

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
 SOPRINTENDENZA ARCHEOLOGICA DELLA TOSCANA
 SEZIONE DIDATTICA

SARCOFAGO DELLE AMAZZONI (Dia 22-23)

Piano II

N. inv. 5811

Dimensioni: lungh. m 1,94; largh. m 0,62; alt. m 0,50, con il coperchio m 0,71

Provenienza: Tarquinia (rinvenimento 1869).

Stato di conservazione: il sarcofago, in marmo, è pressoché integro, ma in alcuni punti le pitture sono lacunose e non chiaramente leggibili. Il sarcofago è stato ritenuto in un primo tempo di un marmo speciale volterrano, mentre invece sia il coperchio che la cassa sono costruiti nello stesso marmo a grana grossa, probabilmente proveniente dal bacino orientale del Mediterraneo. (Si parlava in un primo tempo di alabastro, perché il marmo del sarcofago ha avuto una politura tale che le teste femminili ai lati del frontone del coperchio, sotto la luce, sembrano addirittura trasparenti). Sul marmo poggia direttamente il colore senza nessuno strato intermedio, secondo la tecnica della pittura a tempera.

Datazione: terzo quarto del IV secolo a.C.

Decorazione: Il coperchio del sarcofago, a forma di tetto a doppio spiovente, ha sopra i lati corti due teste femminili unite da una palmetta in posizione orizzontale alla scena centrale, che rappresenta Atteone accosciato sulla gamba destra e con la sinistra distesa, entrambe addentate da cani sulle cui groppe Atteone poggia le braccia tese (fig. 1). Il corpo del sarcofago è arricchito da motivi decorativi dipinti: il fregio figurato è inquadrato superiormente da una sorta di *kymation* lesbio (fig. 2) le cui "foglie" mostrano nella parte centrale, in senso verticale, un ritocco bianco (qua e là conservato), per indicare il maggiore oggetto e la conseguente esposizione alla luce; subito sotto è dipinta una fila di ovoli e astràgali (fig. 2) e qui la rotondità degli ovoli è ottenuta mediante una prima velatura che ne segue i margini, poi con una forte linea di contorno che è data solo nella parte inferiore. In basso, infine, la cornice, che costituisce la linea d'appoggio delle figure, è formata da una serie di elementi quadrangolari, visti dal basso, simili a cassettoni, il cui punto focale è da ricercare nell'elemento di centro (fig. 1).

Soggetto: tutti i lati del sarcofago sono dipinti con scene amazzoniche, iscritte, come abbiamo detto sopra, in una cornice sottolineata da motivi architettonici, alcuni dei quali sono dipinti anche sul coperchio.

In uno dei lati lunghi vediamo avanzare verso il centro da una parte e dall'altra una quadriga con sopra due Amazzoni,

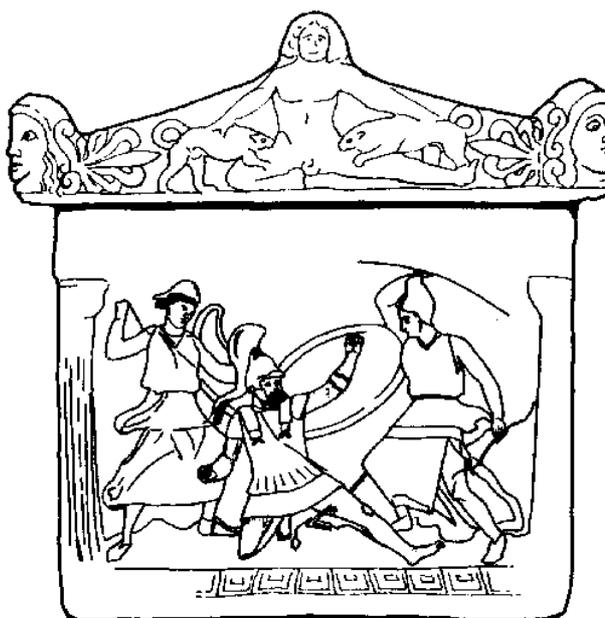


Fig. 1 - Uno dei due lati corti del Sarcofago, interessante per la ricerca di profondità spaziale (vedi pg. 5). Il motivo "a cassettoni" inferiore è disegnato in prospettiva, secondo moduli grafici già in uso da circa un secolo quando fu fatto il Sarcofago delle Amazzoni (vedi, più sotto, a pg. 5).

in lunga veste femminile, trascinate con impeto da quattro cavalli bianchi che travolgono un guerriero nella loro corsa (fig.



Fig. 2 - Uno dei lati lunghi del sarcofago, quello in cui sono incise le iscrizioni (e che, evidentemente, era considerato in antico il principale).

Si notino le cornici superiori (qui in parte riprodotte), importanti per gli esperimenti nel campo del chiaroscuro ad impasto cromatico, una novità del periodo (vedi pg. 4).

3). La composizione che si svolge su un fondo unito è perfettamente simmetrica: ai lati le due quadriglie, poi al centro, rispettivamente, un oplita caduto e un guerriero vicino ai suoi piedi.

La scena è vivacissima e sapientemente coordinata: infatti la forza centripeta, che conduce lo sguardo dalle quadrighe verso il centro, è equilibrata da quella centrifuga, prodotta dagli opliti al centro, in posizione obliqua, rivolti verso i cavalli, in modo da respingere di nuovo l'attenzione verso le due estremità laterali. A questa scena corrisponde nel lato opposto una mischia fra guerrieri ed Amazzoni a cavallo (fig. 2). La scena è incorniciata da due pilastri che ritornano anche nelle parti laterali in cui è un gruppo di tre figure, consistente rispettivamente su un lato di un guerriero caduto tra Amazzoni (fig. 1) e sull'altro di un'Amazzone fra due opliti.

Le varie scene mostrano caratteristiche comuni per cui si possono pensare come eseguite da uno stesso artista. Fin dall'epoca della scoperta (1869) furono apprezzati gli straordinari dipinti, tanto che si pensò che il sarcofago, se non fosse stato trovato in Etruria, avrebbe anche potuto essere greco. Col tempo si sono continuate a fare ipotesi diverse parlando di un'origine ora greca, ora etrusca, ora magnogreca. Né mancano ipotesi di tipo intermedio: si è pensato ad esempio ad un'opera di un artigiano etrusco influenzato dall'arte greca, oppure ad un artigiano greco dell'Italia meridionale, oppure ad un suo discepolo etrusco.

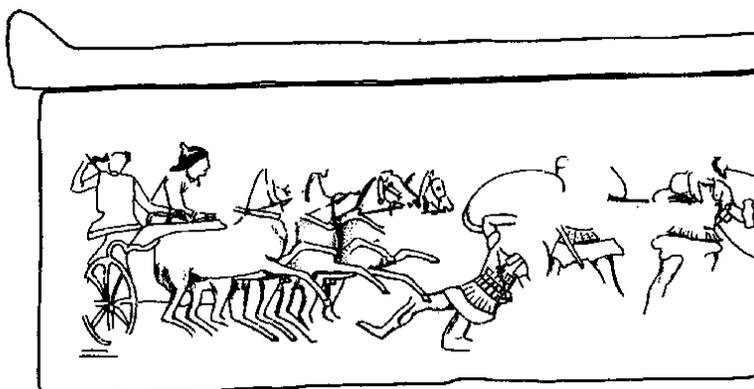


Fig. 3 - La parte sinistra di uno dei lati lunghi del sarcofago. Si noti, sull'originale, il carattere ancora tradizionale (ottenuto in tinta neutra) del chiaroscuro di scudi e cavalli. Tuttavia l'irreale cromismo di questi ultimi sembra già preannunciare il "lume" e riflette la ricerca coloristica dei pittori greci da Parrasio a Euphrànor e Apelle (vedi pg. 4). Il kyma lesbio che corona in alto la scena è già più innovativo (ad impasto cromatico). Sui cavalli si notino le "ombre portate" (vedi pg. 5).

Iscrizioni: sul coperchio del sarcofago sono incise delle iscrizioni, ripetute anche su uno dei lati lunghi, che evidentemente in origine doveva essere considerato il principale (fig. 2). E' stato notato che le due iscrizioni sono di mani diverse: infatti ci sono alcune diversità nella grafia e soprattutto non c'è stata alcuna preoccupazione da parte dell'incisore di sciupare le

figure dipinte, indizio questo che farebbe pensare alla probabilità che l'iscrizione sul lato lungo del sarcofago sia stata fatta in un secondo momento. L'iscrizione sul coperchio porta il nome della defunta - RAMTHA HUZCNAI - che viene poi ripetuta, un po' variata, sul lato lungo.

Il tema: Il soggetto della rappresentazione è di origine greca e si trova già nelle anfore tirreniche, in cui le Amazzoni sono rappresentate a piedi, con una veste corta, fermata alla cintura; e più raramente in quelle corinzie.

Nell'ultimo periodo dei vasi attici a figure nere (550-530 a.C.), le scene con Amazzonomachie si fanno più complesse: le Amazzoni montano a cavallo, indossano le variopinte anassiridi e, in un caso, la lunga veste da auriga. Con le 'figure rosse' (530-400 a.C. circa) aumenta ancora il favore di cui gode questo soggetto, forse anche per l'influsso della Grande Pittura. Il gruppo della quadriga ed altri come quelli detti degli 'aiutanti'¹, si ritrovano in numerosissimi esemplari ed hanno un'origine antica. Ad esempio, già nello scudo della *Athena Parthènos* (la statua crisoelefantina di Fidia, purtroppo per noi perduta, ma nota attraverso le fonti e soprattutto attraverso repliche), si trova questo soggetto, ormai famoso -quindi- alla fine del V secolo a.C.

Il pittore del sarcofago non solo riprende schemi di vasi greci, ma li rivive con uno spirito che sa mantenersi assai fedele agli originali.

D'altra parte, secondo molti studiosi, alcuni particolari impedirebbero di attribuire l'opera ad un greco.

Infatti, nella Grecia di quest'epoca (350-325 a.C. circa) non si troverebbero rese di Amazzoni nude con babbucce rosse, o di Amazzoni montate su quadriga. Anche il costume delle Amazzoni non corrisponderebbe a quello in uso nella Grecia del tempo: la tunica, ad esempio, di stoffa rigida, è stretta in vita da un'alta cintura e si allarga in modo inconsueto sui fianchi; anche il chitone, aperto sui fianchi e lungo sino alle caviglie, non compare frequentemente nella Grecia del tempo. D'altra parte, altri particolari testimonierebbero il carattere etrusco del sarcofago: così, ad esempio, il modo di trattare la bardatura dei cavalli che tirano le quadrighe; tipicamente etrusco sarebbe inoltre il costume delle Amazzoni. La ripetizione del gruppo degli opliti che combattono con un'Amazzone a cavallo costituirebbe una frattura troppo netta del senso tutto greco dell'organicità.

Nonostante queste discrepanze rispetto all'arte greca, non si può negare che sul nostro sarcofago si trova una sintesi, o almeno un sincretismo, di motivi artistici greci, italoti ed etruschi.

Per questo motivo altri studiosi hanno supposto che il Sarcofago delle Amazzoni sia opera di artefici italoti (greci d'Italia), magari di formazione tarantina, emigrati in Etruria, ivi operanti e fortemente influenzati dalla tradizione iconografica che vi si era da tempo creata riguardo al tema greco dell'Amazzonomachia.

Per quanto riguarda il mito di Atteone scolpito sul coperchio del sarcofago (fig. 1), sappiamo che si trova già raffigurato sui vasi attici a figure nere della fine del VI sec. a.C., ma in Etruria è rappresentato in modo diverso - lo si vede anche dal nostro sarcofago - e cioè Atteone appare con i cani senza che nessun altro particolare, come le corna di cervo o gli stivali da cacciatore, serva a caratterizzare meglio l'eroe. Atteone è sempre rappresentato con una gamba flessa ed una tesa, poiché questo è lo schema con cui si vuole indicare il guerriero che sta per soccombere. La rigidità dell'atteggiamento di Atteone dà al coperchio del nostro sarcofago un apparente aspetto di arcaicità, ma ciò è dovuto alla qualità del lavoro: l'artigiano non è interessato a disporre le figure nei limiti imposti dal frontone in maniera disinvolta, di modo che esse non risultano proporzionate nel senso organico di questo termine.

Riflessi della 'grande pittura'

Il Sarcofago delle Amazzoni costituisce uno dei reperti più adatti a verificare lo sviluppo della 'Grande Pittura' all'inizio dell'Ellenismo (334-331 a.C.).

Com'è noto, infatti, scomparse le opere pittoriche antiche di maggior impegno e dimensioni, gli studiosi si servono dei superstiti reperti dipinti per ricostruire lo sviluppo della pittura antica.

Sotto questo riguardo, le dimensioni e la qualità fanno del Sarcofago delle Amazzoni uno dei più importanti reperti antichi giacché permettono di affrontare gran parte dei problemi che concernevano la 'Grande Pittura' contemporanea.

Si notino, a questo proposito:

- 1) le conquiste coloristiche e chiaroscurali;
- 2) il trattamento dello spazio;
- 3) la resa psicologica dei volti.

1) Se per la maggior parte delle figure del sarcofago il chiaroscuro è ancora disegnativo (tratteggiato cioè in tinta neutra o sui toni di uno stesso colore), nei fregi che incorniciano le figurazioni si ricorre già a un embrionale chiaroscuro di impasto cromatico, che li stacca dal fondo, facendoli sembrare in rilievo.

Di concerto, la policromia delle anassiridi e l'irreale tinta dei cavalli non solo mostrano un superamento del tetracromismo tradizionale, ma preannunziano già l'adozione del "lume". Quest'ultimo, nel sarcofago di Firenze, è preconizzato in modo particolare dal diverso effetto che la luce ha sul metallo degli scudi rispetto a quello che produce nell'opacità degli incarnati. Esperimenti coloristici erano già stati fatti da Parrasio (attivo tra il 440 e il 385 a.C. circa) e vennero approfonditi da Apelle (fiorito intorno al 330 a.C.). La teorizzazione del nuovo cromatismo viene tuttavia ascritta ad Euphrànor dell'Istmo, un pittore della II Generazione di pittori 'tebano-attici', morto intorno al 330 a.C., che scrisse appunto un intero trattato sui colori, senza dubbio volto principalmente a superare il chiaroscuro monòcromo mediante l'impasto cromatico e forse il "lume". Quest'ultimo verrà pienamente raggiunto nella 'Battaglia di Isso' ad opera di un pittore della IV Generazione 'tebano-attica', Philòxenos (Filosseno) di Eretria, la cui opera è riflessa nel celebre 'mosaico di Alessandro' conservato al Museo Nazionale di Napoli. Un contemporaneo di Philòxenos, pure 'tebano-attico', Nikias, dipinse su marmo, secondo tecniche già propagatesi in Italia, come mostra implicitamente il Sarcofago delle Amazzoni.

Le nuove sfumature, la viva illuminazione delle parti prominenti, gli scorci arditi e l'ampio uso delle cosiddette "ombre portate" (proiettate, cioè, da membra od oggetti rappresentati in figurazione; si veda soprattutto il terzo cavallo della quadriga a fig. 3) conferiscono all'insieme un notevole senso volumetrico e una nuova impressione di rilievo, che ci riportano al trattamento dello spazio.

La presenza dell'ombra portata non è ancora un mezzo pittorico usato per creare spazio circostante (come diverrà nel secolo successivo); serve tuttavia per fornire profondità interna ai gruppi di figure, come si nota nella "Battaglia di Isso" di qualche decennio dopo.

2) Lo spazio, considerato da alcuni studiosi il campo in cui avvennero i maggiori mutamenti nella pittura del IV sec. a.C., di primo acchito non sembra riservare grandi novità.

Si noti, a questo proposito, la disposizione dei gruppi sui lati lunghi del sarcofago, coi combattenti situati in modo paratattico e senza indicazione di spazio, secondo moduli 'prepolignotei'. Anche i "cassettoni" che incorniciano in basso le scene figurate, pur visti di scorcio, si rifanno a moduli in uso da quasi un secolo (fig. 1).

Ciononostante, i lati corti riservano delle sorprese, specie quello verso le porte (fig. 1): anzitutto, la base, vista in prospettiva, suggerisce immediatamente una composizione prospettica: "il guerriero greco si trova infatti proiettato in avanti grazie agli scorci del braccio e della gamba, e costituisce come la bisettrice di un angolo i cui lati sono definiti dalle due Amazzoni: i piani obliqui, formati dal movimento delle gambe e dei corpi, si tagliano in effetti dietro il ferito. L'unità del gruppo è messa ancor più in rilievo dal corpo scuro del Greco, che si oppone al biancore delle Amazzoni, e dall'espressione tormentata del suo viso e dei suoi occhi che attraggono lo sguardo" (J. Charbonneaux; R. Martin; F. Villard, *La Grecia Ellenistica*, Milano 1978, pg. 109).

Quest'ultima considerazione ci riporta al terzo punto del nostro discorso.

3) In effetti, già i primi ceramografi attici a figure rosse (530-500 a.C. circa) rappresentano talvolta grandi turbamenti dell'espressione umana (ad es., il dolore fisico in Euphrònios, su un famoso cratere del Louvre - inv.n. G103). Più tardi, si delineano la fisionomia psicologica dei personaggi, sino a

creare “tipi fissi” di figure rappresentate.

Solo con il periodo ellenistico, però, si generalizza la resa psicologica, come si può cogliere, ad es., nelle teste fittili di influsso ellenistico conservate nel Museo di Firenze.

In particolare si osservi che Plinio il Vecchio attribuisce lo sviluppo dello studio psicologico ai pittori della Quarta Generazione tebano-attica. Di Aristèides (II) scrive, ad esempio, che “primo fra tutti, dipinse l’anima ed espresse gli affetti umani, tanto bene le tendenze monali quanto le passioni” (*Nat.Hist.* 35,98). Il carattere patetico del mito di Penthesilea (Achille si innamora della regina delle Amazzoni quando le ha già vibrato il colpo fatale) rese l’episodio particolarmente popolare e specialmente adatto ad una resa psicologica dei particolari fisionomici.

¹Gruppi cioè composti da un’ Amazzone che sorregge una compagna caduta; da un’ Amazzone, caduta, presa per i capelli da un guerriero; ed, infine, da un greco che incalza un’ Amazzone stramazza al suolo, afferrandola per i capelli.

GLOSSARIO

Amàzzoni - Donne guerriere della mitologia greca, provenienti dal Caucaso, dalla Tracia o dalla Libia. Durante la guerra di Troia si batterono, come alleate dei Troiani, contro i Greci.

Anassirìdi - Brache corte o lunghe, a volte anche molto aderenti, in uso presso i Persiani, gli Sciti ed i popoli orientali in genere.

Astràgali - In architettura, elementi decorativi formati da due piccole sfere o emisfere, uniti insieme in modo da assumere una forma simile a quella del piccolo osso (detto appunto astràgalo) del tarso posteriore di capre e montoni.

Atteone - Eroe beòtico, allevato da Chirone e divenuto cacciatore valentissimo, fu trasformato in cervo da Artemide (per essersi vantato di superare la dea nel tiro con l’arco) e perì poi sbranato dai propri cani. La leggenda fu trattata e rielaborata in vario modo dai tragici e nell’arte.

Cassettoni - In architettura, incavi a forma geometrica, che ornano i soffitti e le volte.

Crisoelefantino - Agg., detto di sculture e statue d’oro e d’avorio.

Fidia - Scultore ateniese del V sec. a.C. Diresse i lavori durante la costruzione del tempio del Partenone sull’Acropoli di Atene scolpendo la statua di Atena Parthènos; eseguì la statua di Zeus per il santuario di Olimpia.

Kymàtion (o *kyma*) lesbio - Modanatura costituita da foglie con doppia profilatura a forma di cuore, alternate a punte di freccia. Nel *kymation* del Sarcofago delle Amazzoni mancano queste ultime, mentre le foglie sono curiosamente larghe.

Lume - (greco: *aughé*; lat. *splendor*) (detto anche lumeggiatura); nel linguaggio storico-artistico o critico-artistico si denomina così la resa pittorica di particolari effetti luminosi (riflessi, ecc.).

Ombra portata (detta anche “sbattimento”) - Nel linguaggio storico-artistico si denomina così l’ombra proiettata da un oggetto dipinto su un altro oggetto o piano.

Oplita - Soldato armato di elmo con cimiero, corazza, scudo, schinieri, lancia e spada.

Ovoli - Modanature costituite da un motivo a forma di uovo, scolpito entro un alveo e spesso diviso dal successivo da una piccola punta di freccia o da una foglia.

Plinio il vecchio - Scrittore romano (23-79 d.C.), autore di opere storiche perdute; ci è pervenuta una *Naturalis Historia* in 37 libri, grande enciclopedia ricca di insostituibili notizie di antichità ed antiquaria.

Tebano-attico - Agg., riferito a una delle due scuole pittoriche maggiori nella Grecia antica.

Tirreniche, anfore - Classe vascolare intermedia tra i vasi ellenici e quelli italici. Si tratta di prodotti destinati, per la maggior parte, al mercato dell’Italia centrale come dimostrano gran parte delle provenienze a noi note, localizzate nell’Etruria meridionale, tra Veio e Chiusi. Il gruppo dei vasi tirrenici consiste in circa 140 esemplari, collocabili nella produzione attica del secondo venticinquennio del VI secolo a.C.

BIBLIOGRAFIA

- W. HELBIG, *Scavi di Corneto*, in Bullettino dell'Instituto, 1869, pgg. 193-201; 257-60.
- A. KLÜGMANN, *Sarcofago dipinto di Corneto*, Annali dell'Instituto 45, 1873, pgg. 239-251.
- R. BIANCHI BANDINELLI, *Storicità dell'arte classica*, Firenze 1950², pg. 142.
- IDEM, *Il problema della pittura antica*, Firenze 1953, p. 93; 121 (si vedano, anche, pgg. 91-92).
- IDEM, *Enciclopedia dell'Arte Antica II*, Roma 1959, pg. 548 (sotto la voce "chiaroscuro"); *Ibid.* V, Roma 1963, pgg. 679-681 (s.v. "ombra portata").
- G.M.A. RICHTER, *Attic Red-Figured Vases*, New Haven 1958, pgg.139-140 e note 8-9; 196.
- G. CAMPOREALE, *L'Amazzonomachia in Etruria*, in Studi Etruschi 27, 1959, p. 117s.
- P. BOCCI, *Il Sarcofago tarquiniese delle Amazzoni al Museo Archeologico di Firenze*, in Studi Etruschi 28, 1960, pgg.109-125 e tavv I-V.
- Corpus Inscriptionum Etruscarum*, II, Suppl. I, Roma 1964, n. 5451, pgg. 268-269.
- P. MORENO, *Il realismo della pittura greca del IV secolo a.C.*, Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte 13-14, 1964-65, pg.45.
- IDEM, *Enciclopedia dell'Arte Antica VII*, Roma 1967, pg. 1267 (s.v. "Zeusi").
- M. CAGIANO DE AZEVEDO, *ibid.*, pgg. 694-695 (s.v. "tempera").
- M. CASCIOTTA, *Dizionario di tecnici artistici*, Firenze 1967.
- M. CRISTOFANI, *Ricerche sulle pitture della tomba François di Vulci*, Dialoghi di Archeologia I, 1967, pgg. 186-219 ed, in particolare, pg. 191 e figg. 18 e 27.
- R. BIANCHI BANDINELLI; A. GIULIANO, *Etruschi e Italici prima del dominio di Roma*, Milano 1973, pgg. 268-270 (si veda, anche, pgg. 256-260).
- R. BIANCHI BANDINELLI; M. TORELLI, *L'arte dell'antichità classica - 2 Etruria Roma*, Torino 1976, fig. 153.
- J. CHARBONNEAUX; R. MARTIN; F. VILLARD, *La Grecia ellenistica*, Milano 1978, pgg.106-109.
- AA.VV., *La civiltà degli Etruschi* (Cat. della Mostra, Firenze 1985), Milano 1985, pgg. 320-322 e tav. a pg. 318 (a cura di Luca Fedeli).