

Sabina Toso

FABULAE GRAECAE

Miti greci nelle gemme romane del I secolo a.C.



«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

Le Rovine Circolari

9

collana diretta da
Francesca Ghedini Lorenzo Braccesi Irene Favaretto
Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Scienze dell'Antichità

Sabina Toso

FABULAE GRAECAE

Miti greci nelle gemme romane
del I secolo a.C.

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

SABINA TOSO
Fabulae Graecae
Miti greci nelle gemme romane del I secolo a.C.

© Copyright 2007 «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER
Via Cassiodoro, 19 - Roma

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione di testi e illustrazioni senza il permesso scritto dell'Editore.

Toso, Sabina

Fabulae graecae : miti greci nelle gemme romane del I secolo a.C. / Sabina Toso. - Roma : «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, 2007. - XXIV, 306, p. : ill. ; 24 cm. - (Le rovine circolari ; 9)

ISBN 88-8265-423-0

CDD 21. 736.209376

1. Gemme incise - Miti greci - Roma antica - Sec. 1 a.C.
2. Mitologia greca - Iconografia - Roma antica- Sec. 1 a.C.



Il volume è stato pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Scienze dell'Antichità dell'Università degli Studi di Padova

*A Tommaso e Francesco,
che non hanno fatto in tempo ad incontrarsi*



Tazza Farnese: faccia esterna con testa di Medusa (disegno dei rilievi); da: S. Reinach, *Répertoire de reliefs grecs et romains*, III, Paris 1912.

INDICE

PREFAZIONE, Gemme e società: per una lettura iconologica del repertorio glittico di F. Ghedini	p. XI
PREMESSA	» XIX

PARTE I LA GLITTICA

1. LA GLITTICA NEL I SEC. A.C.	» 3
1.1. <i>Victoria illa Pompei</i>	» 3
1.2. Trasferimento di opere: il fenomeno delle dattiloteche ..	» 4
1.3. Trasferimento di artisti	» 5
1.4. Il ruolo della committenza	» 7
1.5. Le "gemme dei poveri": le paste vitree	» 7
2. LA GEMMA TRA <i>SIGNUM</i> E <i>LUXURIA</i>	» 9
2.1. La <i>luxuria</i> ovvero lo sfrenato amore per le gemme	» 9
2.2. Non solo <i>luxuria</i> : le altre valenze delle gemme	» 11
2.3. La gemma come sigillo	» 12
2.4. Il sigillo e la persona	» 16
2.5. La gemma tra <i>signum</i> e <i>luxuria</i>	» 17

PARTE II IL REPERTORIO MITOLOGICO

1. MITI DI PERSONAGGI MASCHILI	» 21
1.1. Achille	» 21
1.1.a. Il bagno nello Stige	» 21
1.1.b. Chirone e l'insegnamento della lira	» 21
1.1.c. Achille uccide Troilo	» 23
1.1.d. Achille trascina il corpo di Ettore	» 24
1.1.e. Riscatto del corpo di Ettore	» 25
1.1.f. Achille e Pentesilea	» 26
1.1.g. Achille è morto	» 28
1.1.h. Achille, la musica e le armi	» 30
1.1.1. Achille, <i>egregiae virtutes claraque facta</i>	» 33

1.2. Ulisse	»	35
1.2.a. L'immagine di Ulisse	»	35
1.2.b. Ulisse a Troia	»	36
1.2.c. Ulisse: le avventure del viaggio	»	36
1.2.d. Ulisse: il ritorno a casa	»	40
1.2.1. Ulisse, <i>quid virtus et quid sapientia possit</i>	»	42
1.3. Eroi iliaci	»	44
1.3.a. Ganimede, il più bello dei mortali	»	44
1.3.b. Paride, il troiano	»	49
1.3.c. Protesilao va alla guerra	»	51
1.3.d. Dolone, il lupo	»	52
1.3.e. Diomede e il ratto del Palladio	»	54
1.3.f. Filottete e l'arco di Ercole	»	64
1.3.g. I guerrieri del cavallo	»	68
1.3.h. Enea, un eroe in fuga	»	69
1.3.1. Troia e i suoi eroi	»	73
1.4. Gli uccisori di mostri	»	77
1.4.a. Teseo: l'eredità e il Minotauro	»	77
1.4.b. Perseo e il riflesso della Gorgone	»	82
1.4.c. Bellerofonte, Pegaso e la Chimera	»	85
1.4.d. Cadmo e il drago	»	89
1.4.e. Edipo e la Sfinge	»	90
1.4.f. Centauromachia	»	93
1.4.1. Gli eroi e i mostri	»	94
1.5. Gli eroi cacciatori	»	98
1.5.a. Meleagro e il cinghiale	»	98
1.5.b. Ippolito il cacciatore	»	100
1.5.c. Atteone e i suoi cani	»	102
1.5.1. La caccia mancata	»	104
1.6. Oreste o la vendetta	»	105
1.7. Orfeo tra gli animali	»	108
1.8. Capaneo fulminato	»	111
1.9. Artigiani al lavoro	»	112
1.9.a. Dedalo, le ali ed Icaro	»	112
1.9.b. Argo e la nave	»	117
1.9.c. Prometeo crea l'uomo	»	119
1.9.1. Artigiani mitici e artigiani umani	»	122
2. MITI DI PERSONAGGI FEMMINILI	»	125
2.1 Amate dagli dei	»	125
2.1.a. Danae e la pioggia d'oro	»	125
2.1.b. Europa e il toro	»	126
2.1.c. Leda e il cigno	»	129

2.1.d. Io, giovenca regale	» 132
2.1.e. Amimone, la cercatrice d'acqua	» 133
2.2. Tra uomini e dei: Arianna	» 135
2.3. Amate dagli uomini	» 136
2.3.a. Andromeda prigioniera	» 136
2.3.b. Andromaca, moglie ideale	» 137
2.3.c. Penelope, la fedele	» 138
2.4. Le vittime	» 139
2.4.a. Agave	» 139
2.4.b. Dirce	» 141
2.4.c. Niobe e la vendetta dei Letoidi	» 143
2.4.d. Le Pretidi	» 146
2.4.e. Vittime sacrificali: Ifigenia e Polissena	» 147
2.4.f. Cassandra e il Palladio	» 149
2.5. Onfale, trionfatrice di Ercole	» 155
2.6. Medea, <i>ferox invictaque</i>	» 158
2.7. Le Amazzoni, o le donne alla guerra	» 161
2.8. Elena nasce dall'uovo	» 164
2.9. Miti al femminile	» 165
3. I PROTAGONISTI DIVINI	» 169
3.1. Ercole	» 170
3.1.a. Le dodici fatiche	» 171
3.1.a.1. Il leone nemeo (I)	» 173
3.1.a.2. L'idra di Lerna (II)	» 175
3.1.a.3. Il toro cretese (VII)	» 177
3.1.a.4. Cerbero (XI)	» 178
3.1.a.5. Le mele delle Esperidi (XII)	» 179
3.1.b. <i>Parerga e praxeis</i>	» 181
3.1.b.1. <i>Herakliskos</i>	» 181
3.1.b.2. Liberazione di Prometeo	» 182
3.1.b.3. Telefo	» 184
3.1.b.4. Anteo	» 185
3.1.b.5. Altre imprese	» 185
3.1.c. <i>L'otium</i>	» 186
3.1.1. Le valenze delle immagini	» 189
3.2. Dioniso e il suo corteggio	» 193
3.2.a. Le immagini del dio	» 193
3.2.b. Le immagini del tiaso	» 198
3.2.c. Le immagini dei nemici	» 202
3.2.1. Le valenze delle immagini	» 204
3.3. Nettuno e il suo tiaso	» 207
3.3.a. La contesa per il possesso dell'Attica	» 207
3.3.b. Le immagini del dio del mare	» 208

3.3.c. Personaggi del tiaso	» 210
3.3.d. Scilla	» 212
3.4. Gli dei in azione	» 215
3.4.a. Un dio al lavoro: Vulcano e le armi di Achille	» 215
3.4.b.1. Gli dei amano: Selene ed Endimione	» 217
3.4.b.2. Gli dei amano: Venere e Adone	» 219
3.4.c. Gli dei puniscono: Apollo e Marsia	» 221
3.4.d. Gli dei combattono: la gigantomachia	» 224
3.4.1. Gli dei assenti	» 227
4. I MITI, LE TEMATICHE, I MODELLI, I COMMITTENTI: OVVERO, I POSSIBILI MECCANISMI DI UNA SCELTA	» 229
4.1. Gli episodi, i personaggi, i cicli	» 230
4.1.a. Gli episodi	» 230
4.1.b. Dagli episodi ai personaggi	» 233
4.1.c. I cicli epici	» 234
4.2. Le tematiche	» 236
4.2.a. La <i>virtus</i> : le armi e i mostri	» 236
4.2.b. L'amore	» 238
4.2.c. La punizione	» 239
4.2.d. La musica	» 241
4.3. Il rinnovamento del repertorio e l'apporto della grande arte	» 242
4.4. La committenza e i motivi della scelta	» 244
BIBLIOGRAFIA	» 249
TAVOLE	» 281

PREFAZIONE

GEMME E SOCIETÀ: APPUNTI PER UNA LETTURA ICONOLOGICA DEL REPERTORIO GLITTICO

Negli ultimi decenni il dibattito sulla lettura e interpretazione delle immagini si è fatto sempre più ampio e serrato, come mostrano le numerose pubblicazioni, monografiche e non, i convegni, i seminari, i dibattiti, in cui, accanto alla riflessione critica sulle più svariate classi di materiale, si è sviluppata una rigorosa riflessione sul metodo o, meglio, sui metodi di approccio allo sterminato patrimonio che ci è pervenuto dal mondo antico, veicolato da ogni tipo di supporto. Vasi, sarcofagi, pareti e pavimenti, stoffe, ornamenti muliebri e armi, argenterie e gemme, ogni superficie adatta a ricevere un'immagine venne sfruttata per comunicare con un pubblico, ora allargato, ora ristretto, che nel vasto repertorio, via via rifunzionalizzato per rispondere alle nuove esigenze di una società in continuo cambiamento, si riconosceva, e riconosceva i diversificati messaggi che il committente vi annetteva; e sono questi messaggi che lo storico dell'arte, lo storico, il politologo, il filologo, lo storico delle religioni, lo studioso del costume e della società cercano di decrittare. Si tratta infatti di un patrimonio inestimabile che è ben lungi dall'essere stato interpretato nelle sue molteplici valenze, nonostante ad esso gli studiosi si siano dedicati con grande impegno, fin dai pionieristici studi di C. Robert che, già agli inizi del '900, pubblicò la sua *Ermeneutica archeologica*, in cui vennero poste solide basi interpretative, ancor oggi punto di riferimento obbligato.

Nel corso del secolo che si è appena concluso gli studi si sono moltiplicati prendendo ad oggetto ora un unico manufatto, ora un'intera classe, ora un unico soggetto ora, addirittura, un unico gesto, e sarebbe impossibile rendere conto dei progressi della ricerca nell'ambito soprattutto della riflessione metodologica; e tuttavia non si può tralasciare di ricordare il fondamentale apporto che a questa disciplina ha dato la scuola francese, riunita intorno a J. Vernant, che per decenni ha dissodato lo sterminato patrimonio dei vasi attici, elaborando un metodo di lettura teso a penetrare quel codice che reggeva la costruzione dell'immagine, codice che era immediatamente percepibile allo spettatore antico, in quanto partecipe del più generale sistema di rappresentazione della società coeva, e che risulta invece spesso oscuro allo studioso moderno che deve ricostruirne l'organizzazione.

E i vasi greci, attici ma anche magno greci, grazie anche a studiosi come Beazley o Trendall che hanno raccolto e classificato decine di centinaia di

manufatti inserendoli in rigorose griglie cronologiche, si prestano particolarmente bene ad analisi sia tematiche sia iconografiche, dal momento che il sorgere o il tramontare di un soggetto, oppure il variare di un'iconografia spiccano all'interno di serie spesso molto compatte e sono di conseguenza più facilmente interpretabili come indizio del mutare dei valori culturali e sociali di una committenza di livello per lo più molto elevato.

Altre classi di manufatti, come per esempio i sarcofagi, i mosaici o gli affreschi, sono state di recente fatte oggetto di analoghi tentativi di lettura con approcci metodologici adeguati alla documentazione pervenutaci, la quale non presenta (eccezion fatta forse per le testimonianze dal comprensorio vesuviano) la coerenza della produzione vascolare attica e magno greca. Affrontando l'analisi di questi manufatti, l'iconologo ha dovuto elaborare nuovi strumenti ermeneutici, dal momento che la "messa in serie" di questo tipo di documentazione, pur necessaria, non è sufficiente ad una corretta comprensione dei messaggi sottesi all'immagine, per la comprensione dei quali è invece più che mai indispensabile tener conto di quel concetto di contesto che è la vera grande novità degli studi iconografico/iconologici: il contesto infatti non è solo interno al manufatto ma anche esterno ad esso, un esterno che va inteso in senso topografico, tipologico e cronologico. Solo attraverso una revisione del repertorio in senso sia orizzontale (che tenga cioè conto della documentazione attestata in altri siti e in altre classi di materiali) sia verticale (che analizzi cioè l'immagine sul lungo periodo) è possibile tentare di ricostruire i codici di riferimento e quindi avvicinarsi alla corretta comprensione del significato che la raffigurazione aveva per il committente e lo spettatore antico.

Abbiamo richiamato alcuni dei problemi inerenti la lettura e decodificazione del patrimonio iconografico antico per ribadire che non esiste un metodo di riferimento assoluto, ma che ciascuna immagine deve essere analizzata e interpretata sulla base di percorsi metodologici adattati alla tipologia del supporto su cui essa insiste; si tratta di un'operazione sempre complessa, che in taluni casi presenta difficoltà maggiori poiché il manufatto (o la classe di manufatti) oggetto della ricerca non è sempre collocabile all'interno di quella griglia spazio temporale che è il presupposto di una adeguata interpretazione. E fra le classi di materiali che presentano maggiori difficoltà dobbiamo certamente annoverare quella delle gemme di cui abbiamo uno sterminato numero di attestazioni che sono però, per la loro stessa natura di oggetti preziosi e mobili, quasi sempre prive di contesto (segnaliamo, a tale proposito, l'importante iniziativa di G.Sena Chiesa di proporre un catalogo delle gemme da scavo). Le gemme infatti, e in particolare quelle personali, hanno, fin dall'antichità, "viaggiato", sia seguendo il loro proprietario sia perché oggetto di scambio e di commercio: passando di mano in mano, di eredità in eredità, spesso sfuggirono al destino del seppellimento, superando anche il crollo del mondo che le aveva prodotte. La loro bellezza ne fece poi oggetto "di culto" anche agli albori della "riscoperta del-

l'antico" e attraverso i drammati canali del collezionismo giunsero nei musei moderni, dove fanno bella mostra di sé, senza che sia più possibile ricostruirne le vicende. Ed è forse da ascrivere proprio alle loro qualità, intrinseche ed estrinseche, il fatto che esse furono, più di altri manufatti, oggetto di interesse copistico, e non solo nell'antichità ma anche in tempi recenti: in conseguenza di ciò la primitiva creazione (che magari per noi oggi è perduta) è stata via via riprodotta e imitata, anche nello stile, dando origine non solo a serie ripetitive, realizzate magari in materiale più povero, per esempio in pasta vitrea, ma anche ad un vero e proprio mercato di falsi, spesso difficilmente riconoscibili anche al più scrupoloso addetto ai lavori.

Affrontare dunque una lettura iconografico/ iconologica del repertorio glittico è una sfida audace e non priva di rischi, una sfida che costringe lo studioso a muoversi entro un amplissimo raggio d'azione in cui interagiscono parametri molteplici e diversificati, che non riguardano solo l'oggetto in sé e il materiale con cui esso è realizzato, che spesso è parte integrante della creazione artistica, che non riguardano solo lo stile e la tradizione iconografica, sia essa interna o esterna alla classe, ma devono tenere presente tutto ciò che ha contribuito a dare un significato all'immagine che nelle gemme è incisa, vale a dire da un lato a quel patrimonio condiviso di miti e leggende tante volte rielaborato nel corso dei secoli e tramandato non solo dalla grande letteratura, ma anche da quei canali sotterranei, e per noi imperscrutabili, della tradizione orale, dall'altro alla documentazione storica, intesa soprattutto come storia delle grandi famiglie aristocratiche che alle gemme, in particolare a quelle sigillari, avevano attribuito il compito di rappresentare sé stessi ("la gemma è la persona" dice Sabina Toso) e la propria dinastia.

Su questo sfondo, e consapevole delle difficoltà da affrontare, si muove l'A. di *Fabulae graecae* che, al fine di delimitare i confini di una ricerca che per la sua stessa natura tende a dilatarsi oltre i limiti di ogni possibilità di controllo, ha scelto come oggetto il repertorio mitico (puntando cioè sull'immagine narrativa piuttosto che su quella iconica) e come ambito cronologico quel momento cruciale, e per ciò stesso particolarmente rappresentativo, che va dalle fratricide lotte per il potere alla fondazione dell'Impero. Tale scelta non è certo casuale, ma è motivata dal fatto che, come dice l'A., parafrasando Mario Torelli, è "in quest'epoca che si afferma non solo una nuova selezione dei cicli legendari, ma anche un nuovo tipo di lettura del mito, allegorica e intellettualistica, più elaborata e complessa rispetto al passato". Ed è in questo mondo, che sta creando un nuovo assetto sociale e quindi un nuovo linguaggio per la comunicazione personale e politica, in questo mondo il cui principio ispiratore è quello della autorappresentazione, in chiave, spesso, di sopraffazione dell'avversario, che questo libro cerca di penetrare, usando un metodo che tiene conto degli approcci più tradizionali ma sa adattarli alle caratteristiche di questo materiale sfuggente e problematico.

A monte della ricerca si percepisce lo sforzo (indispensabile, ma spesso frustrante trattandosi di una documentazione così numerosa e dispersa da renderne impossibile una raccolta sistematica) della “messa in serie” del repertorio (nella prospettiva di proporre anche una lettura statistica, i cui limiti non sfuggono però all’A.); per realizzare tale scopo si è scelto un criterio oggettivo, che tiene conto anzitutto dei soggetti della raffigurazione, i quali vengono suddivisi in maschili, femminili, divini. Si tratta di una scelta solo apparentemente ovvia, che in taluni casi ha comportato anche inevitabili difficoltà e frammentazioni: da un lato infatti la suddivisione del materiale per protagonisti porta inevitabilmente a non tenere conto della narrazione generale e a trattare separatamente episodi che in realtà appartengono al medesimo ciclo, il quale invece è spesso già di per sé stesso significante; dall’altro, l’attribuzione di una raffigurazione ad un protagonista piuttosto che a un altro, soprattutto nei casi di scene complesse, è tutt’altro che automatica e può rispondere a criteri troppo soggettivi; va ricordato infine che spesso il contenuto di una scena rimanda a grandi tematiche ideologico/ sociali per cui il personaggio risulta secondario rispetto al senso profondo della raffigurazione. Di tali difficoltà l’A. è ben consapevole, come dimostra il fatto che l’unità di ciascun personaggio viene ricostruita attraverso le sintesi interpretative proposte alla fine di ciascun paragrafo, in cui vengono commentati tutti gli episodi ad esso riferiti anche se analizzati in altra sede, mentre nelle conclusioni vengono riconsiderati i diversi protagonisti non tanto di per sé stessi, ma come elementi dei grandi cicli epici a cui essi appartengono; e, sempre in sede conclusiva, l’intero repertorio viene scomposto e ricomposto sulla base di parametri diversi, che non fanno più riferimento al protagonista ma al contenuto dell’episodio “messo in scena”, proponendo una classificazione che inserisce le diverse vicende all’interno di categorie etiche, politiche o, più semplicemente educative (miti d’amore, di punizione, di vendetta ecc.).

Al primo passo della classificazione per soggetti (con i limiti e i correttivi di cui si è detto), ne segue uno non meno significativo che riguarda la selezione degli episodi raffigurati, selezione che appare particolarmente significativa perché aiuta a distinguere il significato generico di cui un personaggio può essere portatore, da quello specifico che esso assume nel contesto di appartenenza; è questa un’operazione necessaria per penetrare nei complessi meccanismi delle ragioni delle scelte del committente, perché tiene conto delle divagazioni semantiche di ciascun eroe, la cui complessità comporta mutamenti di significato anche importanti. Achille, ad esempio, ad un primo e generico livello di lettura, non può che essere percepito come l’eroe per eccellenza, ma se invece che raffigurare un Achille impegnato in battaglia, o intento a contemplare le sue armi come nella splendida gemma di Dioscuride, gli si mette in mano la cetra, come nell’altrettanto raffinata incisione di Panfilo, ecco che l’attenzione si sposta e si concentra piuttosto che sulla possanza guerriera dell’*aristos ton Achaion* su aspetti più intimi e

introspettivi; analogamente, se il committente chiede all'incisore di raffigurare la scena dell'agguato a Troilo (che proprio fra tarda Repubblica e primo Impero mostra le sue ultime attestazioni), è evidente che vuol sottolineare gli aspetti del guerriero che non conosce pietà, facendo riferimento ad un episodio classico del repertorio achilleo, mentre se fa rappresentare l'eroe nel momento in cui benignamente accoglie il vecchio Priamo sottolinea piuttosto la sua *pietas*, ricollegandosi ad un soggetto che proprio in quegli anni aveva goduto del favore anche imperiale. Scorrendo il repertorio glittico tali divagazioni semantiche appaiono ben evidenti in relazione a molti eroi: Oreste ad esempio viene raffigurato presso il sepolcro del padre (ciò che lo rendeva quanto mai idoneo ad essere usato a scopo propagandistico dagli aspiranti alla successione di Cesare), piuttosto che inseguito dalle Erinni perché colpevole dell'orrendo crimine del matricidio; una situazione simile si registra per Teseo, per cui si scelgono immagini fortemente connotate in chiave politica, come quella in cui l'eroe contempla la spada paterna che lo qualifica come legittimo erede di Egeo, in una prospettiva di grande attualità nel tormentato periodo delle lotte per il potere.

Ma l'analisi per progressive segmentazioni non finisce qui, e dalla classificazione per soggetti e per temi si passa all'esame degli schemi con cui ciascun tema viene riprodotto, esame che parte dal presupposto che lo schema sia portatore di significato non meno che il soggetto e il tema; lo stesso momento del mito può essere infatti "messo in scena" in modo da veicolare messaggi diversi, come credo di aver dimostrato in altra sede per la famosa serie iconografica di Achille a Sciro, che presenta due versioni dello stesso momento, differenti per il fatto che in una l'eroe appare in chiave negativa, ancora coperto da vesti femminili ed esitante nell'afferrare le armi, mentre nell'altra egli domina la scena e si qualifica per l'eroe che è, recuperando in tal modo le sue valenze positive. L'analisi dello schema è particolarmente importante in relazione a manufatti in cui, a causa del ridotto spazio a disposizione, è necessario raffigurare solo ciò che è essenziale, eliminando il superfluo ma senza penalizzare il senso dell'immagine. In tale procedimento viene estremizzato quel processo di selezione che ciascun artista mette in essere quando deve tradurre in una immagine statica un racconto che invece è, per la sua stessa natura, dinamico. Diverse sono le modalità con cui si può risolvere tale problema: si può, ad esempio, estrapolare un segmento dell'azione, come in un fermo immagine cinematografico, e lasciare alla fantasia dello spettatore di ricostruire il prima o il dopo; oppure si può inserire un elemento o un personaggio che immediatamente rimandi a episodi precedenti o successivi rispetto a quello scelto; o, infine, si può raffigurare in un medesimo contesto una pluralità di momenti (narrazione continua o per nuclei), separati attraverso espedienti figurativi ben percepibili allo spettatore antico e ben noti anche all'esegeta moderno (la disposizione di spalle di due personaggi contigui; l'inserzione di elementi paesistici o architettonici; la libera distribuzione degli episodi in un contesto unificante

ecc.). Ma tutti questi modi di mettere in scena una narrazione (ed in particolare l'ultimo illustrato) appartengono alla grande arte che ha a disposizione superfici decisamente più ampie rispetto a quelle, per lo più assai ridotte, di una gemma.

L'incisore dunque, sia che crei una immagine *ex novo* sia che faccia riferimento a un repertorio consolidato, deve necessariamente essere capace di sintesi estreme, le quali possono risultare per noi di difficile comprensione, ma che dovevano essere invece perspicue allo spettatore antico che possedeva quei codici ermeneutici che l'esegeta moderno deve faticosamente ricostruire, procedendo non solo attraverso i passaggi tradizionali alla lettura iconografico/ iconologica (progressiva identificazione di soggetto/ tema/ schema) ma affrontando anche la ricerca delle motivazioni per cui una composizione/ narrazione viene sintetizzata attraverso quel particolare elemento: spesso infatti è proprio il recupero del percorso che sta a monte della selezione che può orientarci sulle ragioni delle scelte. Se, ad esempio, un committente avesse deciso di "mettere in scena" l'episodio di Polifemo, egli avrebbe potuto chiedere all'incisore di realizzare una scena il più completa possibile (raffigurando quindi entrambi i protagonisti e magari anche qualche compagno dell'eroe), ma avrebbe potuto optare anche per una narrazione *per excerptum* dove comparisse il solo Ciclope, oppure il solo Ulisse; il fatto che il repertorio repubblicano si sia indirizzato decisamente verso la raffigurazione per sintesi, limitata al solo Ulisse, sembra suggerire che si sia preferito concentrarsi sulla *metis* dell'eroe piuttosto che sulla bestialità del Ciclope, consentendoci di conseguenza di ipotizzare, sia pur con le dovute cautele, che le motivazioni che stanno alla base di tale scelta possano essere genealogiche piuttosto che ispirate da suggestioni moralistiche o politiche legate al tema dell'ebrietà.

Un'estremizzazione di questo processo abbreviativo è quella che prevede la raffigurazione del solo busto del personaggio, scelta che, *stricto sensu*, dovrebbe esulare dall'oggetto dell'indagine di *Fabulae graecae* dal momento che in questi casi l'incisore non si confronta con un racconto ma con un'immagine statica; tale soluzione, che peraltro è attestata piuttosto raramente, è stata tuttavia segnalata dall'A. perché i personaggi che vengono così raffigurati sono ampiamente riprodotti nel repertorio narrativo in quanto particolarmente connotati in senso autorappresentativo (Ulisse, Perseo, Meleagro, Io ecc.).

La minuziosa e attenta classificazione del repertorio per progressiva definizione dell'immagine (soggetto/ tema/ schema) e delle sue caratteristiche compositive (narrazione per sintesi o *per excerptum*) è sempre accompagnata da considerazioni puntuali che riguardano sia l'indicazione del materiale su cui l'immagine si dispiega (anche se non si può ignorare che l'immagine glittica è l'unica che viaggia anche senza il suo supporto, mantenendo quindi intatto, nell'impronta sigillare, il suo significato autorappresentativo) sia lo stile con cui l'opera è realizzata sia anche la sua diffusione (o unicità) al-

l'interno del repertorio glittico; quest'ultimo aspetto costringe la studiosa a uscire dall'ambito specifico della sua ricerca per affrontare problematiche di carattere più generale, che riguardano la creazione dell'immagine, il suo rapporto con la tradizione precedente, la sua fortuna successiva, al fine di distinguere ciò che è attestato prima e dopo rispetto al segmento cronologico scelto, da ciò che c'è prima e poi scompare, da ciò che appare proprio nel periodo scelto e poi continua oppure, improvvisamente, sparisce. Ciascuna di queste fattispecie comunica infatti un diverso livello di significato e fornisce spunti per una lettura delle motivazioni delle scelte della committenza. Particolarmente esemplificativo dell'utilità di un tale percorso è l'analisi di uno dei soggetti che godette di più ampia fama fra tarda repubblica e primo impero, vale a dire la raffigurazione di Cassandra, che mostra una progressiva alterazione della composizione originaria (dove l'attenzione dello spettatore era catalizzata dall'atto di violenza) che porta a modificare in modo sostanziale il messaggio veicolato dalla sfortunata figlia di Priamo, che in ambito romano acquista, come noto, nuove, pregnanti accezioni legate al tema della fondazione dell'Urbe.

Sulla base di questo percorso metodologico, che ampiamente sfrutta gli approcci tradizionali, adeguandoli al difficile materiale oggetto della ricerca, l'A. si muove con grande prudenza ora suggerendo spunti di riflessione (una vera miniera per approfondimenti futuri) ora sviluppando più ampiamente un discorso interpretativo che tende ad inserire in un ampio quadro storico, percorso dalle tensioni di una società che sta cambiando, una documentazione che per la sua stessa natura (di oggetto prezioso ed autorappresentativo) può diventare uno straordinario osservatorio della cultura del tempo.

FRANCESCA GHEDINI

PREMESSA

Fabulae graecae, ovvero sia i miti greci nel repertorio glittico di I sec. a.C., è una ricerca sull'immagine e, in quanto tale, parte dal presupposto che l'immagine veicola un significato. È questo uno dei percorsi privilegiati per la comprensione del mondo antico, ma anche uno dei più discussi dalla recente critica archeologica¹: il linguaggio figurativo funziona secondo regole proprie, che ancora devono essere organizzate e fissate secondo una "grammatica" definitiva e coerente².

Le gemme, votate all'auto-rappresentazione e, in quanto tali, pregnanti dal punto di vista ideologico, possono essere considerate un luogo privilegiato per verificare i contenuti del mito nei momenti di transizione: e certamente la Roma del I sec. a.C., che vede la lenta morte della repubblica e il complesso sviluppo della formula imperiale, segnata dalla personalità di Ottaviano Augusto, attraversa una lunghissima fase di svolta, o meglio di rivoluzione, politica e culturale³. Proprio in quest'epoca, la glittica, pedina fondamentale nello scacchiere delle arti figurative, raggiunge il suo massimo livello qualitativo; proprio in quest'epoca si afferma non solo una nuova selezione dei cicli leggendari, ma anche un nuovo tipo di lettura del mito, allegorica ed intellettualistica, più elaborata e complessa rispetto al passato⁴.

Il riconoscimento, la classificazione, la decodificazione di queste immagini presentano una serie di difficoltà, derivate sia dal soggetto, sia dal supporto. In primo luogo, prendendo a prestito una definizione dall'archeolo-

¹ Sull'ermeneutica delle immagini nel mondo antico, in particolare in ambito romano, v. GRASSIGLI 1999a, soprattutto 15-41, con una ben fondata premessa metodologica e bibl. di riferimento. Spunti importanti anche in ZANKER 1994; per un percorso di decodificazione dell'immagine cfr. GHEDINI 2002, 555-558, che individua una serie di parametri.

² "L'image est fréquemment comparée à un langage, et la valeur heuristique de cette métaphore est certaine": LISSARRAGUE 2002, 13. Per un esempio di studio condotto con "gli strumenti analitici della linguistica", cfr. PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, 23 (con bibl. a 32, nota 1); v. anche ZAGHETTO 2002, che identifica "parole" e "frasi" nel linguaggio dell'arte delle stivole. Ulteriore bibl. in MUGIONE 2000, 112, nota 10.

³ Epoca di *res novae*, secondo SAURON 1994, 2 (con un'analisi del periodo che va dal 60 a.C. al 14 d.C.), ma per il concetto di "rivoluzione" cfr. *in primis* SYME 1962.

⁴ TORELLI 1993, 283 e 290. Per l'importanza dell'indagine iconografica e iconologica come nuova direttrice di ricerca nell'ambito delle arti sontuarie, cfr. SENA CHIESA 2005, 502-503.

gia stratigrafica, si ha a che fare con miti *non in giacitura primaria*, e questo modifica non di poco le regole del gioco, come dimostra la recente, abbondantissima fioritura di studi dedicati all'argomento durante tutti gli anni '90⁵, in particolare al mito in ambito italico⁶ e nel mondo romano⁷. In secondo luogo, le difficoltà scaturiscono dai problemi relativi alla classe di materiale, la cui griglia cronologica rimane ancora fluttuante e ancorata sostanzialmente all'analisi stilistica, rendendo spesso problematiche le datazioni dei pezzi. In questo, gioca un ruolo fondamentale il sistema di trasmissione delle gemme, che hanno viaggiato quasi sempre "sopra terra" dall'antichità ad oggi: la grande maggioranza dei materiali è costituita infatti da collezioni, formatesi fin dall'età rinascimentale⁸. Questo modo di trasmissione non solo priva gli oggetti del loro contesto, ma mette spesso sullo stesso piano le gemme antiche con le moltissime riproduzioni moderne, praticamente indistinguibili, dal momento che condividono con i modelli materiali e tecnica. In tempi recenti, si è prestata molta attenzione alla produzione post-antica, in particolare in relazione alla paste vitree⁹, sottolineando la presenza di parecchi esemplari moderni fra quelli correntemente ascritti al mondo greco-romano. Un aiuto, e alcuni ancoraggi sicuri, sono forniti dalle gemme di scavo¹⁰ e dalle cretule¹¹, che costituiscono nuove frontiere degli studi glittici.

⁵ "Nul sujet n'a reçu autant d'attention que le mythe": così Massa-Pairault in *Mythe grec* 1999, 1, ma, oltre ai riferimenti citati *infra*, bisogna ricordare almeno l'importante riflessione metodologica di HÖLSCHER 1999 e l'*excursus* di POLLITT 1994 sugli usi del mito.

⁶ Sul mito in ambito italico: *Mito e storia in Magna Grecia* 1997; *Mythe grec* 1999 (in particolare l'introduzione di Massa-Pairault, 1-8, con bibl. sul "fenomeno mito"). Tra gli studi specifici, vanno citati MENICETTI 1994 sull'Italia tirrenica in età arcaica e MUGIONE 2000 sulla ceramica magno-greca.

⁷ Sul mito in ambito romano: *Mito greco nell'arte romana* 1992; sul mito greco nei sarcofagi romani, cfr. TURCAN 1999 e ZANKER, EWALD 2004.

⁸ SENA CHIESA, FACCHINI 1985, 5. Cfr. le osservazioni di SETTIS 1986 sulle gemme come "unica classe di monumenti che, passando di mano in mano dall'antichità al Medioevo, viene tendenzialmente assai più conservata che distrutta".

⁹ Per un punto sulla questione, cfr. TASSINARI c.s. (desidero ringraziare qui G. Tassinari, che ha messo a mia disposizione il suo testo ancora in corso di pubblicazione); v. anche SENA CHIESA 1996 e 2005, 498.

¹⁰ L'attenzione per le gemme "from dated finds" inizia intorno agli anni '70 del '900: si tratta di un repertorio fondamentale, anche se i contesti forniscono solo un termine cronologico *ante-quem*: SENA CHIESA, FACCHINI 1985, 7; SENA CHIESA 2001a (sul costituendo *corpus* delle gemme da scavo in Italia settentrionale, in particolare 15-20); *Ead.* 2005, 496-498. Sulla possibilità di datare una gemma con i dati stratigrafici sono ancora valide le considerazioni di GASPARRI 1981, 62.

¹¹ Con il termine *cretula*, attestato da Cicerone, si intende l'impronta lasciata sull'argilla dalle gemme in qualità di sigillo. Nel mondo classico, i ritrovamenti di archivi, con relative impronte sigillari, conservate per motivi accidentali (quasi sem-

Questa ricerca prende le mosse dalla considerazione che un patrimonio mitologico così ampio e fortemente connotato dal punto di vista ideologico come quello proposto dalle immagini di cammei, intagli e paste vitree di I sec. a.C. non ha ancora ricevuto la dovuta attenzione¹², nonostante il pionieristico lavoro di M.L. Vollenweider¹³. *Fabulae graecae* è dunque il tentativo di individuare un repertorio, formatosi nel mondo romano in preda a una feroce e sanguinosa lotta per il potere durata oltre cinquant'anni, ed elaborato dai vertici della società, di cui il mito costituisce il linguaggio prediletto. Individuare un repertorio, cercando però di recuperare anche le radici ideologiche che stanno alla base della scelta operata dalla committenza (committenza e non ancora clientela)¹⁴.

La ricerca è organizzata in due parti, la prima delle quali intende fornire semplicemente una panoramica di "statuto" del materiale, basata soprattutto sul ricchissimo apporto delle fonti letterarie: in primo luogo, vengono delineate le caratteristiche che rendono del tutto peculiare la glittica del I sec. a.C., momento in cui la produzione tocca i suoi massimi vertici, grazie anche alla migrazione di artisti dall'area orientale in seguito alle campagne militari: si tratta di un fenomeno culturale vasto e complesso, ovviamente non esclusivo della glittica. In secondo luogo, si evidenziano le caratteristiche del materiale dal punto di vista dei fruitori, che delle gemme, usate principalmente in funzione sigillare, apprezzavano la bellezza, il valore apotropaico, ma anche (e forse soprattutto) la capacità di esprimere il prestigio e la propria identità sociale.

Nella seconda parte, si analizzano i miti greci presenti nel repertorio del I sec. a.C., cercando di individuare le ragioni che presiedono alla selezione dell'episodio e del modo in cui esso viene raffigurato: come suggerisce Moret, "la volonté de représenter un mythe, et la manière de le représenter, sont aussi révélatrices que le mythe lui-même"¹⁵. Ho scelto di ripartire i miti in tre gruppi, secondo un criterio il più possibile oggettivo: personaggi maschili, personaggi femminili e protagonisti divini. Questa suddivisione, oltre a consentire l'organizzazione dell'enorme mole di materiale, mi sembra corrisponda (con rare ed inevitabili eccezioni) alle caratteristiche stesse

pre incendi) si concentrano in epoche piuttosto recenti: i due casi più eclatanti sono quelli di Delo e Seleucia. Il punto della situazione è stato fatto in un convegno tenutosi a Torino nel 1993, a cura di A. Invernizzi e M.F. Boussac (*Archives et Sceaux du monde hellénistiques* 1996).

¹² Cfr. al proposito SENA CHIESA 2002.

¹³ VOLLENWEIDER 1966.

¹⁴ La sostituzione della figura del committente con quella dell'acquirente occasionale avviene proprio nel passaggio dalla glittica tardo-repubblicana a quella imperiale: SENA CHIESA 2003, 416.

¹⁵ MORET 1984, 113.