottini A. 2000, *Kestos himas poikilos*, in «Ostraka», IX, pp. 273-279
- Breglia Pulci Doria L. 1998, in *Mito e storia* 1998, pp. 230-253
- Burkert W. 1970, *Jason, Hypsipyle, and New Fire at Lemnos. A Study in Myth and Ritual*, in «Classical Quarterly», n.s. 20, pp. 1-16
- Camporeale G. 1991, *Eroi e signori nelle prime scene narrative etrusche*, in «Mélanges de l'École Française de Rome, Antiquité», 103, pp. 57-69
- Camporeale G. 1998, *La nascita di Atena su un vaso etrusco orientalizzante*, in AA.VV., *In memoria di E. Paribeni*, Roma, pp. 91-98
- Cantarella E. 2002, *Itaca. Eroi, donne, potere tra vendetta e diritto*, Milano
- Caskey M.E. 1976, *Notes on Relief Pithoi of the Tenian-Boiotian Group*, in «American Journal of Archaeology», 80, pp. 19-41
- Cerchiai L. 1995, *Noterella su Medea, Dedalo e gli Argonauti*, in «Annali di Archeologia e Storia Antica», 2, pp. 215-217
- Coarelli F. 1988, *Il Foro Boario. Dalle origini alla fine della repubblica*, Roma
- Colonna G. 2000a, *La cultura orientalizzante in Etruria*, in *Principi Etruschi* 2000, pp. 55-66
- Colonna G. 2000b, *Dèi ed eroi greci in Etruria. L'altorilievo di Pyrgi con i Sette contro Tebe*, in «Scienze dell'Antichità», 10, pp. 251-336
- Colonna G. 2001, *Gruppo di Ercole e di Minerva*, in *Veio, Cerveteri, Vulci* 2001, pp. 67-68

⁶⁷ Ho già richiamato questa prospettiva in Menichetti 1994, pp. 90-113 e 2000, ma si vedano almeno Coarelli 1988, pp. 205-437; Massa-Pairault 1992, pp. 36-79; Torelli 1997, pp. 87-121 e 175-199; Colonna 2000a e 2001; d'Agostino 2000; Lulof 2000; Jourdain-Annequin – Bonnet 2001.

- Colonna G. – von Hase F.-W. 1984, *Alle origini della statuaria etrusca: la tomba delle Statue presso Ceri*, in «Studi Etruschi», 52, pp. 13-59
- Cruciani C. 1996, *Giasone e Dedalo al Sele*, in «Ostraka», V, pp. 23-30
- Cyrino M. 1995, *In Pandora's Jar: Lovesickness in Early Greek Poetry*, Lanham
- d'Agostino B. 2000, *Iconografia e contesto. Qualche annotazione sul santuario di Portonaccio*, in I. Berlingò – H. Blanck – F. Cordano – P.G. Guzzo – M.C. Lentini (a cura di), *Damarato. Studi di antichità classica offerti a Paola Pelagatti*, Milano, pp. 99-102
- d'Agostino B. – L. Cerchiai 1999, *Il mare la morte l'amore. Gli Etruschi, i Greci e l'immagine*, Roma
- Dognini C. 2003a, *Riflessi etruschi e anatolici nell'epos argonautico*, in «Athenaeum», 41/1, pp. 11-28
- Dognini C. 2003b, *Médée et les serpents*, in «Gerion», 21/1, pp. 93-98
- Etruschi* 2000, Torelli M. (a cura di), *Gli Etruschi* (Catalogo della Mostra, Venezia 2000-2001), Milano
- Faraone C. 1999, *Ancient Greek Love Magic*, Cambridge-London
- Fileni M.G. 2004, *Medea: il fascino di un mito al femminile*, in *Miti greci* 2004, pp. 37-39
- Giannini P. 2000, *Medea nell'epica e nella poesia lirica arcaica e tardo-arcaica*, in *Medea* 2000, pp. 13-27
- Gran-Aymerich J. 1999, *Images et mythes sur les vases noirs d'Étrurie*, in F.-H. Massa-Pairault (éd.), *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image* (Actes du Colloque International, Rome, 14-16 Novembre 1996), Roma, pp. 382-404
- Gras M. 2003, *Autour de Lemnos*, in AA.VV., *Linguistica è storia. Studi in onore di C. De Simone*, Pisa
- Harari M. 2004, *Regine e serpenti*, in Y. Perrin – Th. Petit (eds.), *Iconographie impériale, iconographie royale, iconographie des élites dans le monde gréco-romain*, Saint-Étienne, pp. 155-168
- Isler-Kerényi C. 2000, *Immagini di Medea*, in *Medea* 2000, pp. 117-138
- Jourdain-Annequin C. – Bonnet C. 2001, *Images et fonctions d'Héraklès. Les modèles orientaux et leurs interprétations*, in AA.VV., *La questione delle influenze orientali sulla religione greca. Stato degli studi e prospettive di ricerca* (Atti del Colloquio Internazionale, Roma, 20-22 Maggio 1999), Roma, pp. 195-223
- Koch-Harnack G. 1989, *Erotische Symbole. Lotusblüte und gesaimsamere Mantel auf antiken Vasen*, Berlin
- Krauskopf I. 1974, *Der thebanische Sagenkreis und andere griechische Sagen in der etruskischen Kunst*, Mainz am Rhein
- Loroux N. 1984, *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris
- Lulof P.S. 2000, *Archaic Terracotta Acroteria Representing Athena and Herakles. Manifestations of Power in Central Italy*, in «Journal of Roman Archaeology», 13, pp. 207-219
- Martelli M. 1987, *La ceramica degli Etruschi. La pittura vascolare*, Novara
- Massa-Pairault F.-H. 1992, *Iconologia e politica nell'Italia antica. Roma, Lazio, Etruria dal VII al I secolo a.C.*, Milano
- Massa-Pairault F.-H. 1994, *Lemnos, Corinthe et l'Étrurie. Iconographie et iconologie à propos d'une olpè de Cerveteri (VII siècle av. n.è.)*, in «La Parola del Passato», 279, pp. 437-468
- Massa-Pairault F.-H. 1998, *Intervento a tavola rotonda e dibattito*, in *Mito e storia* 1998, pp. 273-274
- Medea* 2000, Gentili B. – Perusino F. (a cura di), *Medea nella letteratura e nell'arte* (Seminario di Studio, Urbino, 23-24 settembre 1998), Venezia
- Menichetti M. 1992, *L'oinochoe di Tragliatella: mito e rito tra Grecia ed Etruria*, in «Ostraka», I/1, pp. 7-30
- Menichetti M. 1994, *Archeologia del potere. Re, immagini e miti a Roma e in Etruria*, Milano

- Menichetti M. 1995, *Giason e il fuoco di Lemno su un'olpe etrusca in bucchero di epoca orientalizzante*, in «Ostraka», IV/2, pp. 273-283
- Menichetti M. 2000, *Le forme politiche di epoca arcaica*, in *Etruschi* 2000, pp. 205-225
- Menichetti M. 2003, *Atena e lo scudo di Diomede ad Argo*, in «Ostraka», XII/1, pp. 33-41
- Miti greci* 2004, Sena Chiesa G. – Arslan E.A. (a cura di), *Miti greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo* (Catalogo della Mostra, Milano 2004-2005), Milano
- Mito e storia* 1998, *Mito e storia in Magna Grecia* (Atti del XXXVI Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto, 4-7 ottobre 1996), Napoli
- Naso A. 2000, *Le aristocrazie etrusche in periodo orientalizzante: cultura, economia, relazioni*, in *Etruschi* 2000, pp. 111-129
- Papadopoulou-Belmehdi I. 1994, *Le chant de Pénélope. Poétique du tissage féminin dans l'Odyssée*, Paris
- Principi Etruschi* 2000, Bartoloni G. – Delpino F. – Morigi Govi C. – Sassatelli G. (a cura di), *Principi etruschi tra Mediterraneo ed Europa* (Catalogo della Mostra, Bologna 2000-2001), Venezia
- Pugliara M. 2002, *La meraviglia e l'artificio*, Roma
- Pugliese Carratelli G. 1994, *KANNA o KAVNA nell'epigrafe del fregio di un'olpe ceretana?*, in «La Parola del Passato», 278, pp. 363-364
- Rizzo M.A. 2001, *Le tombe orientalizzanti di San Paolo*, in *Veio, Cerveteri, Vulci* 2001, pp. 165-176
- Rizzo M.A. – Martelli M. 1988-1989, *Un incunabolo del mito greco in Etruria*, in «Annuario della Scuola Archeologica di Atene», 56-57, pp. 7-47
- Rix H. 2002-2003, *Etrusco kanna "canapa"*, in «Annali di Archeologia e Storia Antica», n.s. 9-10, pp. 95-101
- Roma* 2000, Carandini A. – Cappelli R. (a cura di), *Roma. Romolo, Remo e la fondazione della città* (Catalogo della Mostra, Roma 2000), Milano
- Scheid J. – Svenbro J. 1994, *Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris
- Thornton B.S. 1997, *Eros. The Myth of Ancient Greek Sexuality*, Boulder-Oxford
- Torelli M. 1997, *Il rango, il rito e l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana*, Milano
- Torelli M. 2000, *L'ellenizzazione della società e della cultura etrusche*, in *Etruschi* 2000, pp. 141-155
- Veio, Cerveteri, Vulci* 2001, Moretti Sgubini A.M. (a cura di), *Veio, Cerveteri, Vulci. Città d'Etruria a confronto* (Catalogo della Mostra, Roma 2001), Roma