

L'AMAZZONOMACHIA IN ETRURIA *

È una nozione generalmente accolta che la produzione artistica etrusca nei due periodi di maggiore splendore, l'arcaismo e l'ellenismo, presuppone dal punto di vista tecnico-stilistico quella greca. Questo rapporto fra le due produzioni artistiche esiste anche dal punto di vista contenutistico; il problema, però, in questo caso è più lineare, in quanto soggetti propri dell'arte ellenica e legati alla civiltà ellenica costituiscono una fonte cui attingono continuamente gli artisti etruschi, anche nel periodo intermedio fra l'arcaismo e l'ellenismo. Ebbene, questi soggetti sono quelli meglio indicati ad individuare le peculiarità del linguaggio figurativo etrusco, perché offrono i termini del confronto diretto. L'amazzonomachia si presta a questo scopo per diverse ragioni che saranno esposte nella discussione della problematica relativa.

Già la sua attestazione su vasi, specchi, rilievi, ciste comporta una serie di problemi pertinenti alla varietà del materiale. A volte taluni particolari conseguono un effetto del tutto diverso da quello voluto: nell'amazzonomachia del sarcofago del Magnate gli alberi anziché da elementi di sfondo fungono da elementi di separazione fra i vari gruppi e anche all'interno di uno stesso gruppo, unicamente per la qualità del marmo adoperato; su vasi e specchi si trovano quasi sempre non scene di battaglia (1), ma singoli motivi e

(*) Per la denominazione dei principali motivi mi attengo a quella di E. BIELEFELD, *Amazonomachia*, Halle, 1951. Il « gruppo principale » (*Hauptgruppe*) comprende un'amazzone a cavallo raggiunta e afferrata per i capelli da un guerriero; il « motivo Dexileo » un'amazzone a cavallo in atto di aggredire un guerriero; il gruppo dei « Treter » un'amazzone raggiunta in corsa da un guerriero che l'afferra per i capelli, la minaccia con la spada e la « calca » con un piede; il gruppo degli « aiutanti » (*Helper*) in genere un'amazzone che sorregge una compagna caduta.

(1) Escludo le due anfore orvietane (Foto Alinari 32480 - 83) perché sono « quasi completamente moderne » (BEAZLEY, *E. V. P.*, 170 n. 1). Le scene sono troppo complesse e tecnicamente avanzate per vasi etruschi del IV secolo a. C.

questo può dipendere dallo spazio disponibile, dalla forma della superficie. Nella rassegna non sono trascurati i monumenti di quest'ultimo tipo, perché lo studio verte e sulla composizione della scena in generale e sui singoli motivi in particolare. Di conseguenza le considerazioni avranno un duplice interesse: il primo riguarderà l'impiego etrusco di motivi greci con le conseguenti alterazioni, il secondo riguarderà l'ordine in cui questi motivi sono distribuiti in una scena di una certa complessità, permetterà, cioè, di ravvisare i principi compositivi adottati dagli artigiani etruschi. Anche se la composizione etrusca risulta, dal lato della simmetria e della compiutezza, inferiore alla composizione greca, essa sarà sempre indicativa di un'individualità artistica, in altri termini consentirà di definire concretamente qualche aspetto di quella che va sotto il nome di « originalità » dell'arte etrusca. Quest'ultima ha alla base del suo sviluppo modelli greci, ma non si limita ad un'imitazione fredda, di gusto neo-classico, li traduce bensì in forme proprie che presuppongono particolari esigenze.

La penetrazione in Etruria dell'amazzonomachia è cronologicamente distinta in tre ondate, connesse a tre momenti particolari: l'arcaismo maturo, gli inizi del IV secolo, l'ellenismo. In linea di massima a questa distinzione cronologica ne corrisponde una qualitativa in quanto la prima ondata è legata al rilievo di decorazione architettonica, la seconda alla produzione vascolare a figure rosse, la terza al rilievo decorativo di sarcofagi e ciste ellenistiche. Fra queste ondate sono ravvisabili interferenze frequenti, per cui ogni monumento merita uno studio per sé. Comunque non è del tutto impossibile riconoscere fermenti e tendenze innovatrici nello sviluppo dell'arte in Etruria: la documentazione etrusca più cospicua e interessante dell'amazzonomachia risale al IV secolo e ai primi del III, ad un periodo in cui cominciano ad arrivare dall'Oriente nuove conquiste tecniche. Dall'esame del nostro soggetto si possono cogliere le fasi del processo di elaborazione etrusca di queste conquiste. Nella tradizione dei rilievi ellenistici le più antiche composizioni (sarcofago di Boston, del Magnate, della necropoli Monterozzi) sono quelle che mostrano meno chiara la tendenza a un ordine d'insieme, a una sintassi organica, a una distribuzione simmetrica della scena; mentre questa tendenza comincia a manifestarsi nelle opere più tarde (rilievi dei vasi inargentati, urnette). È vero che la tendenza predetta è in stretta relazione con le capacità compositive dell'arti-

giano, ma è anche un dato di fatto che essa si manifesta nelle opere più tarde che pur sono di esecuzione artigianale e scadente.

I vari motivi di cui si compone la scena in Etruria mancano di un antefatto nella tradizione iconografica indigena, ma sono presi di peso dalla tradizione greca. Allo studioso dell'arte etrusca interessa non il loro sviluppo dalle origini (2), ma il momento in cui essi sono arrivati dalla Grecia e il successivo evolversi in ambiente etrusco.

Un altro aspetto peculiare alla scena greca di amazzonomachia e non a quella etrusca è il significato della scena stessa. La tradizione figurativa in Grecia attesta tre cicli di amazzonomachia: quello di Eracle, quello di Achille, quello di Teseo (3). I primi due arrivano fino alle guerre persiane, il terzo continua nel periodo successivo per l'assurgere della figura di Teseo alla dignità di eroe nazionale dell'Attica. Dopo queste guerre le amazzoni saranno il simbolo degli invasori persiani e le amazzonomachie elleniche che datano dal 470 a. C. in poi, con o senza Teseo, riecheggiano le gesta dei Greci contro i Persiani. Questi complessi e i loro riflessi nella pittura vascolare costituiscono il precedente cronologico e logico delle scene etrusche, le quali mancano della giustificazione storico-culturale, che è invece alla base di quelle greche. In questo fatto possono trovare spiegazione alcune alterazioni schematiche: ad esempio nella scena del sarcofago del Magnate sono usate da alcuni guerrieri, in qualità di armi, delle pietre, alla stessa stregua della centaumachia della facciata opposta (4). Da questo scambio di mo-

(2) Per uno sviluppo dei principali motivi che compaiono nelle scene di amazzonomachia del V secolo in Grecia cfr. E. BIELEFELD, *Amazonomachia*, 42 sgg.

(3) Per il mito delle amazzoni e la sua documentazione artistica cfr. L. VLAD BORRELLI, *Enciclopedia dell'Arte Antica* I, s. v. Amazzoni; per la documentazione letteraria cfr. P. GRIMAL, *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, Paris, 1951, 30.

(4) Il fatto potrebbe avere un precedente greco nel fregio dell'Heroon di Trysa (O. BENNDORF - G. NIEMANN, *Das Heroon von Gjölbashi-Trysa*, Wien, 1889, Tav. XI 7), dove la pietra però è usata da un'amazzone. Ma l'accento a particolari del terreno, in questo fregio come in altri monumenti dove il motivo si ripete, può giustificare l'uso di pietre in una scena di battaglia; in secondo luogo pare che il fregio in questione non abbia esercitato nessuna influenza sulla produzione etrusca del periodo ellenistico; questa influenza, come sarà dimostrato sotto, è stata invece esercitata solo dal fregio del Mausoleo di Alicarnasso. Stando così le cose, il richiamo non prova nessun rapporto reciproco.

tivi si potrebbe arguire che le due scene siano state sentite come generiche scene di battaglia, al di là dell'eventuale modello e di un preciso significato mitologico. Sempre in quest'ambito una particolarità che merita di essere segnalata è la sopravvivenza dell'amazzonomachia di Eracle nella produzione etrusca di specchi e vasi che si datano dal IV al II secolo: è questa una reminiscenza tarda e periferica che si affianca ad un'altra di ambiente italiota, proveniente da Taranto (5), senza però che sia possibile stabilire legami reciproci in quanto la tipologia diversifica. Gli specchi e i vasi etruschi predetti riprendono motivi comuni alla tradizione etrusca dell'amazzonomachia con un adattamento al mito di Eracle, mentre la scena tarentina presenta una composizione e dei motivi che non hanno nulla a che vedere con quelli etruschi. Una deduzione possibile da questo ragionamento è che la tradizione etrusca ha accolto lo schema puro e semplice del mito, ma non l'essenza.

Di esso nella produzione vascolare etrusca a figure nere, che pur riprende tanti miti greci, manca la documentazione; questa nel periodo arcaico è limitata ad acroteri e ad opere di decorazione frontonale, provenienti da Caere e Satrico, comprese entro i limiti cronologici della fine del VI secolo e la prima metà del V, e conservate oggi al Museo di Villa Giulia (6). Lo stato frammentario in cui sono pervenute queste opere non consente di formulare né una ipotesi concreta sull'identificazione della scena in generale, né di definire il ciclo mitologico particolare. Le amazzoni, riconoscibili da particolari somatici, fanno parte di una serie di figure di guerrieri a cavallo che ornavano frontoni e acroteri templari e che con ogni probabilità non dovevano essere impegnate in alcuna battaglia. La loro funzione doveva essere non narrativa, ma prettamente decorativa. Questa stessa funzione hanno le figurine di amazzoni che ornano il bordo del coperchio di un vaso cinerario di bronzo del British Museum (n°. 560), proveniente da Cuma e datato intorno al 500 a. C. (7). Anche in Grecia gli acroteri del *thesaurós* degli

(5) Cfr. L. BERNABÒ BREA, *Riv. I. A.*, N. S. 1, 1952, 64, Fig. 45.

(6) A. ANDRÉN, *Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples*, Lund - Leipzig, 1940, p. CXCVIII, Tavv. 12 - 13; p. CCX sg., Tavv. 142 - 143.

(7) P. J. RIIS, *An Introduction to Etruscan Art*, Copenhagen, 1953, Tav. 17, Fig. 25. Il genere maschile o femminile di queste figurine a cavallo è una questione dibattuta. Le anassaridi, il berretto frigio, l'armatura sono attributi che possono competere e alle amazzoni e ai guerrieri. Il genere fem-

Atenesi a Delfi, all'incirca di questo stesso periodo, corrispondevano a figure di amazzoni, mentre le metope del fregio contenevano la amazzonomachia di Teseo; e amazzoni non impegnate in battaglia sono anche frequenti nella tradizione vascolare attica a figure nere e a figure rosse (8). Però mentre in Grecia queste figure isolate hanno una giustificazione in quanto presuppongono cicli mitologici precisi, in Etruria mancano di un antefatto che possa giustificare la loro esistenza.

Ancora figure di amazzoni si trovano nei rilievi chiusini arcaici, gli unici esemplari con soggetto mitologico, i quali, benché frammentari, conservano la struttura originale della scena (9). La interpretazione « amazzonica » delle figure in questione, basata sulla diversità di costume rispetto agli altri guerrieri e su alcuni attributi specifici (bipenne, arco, faretra), è generalmente accolta, ma mancano nelle rappresentazioni elementi sufficienti per poter parlare di battaglia di amazzoni vera e propria, almeno schematicamente: le figure si susseguono senza incontrarsi, come in una scena di danza. Certo in questi rilievi non si ritrovano i motivi caratteristici dell'amazzonomachia ellenica contemporanea, le cosiddette amazzoni inserite fra i guerrieri richiamano nel costume altre figure femminili di rilievi della stessa serie. Questa amazzonomachia etrusca è la più lontana da modelli greci, anzi ne è completamente aliena, e non porta nessun contributo allo sviluppo etrusco dei singoli motivi e della scena nel suo insieme; è però indicativa di un atteggiamento particolare dell'artigiano etrusco che avrà sentito fra i vari guerrieri solo una differenza di sesso, per cui questi sono rappresentati in costume e con attributi diversi relativamente al genere maschile o femminile.

Chiusi è un centro etrusco lontano per la posizione geografica dagli altri centri più direttamente influenzati dalla produzione ellenica: qui sarà arrivata qualche vaga eco di amazzonomachia, ma

minile sembra più probabile se si osservano i capelli: questi nelle nostre figurine sono corti, allo stesso modo della figura femminile del gruppo centrale del coperchio (come mi ha confermato per lettera il Prof. HAYNES che mi è grato ringraziare). Questo fatto può essere indicativo del modo in cui l'artista ha sentito le figure.

(8) D. v. BOTHMER, *Amazons in Greek Art*, Oxford, 1957, Tavv. LX sgg.

(9) E. PARIBENI, *St. Etr.*, 12, 1938, 73 sgg., nn. 19, 20, 79 (?); A. RUMPF, *Staatliche Museen, Berlin. Katalog d. Etr. Skulpturen*, E 23, p. 19.

l'elaborazione tipologica è locale. Da questa analisi non si consegue alcun progresso rispetto alle conclusioni deducibili dalla rappresentazione di amazzoni a cavallo affiancate a cavalieri o di amazzoni isolate.

Stando alle conoscenze attuali, questa prima ondata è caratterizzata dall'arrivo in Etruria di sole amazzoni, sentite più che altro in una opposizione di genere ai guerrieri, mentre restano estranei non solo la scena dell'amazzonomachia, ma anche i motivi. Alla base di questo adattamento ci sono due possibilità: o influenza della produzione vascolare greca arcaica arrivata in Etruria o riecheggiamento periferico. Per l'insufficienza delle testimonianze e per il carattere isolato delle figure non è possibile una distinzione netta fra le due possibilità prospettate; comunque l'influenza dei vasi greci deve essere stata, se non nulla, esigua e vaga, ché altrimenti avremmo avuto una documentazione più ricca o almeno qualche scena completa.

Seguendo la cronologia dei vari monumenti, la precedenza spetta ad un'anfora del gruppo di Praxia della prima metà del V secolo (10). Benché il pittore di questa serie di anfore mostri una sensibilità sotto diversi aspetti tipicamente etrusca (11), la sua origine greca è indiscutibile per ragioni epigrafiche (12), linguistiche (13), mitologiche (14). La raffigurazione contiene una sola figura di amazzone armata e, per questo, riveste un interesse marginale per l'amazzonomachia. La considerazione è estensiva agli altri vasi che rappresentano figure isolate di amazzoni: un cratere

(10) C. V. A., France (Sèvres), Tav. 46, 1; 5.

(11) T. DOHRN, *A A*, 51, 1936, 76 sgg.

(12) L'alfabeto usato nell'indicazione onomastica dell'eroina raffigurata sul vaso (^{Ἄνδρομάχη}) è di origine greco-calcidese, forse di qualche colonia dell'Italia meridionale (A. RUMPF, *Ath. Mitt.*, 48, 1923, 24 sgg.).

(13) L'aspetto linguistico del nome (^{Ἄνδρομάχη}) è puramente greco e non è intaccato da nessuna alterazione fonetica etrusca, come provano la conservazione della consonante sonora nella sillaba interna o la mancata riduzione sillabica per effetto dell'accento intensivo sulla sillaba iniziale caratteristico dell'etrusco.

(14) L'indicazione del nome accanto alla raffigurazione dell'amazzone comporta una conoscenza del mito da parte del ceramografo e un legame con la tradizione greca. L'elmo con le penne può riportarci all'ambiente campano, ma è anche vero che in Etruria in questo periodo il particolare è noto (C. LAVIOSA, *Boll. d'Arte*, 43, 1958, 308, n. 60).

volterrano di Bologna (15), uno stannos di Monaco (16), un altro di Orvieto (17), i quali forse presuppongono già una tradizione locale del soggetto: essi si attengono alla consuetudine invalsa fra i ceramografi etruschi di riprendere solo motivi e non intere scene. Anzi in questo caso si tratta di ulteriori riduzioni limitate a figure singole; riduzioni che comportano sempre adattamenti particolari come, ad esempio, il cratere volterrano che rappresenta un volto femminile (18) con berretto frigio, interpretato perciò come volto di un'amazzone, con ai due lati due corazze appese a due colonne a mo' di trofei.

I vasi etruschi con amazzonomachia si distinguono oltre che per il motivo, per datazione e centro di produzione, onde, da un punto di vista metodologico, l'esame dettagliato di ciascuno di essi, possibilmente in ordine cronologico, si presenta opportuno. È stato detto di inciso che l'amazzonomachia dei vasi etruschi è limitata in genere a singoli motivi. La limitazione può essere dipesa dalla forma del vaso, da particolari preferenze, ma anche dalla incompetenza dei ceramografi etruschi in fatto di conquiste spaziali, adottate dai ceramografi greci nella rappresentazione di scene di una certa complessità. L'antefatto è costituito dalla ceramica attica della seconda metà del V secolo, che documenta scene complesse derivate dalle amazzonomachie di Micone, Polignoto, Fidia: i crateri di New York e di Napoli (19) eserciteranno un'influenza ininterrotta sulla produzione vascolare dal terzo quarto del V secolo fino agli inizi del III secolo.

In questo quadro storico-artistico va inserita la brocca di Tarquinia (Tav. XIV) (20), dotata ai primi del IV secolo (21). La raffigurazione riprende il « motivo Dexileo », un motivo noto nella tradizione greca e etrusca del nostro soggetto, ma alterato in qualche particolare. Il guerriero aggredito dal cavallo, a meno che non sia

(15) P. DUCATI, *A. E.*, Tav. 251, Fig. 610.

(16) *Jahrb.*, 43, 1928, 354, Fig. 28; GIGLIOLI, *A. E.*, Tav. CCXLIX, 4.

(17) *Not. Scavi*, S. VI, 8, 1932, 99.

(18) La moda di raffigurare un ritratto femminile o giovanile è una peculiarità dei vasi volterrani (cfr. R. BIANCHI BANDINELLI, *St. Etr.*, 2, 1928, 133 sgg.; T. DOHRN, *Röm. Mitt.*, 52, 1937, 119 sgg.).

(19) D. v. BOTHMER, *Amazons*, cit., Tavv. LXXIV, LXXV.

(20) M. PALLOTTINO, *Tarquinia* in *Mon. Ant.*, 36, 1937, Fig. 129; *C. V. A.*, Italia XXV, IV B, Tav. 1, 3; BEAZLEY, *E. V. P.*, 67.

(21) M. PALLOTTINO, *Tarquinia*, c. 483.

morto o disteso per terra da non potersi difendere, in genere usa lo scudo come strumento di difesa; nel nostro caso, invece, sembra che cerchi — inutilmente — di evitare il pericolo sovrastante non in tono « polemico », ma con molta timidezza. Il fatto di essere già colpito e di non disporre di nessun mezzo di difesa, in altri termini la raffigurazione della fase conclusiva della battaglia, accentua lo squilibrio fra le due figure e annulla qualsiasi potenza drammatica. Questa considerazione insieme ad altre relative alla posizione e alla forma dello scudo costituiscono l'etichetta etrusca della raffigurazione.

L'esemplificazione di uno scudo abbandonato tra le zampe del cavallo, anche se non ricca, non manca e in Grecia e in Etruria. Gli esempi etruschi sono più recenti della nostra anfora e possono avere solo valore di richiamo (22); quelli greci, anche se si può dire che non hanno rapporti diretti con questa per la diversità del motivo confermano supposizioni, fondate su altri indizi, per l'appartenenza dello scudo. A questo proposito la forma « beotica » non è indiziaria, in quanto è, sì, frequente nelle scene di amazzonomachia, ma e per le amazzoni e per i guerrieri; d'altronde la forma predetta ai primi del IV secolo è un'unicità, in quanto la sua documentazione, almeno per il nostro soggetto, si esaurisce dopo i primi esempi a figure rosse (ultimi decenni del VI sec. a. C.). Se si osserva la posizione del braccio sinistro dell'amazzone, che è quella tipica di chi imbraccia lo scudo, si può supporre che questo dovesse appartenere. E la conferma si ha quando si osservano una lastra dal fregio di Trysa (23) e un'anfora a f. r. di Siracusa (24), dove tra le zampe del cavallo montato da un'amazzone giace una pelta, mentre i guerrieri hanno uno scudo di forma diversa. Oltre che per i motivi, anche per la provenienza di queste due opere greche non è facile pensare a un influsso sulla brocca di Tarquinia, dove lo scudo deve essere stato sentito dal pittore come puro riempitivo, nella stessa funzione che nell'arcaismo era sentito il cane tra le zampe del cavallo.

(22) Urnetta BR. KÖRTE, II, Tav. LXXIV 1; stamnos di Villa Giulia (n.º 27134), GIGLIOLI, *A. E.*, Tav. CCLXXVI 2 - 4. G. CULTRERA (*Mon. Ant.*, 24, 1917, 395 sgg.) aveva prospettato la possibilità di vedere delle amazzoni nelle figure dei cavalieri per l'aspetto femminile e per il berretto frigio. Ma questa possibilità è stata esclusa dal BEAZLEY (*E. V. P.*, 163).

(23) O. BENNDORF - G. NIEMANN, *Das Heroon*, cit., Tav. XIV 12.

(24) D. v. BOTHMER, *Amazons*, cit., Tav. LXXVII 5.

Se la forma « beotica » ci riporta alle figure nere e alle prime figure rosse, l'episema definito giustamente dal Jacobsthal (25) di origine celtica e la forma ovale, anch'essa di origine celtica, ci riportano ai tempi dell'arrivo in Etruria delle orde galliche. Le più antiche rappresentazioni di Galli si trovano sulle stele felsinee (26), nell'Etruria propriamente detta cominciano nella prima metà del IV secolo (27); così il disegno dello scudo in esame corrisponde se non alla più antica, ad una delle più antiche prove della presenza dei Galli in Etruria. Difatti l'umbone longitudinale con alette rettangolari si trova su scudi che provengono dalla regione gallica (28) e sui più antichi esemplari etruschi (29).

Le particolarità suddette (umbone longitudinale, forma ovale) saranno state comuni agli scudi dei Galli che ai primi anni del IV secolo penetravano nell'Etruria propria; questi Galli saranno stati

(25) P. JACOBSTHAL in BEAZLEY, *E. V. P.*, 67 sg.

(26) P. DUCATI, *Le Pietre Funerarie Felsinee* in *Mon. Ant.*, 20, 1912, cc. 662 sgg.

(27) Statua in terracotta di Guerriero gallico a Berlino (P. J. RIIS, *Tyrrhenika*, Copenhagen, 1941, Tav. III 1); stannos di Bonn (BEAZLEY, *E. V. P.*, 96 sgg., Tav. XXIV 1-2). In una recente pubblicazione (Q. F. MAULE - H. R. W. SMITH, *Votive Religion at Caere: Prolegomena*, Berkeley - Los Angeles, 1959, 1 sgg.) della statuetta di guerriero di Berlino è stata suggerita l'interpretazione di statua di divinità in base al confronto con altre statuette provenienti dalla stipe votiva della Vignaccia (Cerveteri), oggi nella Collezione dell'Università di California a Berkeley. Questo stesso studio si può consultare per la pertinenza a figure di divinità dello scudo ovale con umbone longitudinale (ma senza alette rettangolari).

(28) P. COUSSIN, *Rev. Arch.*, S. V. 25-26, 1927, 312 sg.

(29) Cfr. ad esempio stele felsinea (P. DUCATI, *A. E.*, Tav. 156, Fig. 404), senza escludere anche esemplari più tardi (cfr. ad esempio le figure di Galli del fregio di Civita Alba, GIGLIOLI, *A. E.*, Tav. CCCLXXXII).

Scudi ovali con umbone longitudinale si trovano ancora in Etruria in età villanoviana, uno inciso sul coperchio di un ossuario biconico da Città della Pieve (L. A. MILANI, *Italici ed Etruschi*, Roma, 1909, Tav. X, Fig. 49a) e un altro, una pietra usata come coperchio di una tomba a pozzetto di Vetulonia (L. A. MILANI, *Museo Topografico dell'Etruria*, Firenze-Roma, 1898, 24). Sulla base di questi rinvenimenti è stata sostenuta l'antichità italica di questo tipo di scudo, che poi « diventa caratteristico delle orde galliche » (P. DUCATI, *Le Pietre... Felsinee*, cit., cc. 663, 681 sg.). A parte il fatto che il suddetto umbone può contenere « l'emblema embrionale della bipenne » (A. MINTO, *St. Etr.*, 21, 1950-51, 28), tra le due attestazioni esiste un taglio cronologico molto netto di oltre tre secoli che non si riesce a colmare; comunque il nostro umbone rientra nella seconda attestazione, legata alla contingenza storica dell'arrivo dei Galli in Etruria.

sentiti dagli Etruschi come stranieri, « barbari », e tali saranno stati sentiti dal nostro ceramografo l'amazzone e il Greco, per cui l'attribuzione di certi particolari potrebbe giustificarsi in funzione di una comune origine straniera (30). Il lato interessante della questione riguarda la contaminazione di soggetti diversi, l'alterazione di particolari schematici che possono spiegarsi con la scarsa penetrazione dell'essenza del mito da parte del pittore etrusco.

Prima di proseguire nell'esame dei vasi, per ragioni di cronologia e tipologia vorrei fare solo qualche accenno al sarcofago del Sacerdote di Tarquinia (31) e a quello delle Amazzoni del Museo Archeologico di Firenze (32), tutti e due dipinti e nella stessa tecnica a tempera. Le pitture del primo sono quasi completamente deteriorate e per qualche confronto col secondo ci si deve attenere alle descrizioni per fortuna particolareggiate di L. Dasti e G. Körte (33). Il secondo, uno dei monumenti più insigni dell'arte etrusca, richiederebbe uno studio approfondito che ho tralasciato nella mia ricerca, essendo in preparazione una monografia della Dott.ssa P. Bocci (34). Da una lettura del manoscritto anticipo, col consenso dell'A., in poche parole il giudizio generale: le pitture del sarcofago saranno state eseguite da un artigiano etrusco di un certo livello, anche se sono visibili un « ritmo e una scansione dello spazio che si sogliono chiamare greche ».

Da questo giudizio si arguisce subito che le scene di amazzonomachia di questo sarcofago, benchè originali nell'impostazione, presentano una composizione simmetricamente ordinata. E anche a una prima osservazione delle pitture non ci si discosta da questo giu-

(30) Anche sulla nudità del guerriero greco può aver influito il fatto che i Galli combattevano nudi, stando alla più antica documentazione figurativa (ad esempio la già citata stele felsinea) e a quella letteraria (DIOD., V 29: ἐνιοὶ δ'αὐτῶν (Γαλατῶν) ἐπὶ τοσοῦτο τοῦ θανάτου καταφρονοῦσιν, ὥστε γυμνοὺς καὶ περιεζωσμένους καταβαίνειν εἰς τὸν κίνδυνον).

(31) HERB., *Sark.*, Tav. 21a; P. ROMANELLI, *Tarquinia*, Roma, 1954, 142, Fig. 90.

(32) GIGLIOLI, *A. E.*, Tavv. CCXXXVIII-CCXXXIX; M. PALLOTTINO, *La Peinture Etrusque*, Genève, 1952, 93 sgg.; HERB., *Sark.*, Tav. 35.

(33) *Bull. Inst.*, 1876, 71 sgg.; 1877, 100 sgg.

(34) Questo studio è stato presentato dalla Dott.ssa P. BOCCI come tesi di perfezionamento discussa con il Prof. R. BIANCHI BANDINELLI nell'Università di Firenze (anno accademico 1953-54) ed è attualmente in corso di elaborazione per la stampa. Ringrazio la Dott.ssa BOCCI per avermi gentilmente offerto in lettura il manoscritto.

dizio. Ma a una osservazione più profonda affiorano alcune « infrazioni » compositive che hanno l'effetto di appesantire l'intera rappresentazione. I vari gruppi di cui si compone la scena nella facciata principale sono di repertorio, ma la loro distribuzione è organica e simmetrica. Però questa organicità e simmetria, riuscite nel gruppo centrale e nei due estremi, non sono altrettanto riuscite nei due gruppi mediani: la ripetizione costante della vittoria del guerriero sull'amazzone, l'orientamento ripetuto verso destra, anche se possono significare aderenza ai modelli, forniscono all'occhio dell'osservatore un senso di continuità, di linearità, ma non di circolarità. La « rottura » nella sintassi dell'opera scopre un carattere artigianale dell'esecuzione o comunque alieno alla mentalità greca. Questa considerazione relativa alla composizione può rappresentare un ulteriore appoggio al carattere etrusco che la Dott.ssa Bocci ha desunto da elementi particolari (carro, amazzone nuda, costume delle amazzoni, ecc.), anche se in linea di massima è innegabile nel sarcofago un sincretismo di motivi ed esperienze artistiche greche, italiote ed etrusche.

L'origine etrusca o meno del sarcofago del Sacerdote è una questione molto dibattuta (35), ma l'origine etrusca delle pitture che adornavano la cassa è da tutti ammessa. In questo sarcofago le scene di amazzonomachia erano limitate a singoli gruppi che facevano, per così dire, da contorno ad altre scene (sacrificio dei prigionieri troiani, combattimento fra guerrieri). Per questo è impossibile ogni considerazione sulla composizione generale. I singoli gruppi riprendono motivi già noti in Etruria per il nostro soggetto, ma i problemi relativi all'adattamento di questi motivi in Etruria non è il caso di affrontarli, perchè tanti particolari non risaltano dalle descrizioni. Si possono, invece, stabilire confronti con il sarcofago dipinto di Firenze relativamente ad alcune particolarità, come il chitone lungo per le amazzoni, i vari colori usati (rosso o bianco rosato per i chitoni delle amazzoni, oro per lo scudo del guerriero del lato breve, bianco per le corazze dei guerrieri, rosso per gli elmi nella scena del sacrificio). Questi rapporti inducono a postulare, se non una dipendenza diretta, una mediata o, come credo più verisimile, una dipendenza comune dagli stessi modelli, dal momento che la coincidenza riguarda solo alcuni particolari, mentre la combinazione dei motivi è lasciata all'arbitrio dell'artista. Questo fatto può indicare una con-

(35) Cfr. HERB., *Sark.*, 63 (con bibliografia).

tinuità di tradizione per il nostro soggetto, elaborato in qualche bottega di Tarquinia.

Resta da fare ancora un'osservazione su alcuni attributi che si ripetono identici per i vari personaggi, indipendentemente dalla saga trattata. Oltre all'affinità degli elmi già notata e all'uso di schemi propri dell'amazzonomachia per il combattimento fra guerrieri, Achille in uno dei lati lunghi, il guerriero che combatte con l'amazzone cadente e l'altro con la lancia nel gruppo a sinistra della scena principale nell'altro lato lungo, tutti e tre appartenenti a tre cicli diversi, portano intorno alle cosce delle fasce di protezione color ferro. Il pittore, anche se ha distinto i diversi soggetti rappresentati con un diverso orientamento delle rispettive rappresentazioni, non avrà sentito, forse perchè ignaro di materia mitologica, la loro differenza « essenziale », dal momento che i guerrieri vengono trattati tutti alla stessa stregua (36).

Dopo questa digressione sui sarcofagi dipinti, riprendo a trattare dei vasi.

Cratere a calice del Cabinet des Médailles, appartenente al cosiddetto « Funnel Group ». L'unica descrizione esistente dell'episodio di amazzonomachia contenuto in questo cratere tardo è quella del catalogo del de Ridder (37): un'amazzone solleva un masso per lanciarlo su un guerriero ormai caduto, il quale con la destra cerca di sorreggersi — senza abbandonare la spada — e con la sinistra imbraccia lo scudo in atto di difesa. La posizione delle gambe, una distesa e l'altra piegata, frequente nello schema della figura caduta, ricorda nell'ambito del nostro soggetto quella del guerriero della brocca di Tarquinia. L'uso del macigno come arma di offesa da parte dell'amazzone è senza dubbio una peculiarità della raffigurazione in esame, che può essere stata adottata dal pittore, il quale si sarà avvalso della natura rocciosa del terreno su cui è impostata la scena.

Anfora della Collezione Torlonia da Vulci (38). Quest'anfora, tuttora inedita, è conosciuta da un disegno dell'Istituto Archeologico

(36) Ad un altro sarcofago tarquiniese, anch'esso dipinto, il catalogo dello HERBIG (*Sark.*, n°. 126, p. 64 sg.) attribuisce una scena di amazzonomachia, ma lo stato deteriorato delle pitture è così avanzato che le poche tracce rimaste non consentono alcuna considerazione e dal punto di vista della composizione generale e da quello dell'analisi dei vari motivi.

(37) *Catalogue des Vases Peintes de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1902, 551 (n°. 921).

(38) BEAZLEY, *E. V. P.*, Tav. II, 8.

Germanico di Roma, pubblicato solo in parte. A un'amazzone accasciata ai piedi di un albero due guerrieri si apprestano ad infliggere il colpo decisivo. Si tratta del noto motivo dei « Treter » che viene arricchito di un personaggio, il guerriero che accorre da destra. La posizione dell'amazzone richiede una precisazione: essa è accasciata e non sembra affatto raggiunta in corsa, come invece si arguisce dalla tipologia generale del motivo. È vero, sì, che di questo esistono diverse varianti (39), ma è anche vero che quando il guerriero è, come nel nostro caso, nel cosiddetto schema di minaccia, l'amazzone è inginocchiata e dà l'impressione di essere stata fermata nella corsa. La posizione di abbandono è caratteristica in un'alterazione del motivo, quella in cui la figura è trafitta con la spada: in questo caso c'è una giustificazione plausibile in quanto viene ritratto un altro momento, ma nel nostro si ha un'alterazione tipologica e logica in quanto viene ad essere annullata l'essenza del motivo: il raggiungimento in corsa. I richiami possibili per quest'alterazione non esulano dal mondo etrusco: il gruppo dell'amazzone nuda nel lato breve del sarcofago dipinto di Firenze, il secondo gruppo da sinistra nel lato lungo anteriore dello stesso sarcofago, la figura di Polissena in uno dei lati lunghi del sarcofago di Torre S. Severo (40).

Non sarà superfluo rilevare alcune particolarità che rendono più calzante l'avvicinamento della nostra anfora ai due sarcofagi: la nudità delle figure femminili (Polissena ha solo le estremità inferiori coperte da un mantello), il tipo di scudo dell'amazzone che si ritrova nel sarcofago di Firenze e, infine, il gruppo dei « Treter », in cui il guerriero « calca » con una gamba il corpo dell'avversaria, particolarità questa che manca nello stesso gruppo attestato dai rilievi etruschi più tardi.

Questa ricostruzione trova un appoggio nell'accostamento, proposto dal Beazley (41), tra la nostra anfora e alcune anfore panatenaiche degli ultimi del IV secolo e ancora nel fatto che l'esperienza lisippea dei corpi slanciati dalle gambe allungate ha già raggiunto il nostro ceramografo.

Un'altra caratteristica etrusca del motivo è data dalla figura di guerriero aggiunta a destra che ha l'effetto di appesantire il gruppo, di creare una sproporzione fra le parti.

(39) E. BIELEFELD, *Amazonomachia*, 87 sgg.

(40) GIGLIOLI, *A. E.*, Tav. CCCXLVII; HERB., *Sark.*, Tav. 36b.

(41) *E. V. P.*, 179.

La scena, almeno la parte conosciuta dalla pubblicazione del disegno, è completata da un trofeo. Il Woelkle nei suoi *Contributi alla storia del trofeo* (42) si è, più che altro, interessato della tipologia dell'elmo bicornuto e ha richiamato raffigurazioni greche di amazzonomachia di vasi a figure rosse e altre opere etrusche di diverso soggetto. Ma il trofeo in se stesso in scene di amazzonomachia non ha precedenti in Grecia, ha un solo addentellato in Etruria. La testa di amazzone che orna il collo del cratere volterrano citato a pag. 113, è limitato da due corazze appese a due colonnette scanalate. Il tipo di corazza diversifica dal nostro, in quanto nella decorazione a reticolato della parte centrale resta fedele ai motivi della ceramica volterrana. È difficile dire se fra i due vasi siano intercorsi rapporti reciproci, ma è interessante il fatto che questa particolarità si è affermata solo in Etruria nello stesso tempo (fine IV sec. a. C.) in due fabbriche diverse. Forse sarà stato comune l'antefatto, la derivazione da una raffigurazione, ora perduta, la quale avrà introdotto l'innovazione.

A completare la serie dei vasi manca ancora il cratere a calice di Monteluca (Perugia) (43). L'amazzonomachia raffigurata si riferisce al ciclo di Eracle e non solo è l'unica testimonianza vascolare etrusca riferita al ciclo predetto, ma è anche una reminiscenza etrusca del mito. La scena si allontana dall'iconografia tipica dell'amazzonomachia di Eracle, frequente nel periodo arcaico, la quale è sempre distribuita in gruppi; qui invece tutto è concentrato intorno alla figura dell'eroe; anzi la raffigurazione è, per così dire, chiusa dalle due figure femminili alate. Forse questa particolarità avvalorava l'ipotesi che il soggetto dell'altra faccia del cratere non continui quello della prima faccia. La tipologia dei guerrieri, però, è identica nell'una e nell'altra faccia, i motivi (« aiutanti », « Treter », « gruppo principale ») sono quelli affermati in Etruria e diffusi dalla ceramica attica del V secolo (44). Comunque la diffi-

(42) *Bonner Jahrbücher*, 120, 1911, 184.

(43) *Arch. Zeitg.*, 37, 1879, Tav. 16.

(44) Mi riservo, solo in nota, di avanzare un'ipotesi che tenti una spiegazione. Non è rara in opere etrusche che trattano miti greci la sostituzione dell'eroe su cui s'impenna la leggenda con Eracle. Uno specchio etrusco a rilievo del British Museum (GIGLIOLI, *A. E.*, Tav. CXXXIV 2) riprende lo schema di una tazza attica a figure rosse con Peleo che rapisce Tetide, ma sostituisce alla figura di Peleo quella di Eracle. La stessa sostituzione con Eracle, questa volta alla figura di Teseo, si trova in un'anfora etrusca a

coltà ermeneutica del soggetto, la « stranezza » di certe figure, della loro posizione, dei loro attributi sono state già notate dal Beazley (45). Degne di particolare attenzione sono l'amazzone nuda che si richiama ad una moda etrusca (sarcofago dipinto di Firenze, anfora di Vulci, specchio Gerh., *E. S. CCCLXVII 1*), lo scudo di forma « beotica » con la decorazione punteggiata sull'orlo che si richiama a quello della brocca di Tarquinia.

A questo punto l'accento agli specchi con il nostro soggetto è quanto mai indicato per gli evidenti rapporti che intercorrono tra questi e la produzione vascolare. Come spesso nei vasi, la scena è limitata a un solo motivo, in genere quello dei « Treter » variamente alterato; le amazzoni indossano un chitonisco, a volte stretto da una cintura, che corrisponde al chitonisco che esse indossano nelle pitture vascolari insieme alle anassaridi, queste ultime tralasciate negli specchi per ovvie difficoltà inerenti al disegno inciso. Anche la cronologia calza, perchè lo sviluppo degli specchi che rientrano nei nostri interessi si esaurisce nel IV secolo, probabilmente nella seconda metà, come si può arguire dalla libertà di movimento nello spazio delle figure, da particolari d'impostazione architettonica che accentuano il senso della profondità.

Un raggruppamento per tipologia è senz'altro possibile (46). Al primo gruppo si possono ascrivere *E. S. CCCLXVI, CCCXCVII 2, V 57*. Mentre i primi due sono una copia perfetta l'un dell'altro, il terzo si allontana un poco per la posizione dello scudo dell'amazzone, per la sostituzione della figura del guerriero con quella di Eracle e per qualche altro carattere particolare; comunque tutti di poco conto tanto da non infirmare l'attribuzione a una stessa mano o bottega, che è assicurata invece da molte coincidenze (sfondo architettonico, disegno della cornice, motivo dei « Treter », pelta a

figure nere tarda del Louvre (CA 11069), in una raffigurazione dell'uccisione del Minotauro. Tenendo presente questi precedenti e la connessione schematica dell'amazzonomachia del cratere di Perugia con altre che ignorano il ciclo di Eracle, sarei propenso a pensare che l'introduzione di questo eroe, nel cratere in esame come negli specchi, corrisponda ad una velleità degli artigiani etruschi di dare un colorito o un significato particolare alla scena o al motivo che, isolatamente, restavano vaghi e indefiniti.

(45) *E. V. P.*, 165 sg.

(46) Alcuni di questi accostamenti si trovano già nel commento alle tavole del GERHARD e in G. A. MANSUELLI, *Gli Specchi Figurati Etruschi* in *St. Etr.*, 19, 1948; 20, 1949, *passim*.

doppia luna, costume dell'amazzone). Per il tipo di scudo e per il costume delle amazzoni (gonna lunga con bretelle incrociate sul petto) si può richiamare l'analogia con l'anfora di Vulci e con il sarcofago dipinto di Firenze (lato principale: secondo gruppo da destra). Il riferimento a cicli mitologici distinti è arbitrario e da parte degli artigiani etruschi e da parte degli interpreti moderni, perchè in fondo si tratta di un motivo unico e identico, derivato probabilmente da opere etrusche con lo stesso soggetto e variamente adattato. Un altro specchio (47) difatti, stando alle iscrizioni che accompagnano le figure, contiene la lotta di Achille e Pentesilea, ma riprende lo schema del duello a corpo a corpo usato per la lotta di Ettore e Aiace (48) e di Eteocle e Polinice (49).

Un secondo gruppo comprende *E. S.* CXXXVI (50), CCCXLI, V 56 con Eracle in lotta con un'amazzone. La forma della criniera di leone che copre la testa di Eracle, la stilizzazione della leontea, la testa di sileno che orna lo scudo, la tipologia dell'elmo dell'amazzone, il motivo generale, la scena completata da una figura (nel primo caso una figura alata, nel secondo Minerva, nel terzo un vecchio armato di lancia), il disegno ornamentale che fa da cornice ci possono far concludere che i tre specchi appartengono alla stessa mano. L'amazzone è sempre affrontata di faccia; la posizione cadente del corpo e principalmente quella delle gambe, l'atteggiamento di minaccia di Eracle sono particolari che possono richiamare il motivo dei « Treter ». Si può avere un ulteriore appoggio quando si osservano gli specchi del gruppo precedente, in cui lo stesso motivo è raffigurato con maggior fedeltà ai modelli e l'amazzone ha il corpo o frontale o addirittura rivolto al suo avversario, in una posizione che rasenta l'irrealtà. Forse quest'alterazione del motivo corrisponde al primo grado di uno sviluppo che negli specchi di questo gruppo è portato fino alle estreme conseguenze: la scena non presuppone un raggiungimento in corsa, ma solo una lotta a corpo a corpo. Questo può essere un indizio per ritenere questi ultimi di alcuni anni più recenti rispetto ai primi.

(47) *E. S.*, CCXXXIII.

(48) *E. S.*, CCCXCII.

(49) *E. S.*, V 95.

(50) Il completamento del disegno nella tavola del GERHARD è sbagliato, come si può arguire dagli altri due specchi del gruppo che riportano lo stesso motivo.

L'ultimo specchio della serie (51) non si lascia inquadrare nei gruppi precedenti e per lo stile e per il motivo: esso contiene un gruppo di un'amazzone a cavallo e di un guerriero. È evidente una sproporzione tra le fattezze del guerriero e quelle dell'amazzone: il primo alto e robusto, la seconda piccola ed esile; le fattezze del cavallo sono proporzionate a quelle dell'amazzone. Probabilmente l'incisione di questi ultimi sarà seguita a quella del guerriero, per cui potrà trattarsi di un espediente adottato dall'incisore per ovviare alla scarsità di spazio. Il cavallo impennato potrebbe far pensare allo schema del « motivo Dexileo », ma nello specchio il guerriero non è caduto, anzi è pronto all'offesa e non alla difesa. Anche in questo caso il motivo viene sentito perentoriamente al contrario. Una peculiarità degna di nota riguarda la nudità della figura femminile — per cui è stato fatto un richiamo al sarcofago dipinto di Firenze (52) —, forse in corrispondenza di quella maschile.

Anche a non voler ammettere rapporti diretti fra i monumenti analizzati, non si può non ammettere che i frequenti richiami e confronti notati nell'esame di vasi e specchi indichino la formazione di una tradizione etrusca del nostro soggetto; e più precisamente di un filone particolare di questa tradizione che coinvolge vasi, sarcofagi dipinti e specchi in quanto tutti sviluppano tendenze corrispondenti, elaborano motivi uguali, presuppongono gli stessi modelli nella ceramica attica della seconda metà del V secolo o anche in immediate derivazioni etrusche. Questi monumenti si estendono per tutto il IV secolo e toccano anche gli inizi del III, ma essi sono straordinariamente scarsi, di provenienza varia, distribuiti a intervalli di tempo, e, tranne gli specchi, non consentono di tracciare una linea di sviluppo, onde seguire i gradi del processo evolutivo. Però anche se questa ricostruzione non è possibile allo stato attuale della situazione, si può postulare la sua esistenza dalle interferenze continue ed evidenti.

Un'ultima serie di amazzonomachie etrusche è quella dei rilievi su sarcofagi urnette vasi, compresi tra gli ultimi del IV secolo e il II a. C.. La diversità di provenienza e cronologia comporta una gamma di problemi specifici per ogni scena, che si possono cogliere con un esame singolo. Comunque questa serie si presenta

(51) *E. S.*, CCCLXVII 1.

(52) A. KLÜGMANN, *Ann. Inst.*, 45, 1873, 239 sgg.

più completa per composizione, in quanto composta dall'insieme di vari motivi, e nello stesso tempo più omogenea, in quanto presuppone come base di partenza l'amazzonomachia del Mausoleo di Alicarnasso. In questo modo è possibile giudicare e per la composizione generale e per i motivi particolari che cosa ogni opera deve alla tradizione greca, che cosa alla tradizione etrusca, che cosa al suo artista. La composizione della scena è in genere la creazione più marcatamente etrusca, perchè legata alla personalità dell'artista che combina in un certo ordine i vari gruppi. Per le botteghe di artigiani dovevano girare riproduzioni grafiche di questi gruppi che potevano essere alterati per esigenze compositive. A questo si aggiunga che tante volte il « disegno » non derivava direttamente da un modello greco, ma da un'opera etrusca e allora l'alterazione è ancora più spinta tanto da tradire non solo l'essenza ma anche la tipologia del motivo originale (53).

L'amazzonomachia è frequente in rilievi greci del V e IV secolo, ma alla base dello sviluppo etrusco ci sono le lastre che componevano il fregio del Mausoleo di Alicarnasso o, meglio, riproduzioni grafiche di queste. I richiami sono molto più chiari nelle opere più antiche (sarcofago di Boston e sarcofago del Magnate), poichè in seguito si affermerà una tradizione etrusca che svolgerà ulteriormente l'elaborazione di motivi e scene già etruschizzate. I vari motivi sono tutti di repertorio, ma sono proprio taluni caratteri particolari quelli che comportano la dipendenza dalle lastre del Mausoleo. Il fatto che nel gruppo dei « Treter » il guerriero non calca con un piede il corpo dell'avversaria, lo scudo circolare per i guerrieri, il chitone corto stretto alla cintura per le amazzoni, persino l'andamento delle pieghe costituiscono già indizi fondati. E non sono trascurabili altri aspetti, quali l'espressione di movimento bilanciato, la mancanza di un gruppo centrale che attira particolarmente l'attenzione, la mancanza di un motivo come quello degli « aiutanti », il quale è frequente nelle amazzonomachie greche ma assente in quella del Mausoleo e in quelle etrusche (54). Gli altri particolari saranno sottolineati nell'esame dei singoli monumenti, cui mi accingo.

(53) Cfr. ad esempio il fregio dei « vasi inargentati », che presenta il gruppo dei « Treter » in un'alterazione esagerata.

(54) Il motivo, però, nella tradizione etrusca dei rilievi è entrato con altri soggetti, ad esempio quello della gigantomachia (BR.-KÖRTE, II,

Sarcofago di Boston da Vulci (Tav. XVII) (55). L'amazzonomachia di questo sarcofago comprende quattro gruppi distinti di due personaggi — un greco e un'amazzone —. Il fregio del Mausoleo di Alicarnasso (56) come suo antefatto fu suggerito già dal Brunn (57) e se ne può avere conferma osservando il rilievo dell'altra faccia della cassa. Anche se per un soggetto diverso, i disegni utilizzati possono essere stati gli stessi: i guerrieri sono nudi con clamide svolazzante e scudi circolari come nelle lastre del Mausoleo, la criniera del cavallo ricorda quella del cavallo della figura 23 dello stesso fregio (58).

A cominciare da sinistra il primo gruppo, nel noto motivo dei « Treter », riprende le figure 43 e 44 del fregio. Il guerriero però non minaccia più, ma sta per uccidere l'amazzone, è ritratto in un altro momento.

Il secondo gruppo è quello più movimentato, ma la distanza fra le due figure è eccessiva, fuori di ogni giusto rapporto. Si può pensare per questo che il modello sia rappresentato da un gruppo di tre figure, che l'artigiano ha ridotto per non rompere la monotonia dell'intera rappresentazione. Ulteriori indizi sono offerti dall'allungamento dello scudo in senso orizzontale quasi per fare da « trait d'union », dallo sbilanciamento in avanti dei due corpi. Fra i gruppi del Mausoleo quello corrispondente ai numeri 38, 39 e 40 si presta al confronto: eliminata la figura centrale dell'amazzone caduta, le altre due corrispondono a quelle del sarcofago. Il quadro che esse compongono, simmetrico e antitetico insieme, prescinde nell'essenza dal suo modello perchè tralascia l'amazzone che in questo accorreva per vendicare la compagna caduta.

Anche il terzo gruppo ha il suo modello, quasi sicuramente, in uno del Mausoleo (nn. 28, 29). La posizione del guerriero, però, è

Tav. I 1); nell'ambito del nostro soggetto (?), nel IV secolo, si trova solo nella faccia B del cratere di Monteluca che presuppone la sua diffusione tramite la ceramica attica.

(55) HERB., *Sark.*, Tav. 38.

(56) Le lastre del Mausoleo sono citate secondo la pubblicazione in *Jahrb.*, 24, 1909, Beil. I e II a p. 171.

(57) *Ann. Inst.*, 37, 1865, 244 sgg.

(58) In questa faccia della cassa l'artigiano lavora con maggiore disinvoltura, accenna a un rendimento spaziale (posizione trasversale degli scudi, clamidi pieghettate), non evita alla rappresentazione una composizione simmetrica. Non sarà azzardato pensare a due artigiani diversi che lavorano nella stessa bottega e utilizzano gli stessi disegni.

diversa: nella lastra greca è più ardita e dinamica. Pare che anche i momenti siano diversi: nella stessa lastra greca il guerriero è caduto, ma, anche se in atteggiamento difensivo, è pieno di forza e pronto a reagire: è chiaramente indicativa la posizione del braccio destro rivolto all'osservatore dalla parte interna, posizione questa che sarebbe stata inconcepibile se il braccio fosse stato usato solo come sostegno; nel rilievo etrusco lo stesso guerriero è ritratto in un equilibrio instabile, privo di vita, rassegnato al colpo che l'avversaria sta per infliggergli, incapace di reagire. Questo è l'istante della caduta, quello della lastra è uno successivo.

Un'altra osservazione è relativa allo scudo dell'amazzone, una pelta a doppia luna, che non trova riscontro nelle lastre del Mausoleo, dove le amazzoni con scudo ne hanno o uno circolare come quello dei guerrieri o un altro, ugualmente circolare, di dimensioni minori. È probabile che si tratti di un particolare mutuato dalla produzione pittorica o vascolare, cioè dall'altro filone della tradizione.

Il quarto gruppo è il più originale, non ha nessun modello greco diretto, ma è creato dal nostro artigiano. L'amazzone è, tranne lo scudo, una copia fedele di quella del terzo gruppo, il guerriero è una figura in posizione frontale, aggiunta in corrispondenza di quella femminile, con uno scudo allungato orizzontalmente, questa volta a sproposito. La disposizione frontale delle due figure in un episodio di combattimento è la meno indicata. Nel gruppo precedentemente esaminato l'amazzone vincitrice, sul punto di dare il colpo decisivo al guerriero caduto ai suoi piedi, viene a trovarsi su un piano superiore grazie alla sua frontalità; in questo invece la situazione è capovolta e il suo atteggiamento di minaccia non ha senso dinanzi ad un guerriero che è pronto ad attaccarla con la spada puntata.

Si può dire che il nostro artigiano sia interessato a rispettare una certa simmetria all'interno del gruppo e trascuri la visione dell'insieme, prescindendo da ogni legame ideale fra i vari gruppi e dal conseguente significato. I modelli saranno stati rappresentati da disegni di singoli gruppi, ma l'artigiano non ha saputo assurgere ad un piano più elevato componendoli e conferendo loro un carattere unitario. L'impressione che si ricava è di una cadenza monotona, in cui i vari gruppi si susseguono rigidamente con i guerrieri sempre a sinistra e le amazzoni a destra, con gli scudi sempre nella stessa posizione, con figure ripetute. Dal punto di vista compositivo

il sarcofago greco delle Amazzoni di Vienna (59) e il nostro rappresentano i due estremi: il primo compiuto nell'insieme e armonico nelle parti, il secondo indefinito e slegato. Questo fatto se sul piano della valutazione artistica è negativo, non è tale sul piano dell'originalità dell'arte etrusca in quanto contribuisce a qualificare un ambiente il quale, sotto l'influenza della Grecia ma senza raggiungere il grado di maturità artistica che spetta a questa, passa attraverso le varie fasi di sviluppo di un linguaggio figurativo che è proprio, non greco, in una parola etrusco. A questo punto il confronto con la raffigurazione della cosiddetta saga nazionale della Tomba François di Vulci, all'incirca contemporanea del sarcofago in esame (fine IV sec. a. C.) (60), riesce istruttivo. Forse nessun'al-

(59) F. WINTER, *Kunstgeschichte in Bildern* (abbr.: *KiB.*), 306, 1.

(60) La datazione della Tomba François, fissata alla fine del IV secolo da F. MESSERSCHMIDT (*Die Nekropolen von Vulci*, Berlin, 1930, 160 sgg.), è stata poi abbassata di due secoli da A. v. GERKAN (*Röm. Mitt.*, 57, 1942, 146 sgg.), seguito da M. PALLOTTINO (*La Peinture Etrusque*, 115 sgg.). I punti su cui si appoggia il v. GERKAN sono la «parentela» con l'architettura della Tomba dei Volumni a Perugia e l'avvicinamento del fregio ornamentale della Tomba François a quello delle pitture parietali del II stile pompeiano (I secolo a. C.). Innanzi tutto in questo modo restano insoluti i problemi relativi alla suppellettile rinvenuta nella tomba, alla presenza del fregio «spaziale» in vasi apuli del IV secolo, alla possibilità che la tomba sia stata ridipinta «due volte ed in parte con gli stessi soggetti» (U. FERRAGUTI, *St. Etr.*, 5, 1931, 586). Inoltre i due punti fondamentali della tesi del v. GERKAN sono discutibili. Le «parentele» strutturali riguardano elementi non del tutto decisivi (forma del tetto, deposizioni poco numerose, ecc.) e possono corrispondere a coincidenze fortuite, riscontrabili d'altronde anche in altre tombe. Il «ponte» tra il II stile pompeiano e la Tomba François sembra, per così dire, poco solido, in quanto è limitato al solo fregio ornamentale, mentre è trascurata la decorazione parietale vera e propria, la cosiddetta megalografia. Un fatto come questo non può essere spiegato con il richiamo alla tradizione della pittura etrusca, dal momento che ogni tradizione può essere facilmente superata da conquiste tecniche. Il problema del rapporto tra il fregio con accento spaziale e le raffigurazioni a soggetto mitologico con un piano di fondo unico, neutro ed uniforme resta sempre. A questo proposito penserei che la profondità spaziale, conquista tecnica arrivata dall'ambiente orientale in Etruria, abbia potuto avere qui un primo adattamento a motivi ornamentali di carattere geometrico e di più facile realizzazione, e solo in seguito un adattamento a composizioni di scene, senza dubbio di maggior impegno. Allora il fregio prospettico della Tomba François corrisponderebbe ad uno dei primi tentativi etruschi (e italici in generale) di realizzare la predetta profondità spaziale. Onde, la cronologia alta intorno al 300 a. C. non sembra che possa essere respinta.

tra raffigurazione è così vicina alla nostra nella forma e nello spirito (61). I singoli gruppi si possono riportare a modelli greci, ma la composizione nel suo insieme non ha nulla di greco: la scena si allontana dalle altre di soggetto mitologico greco della stessa tomba proprio per la inesistenza di un legame unitario fra i gruppi.

L'artigiano del nostro sarcofago ha « tradotto » in etrusco un mito greco secondo il proprio linguaggio figurativo: però si tratta di un caso limite, perchè la reazione etrusca dinanzi al modello greco si è effettuata nel modo più pieno ed efficace e ha avuto come effetto l'inquadramento di un soggetto greco in una forma etrusca. È chiara una tendenza alla composizione paratattica e non sintattica, la quale viene ad essere un'etichetta dell'Etruria meridionale e di Vulci in particolare alla fine del IV secolo per scene di una certa complessità.

Anche da Vulci proviene la cista del Museo Vaticano con un'amazzonomachia ripetuta diverse volte sul fregio (Tav. XV, XVI) (62). I gruppi sono più ricchi di figure, la divisione fra questi è meno sentita, non mancano innovazioni tecniche come lo scorcio o la disposizione obliqua dei personaggi. Queste peculiarità abbassano la cronologia della cista di alcuni decenni rispetto al sarcofago. Le amazzoni indossano un gonnellino con bretelle incrociate sul petto, il costume che portano in opere della tradizione pittorica. Questi scambi di motivi tra i vari filoni iconografici di uno stesso soggetto, ma con antefatto diverso, implicano l'esistenza di una tradizione etrusca del soggetto stesso. I gruppi sono quasi tutti di repertorio; particolare attenzione meritano il primo e il secondo. L'uno combina due motivi greci, quello Dexileo e il cosiddetto « gruppo principale »; l'altro contiene il motivo dei « Treter » nella fase conclusiva: l'uccisione. È interessante che questa alterazione si trova in Grecia solo nel V secolo, in Oriente e in Etruria nella prima metà del III secolo (63).

Già il Gerhard (64) aveva definito la scena di amazzonomachia

(61) Un altro richiamo tra il sarcofago e le pitture della tomba riguarda la magrezza delle bestie che ornano i lati brevi del sarcofago e il fregio animale della tomba (cfr. F. MESSERSCHMIDT, *Die Nekropolen von Vulci*, 111; 120 sgg.; HERB., *Sark.*, 14).

(62) GIGLIOLI, *A. E.*, Tav. CCLXXXIV.

(63) V. il sarcofago di Alessandro da Sidone (*KiB.*, 336 sg.) e due urnette etrusche (BR.-KÖRTE, III, Tav. CXIV 4; GIGLIOLI, *A. E.*, Tav. CCCCIV 3).

(64) *E. S.*, I, 31 sgg.

in questione lavoro artigianale e aveva notato alcune particolarità di esecuzione trascurata. Ma l'educazione artigianale dell'artefice appare molto chiara e nell'insieme e in qualche gruppo: ad esempio tra il secondo e il terzo c'è un guerriero che non si capisce che cosa faccia, nè se appartenga all'uno o all'altro; il primo, inoltre, manca di proporzione nel numero dei componenti: all'amazzone a cavallo già afferrata per i capelli fanno riscontro tre guerrieri.

L'artigiano, opponendo ai primi tre gruppi con le amazzoni sconfitte i secondi tre gruppi con le amazzoni vincitrici, ha voluto realizzare un equilibrio fra le parti; ma questo equilibrio se è realizzato dal punto di vista contenutistico, non è realizzato dal punto di vista formale, in quanto manca una distribuzione equa fra le stesse parti. I primi tre gruppi sono riccamente composti, estesi nello spazio; i secondi sono ammassati, sfruttano l'espedito tecnico dello scorcio per contenere tutte le figure indispensabili; i primi hanno una lunghezza di cm. 22,5, i secondi di cm. 17 circa. L'ordine adottato non rivela nessuna capacità compositiva alla maniera greca, ma resta sempre quello della giustapposizione e non della composizione circolarmente compiuta: i singoli gruppi così come sono distribuiti, benchè pieni di movimento, danno l'idea di una composizione fredda, a ripetizione (65).

Sarcofago del Magnate, Tarquinia (66). Una prima considerazione riguarda la presenza di elementi paesaggistici (terreno roccioso, alberi) che definiscono, sì, il luogo aperto della battaglia, ma a volte offrono anche un effetto illusionistico dello spazio. Nella nostra raffigurazione quest'effetto manca per la natura friabile del materiale adoperato (marmo del monte Circeo) che non consente dettagli, per cui combattenti e alberi vengono a trovarsi tutti su un unico piano, senza creare un passaggio graduale di piani; che anzi a volte gli alberi interrompono l'unità e continuità del gruppo.

Alcune particolarità (clamide svolazzante, forma dello scudo, chitone corto e forse anche la mammella scoperta per le amazzoni) si richiamano ancora a tipologie del Mausoleo, mentre gli stiva-

(65) Un frammento di lastra di bronzo sbalzato da Palestrina (G. QUATTROCCCHI, *Il Museo Archeologico Prenestino*, Roma, 1956, 42, n. 108, Fig. 46) rappresenta un gruppo di un guerriero e un'amazzone nello schema dei « Treter ». Il motivo è isolato e non permette deduzioni di ordine generale. Un accostamento ad altri bronzi provenienti dalla zona di Taranto è stato proposto da A. RUMPF (*Röm. Mitt.*, 38-39, 1923-24, 471).

(66) GIGLIOLI, *A. E.*, Tav. CCCLIV; HERB., *Sark.*, Tav. 18 sgg.

letti che calzano le amazzoni possono rappresentare un particolare mutuato dalla tradizione vascolare (67).

Il primo gruppo corrisponde al terzo del sarcofago di Boston; la figura aggiunta, un guerriero in atto di lanciare un sasso, è in una posizione alquanto originale perché si allontana dalla battaglia, come si può facilmente dedurre dall'orientamento del suo corpo e dalla testa rivolta all'indietro.

Il secondo gruppo si richiama ad uno del Mausoleo, quello corrispondente alle figure 55 e 56, con un adattamento del guerriero da caduto a rialzato, in un atteggiamento sempre difensivo. Un indizio dell'alterazione può essere dato dal fatto che questa è l'unica di tutte le figure in piedi per la quale non è osservata la norma dell'isocefalia.

Il terzo gruppo rappresenta il motivo dei « Treter », ma i due componenti sono distinti dall'albero che funge da elemento di separazione più che di raccordo. Il quarto gruppo può richiamare il secondo del sarcofago di Boston, ma anche questo con adattamenti e alterazioni particolari, come lo scudo poggiato trasversalmente sul fondo per attenuare la distanza. Le monomachie dei lati brevi ripetono questo schema con leggere modificazioni.

Si può concludere che questi gruppi, che pur riecheggiano motivi greci, sono più lontani di quelli del sarcofago di Boston dai modelli greci diretti nella struttura e nello spirito: essi presuppongono già un'evoluzione in ambiente etrusco. La composizione sembra studiata nell'insieme: fra due gruppi laterali di tre componenti sono compresi due centrali di due componenti. Il tentativo di creare un ordine compositivo nuovo non può dirsi di essere riuscito: le due figure estreme non sono fuse nei gruppi cui appartengono, perché questi in sé sono già compiuti. Si tratta solo di aggiunte che non conferiscono nessun significato nuovo e più che appartenenti ai gruppi sono sentite come isolate. Sostanzialmente si resta sempre alla giustapposizione, ma è interessante rilevare che intorno alla metà del III secolo l'esigenza di una composizione unitaria comincia ad essere sentita dagli artigiani etruschi.

A risultati non dissimili si giunge con la scena di amazzonomachia che orna la facciata posteriore di un sarcofago della necro-

(67) V. la brocca di Tarquinia. Il particolare si ritrova ancora nella tradizione dei rilievi, nell'amazzonomachia di un'urnetta (BR.-KÖRTE, II, Tav. LXXIV 2).

poli Monterozzi (68), se non contemporaneo, solo di poco posteriore al precedente, come si può dedurre dalla posizione diagonale delle figure del coperchio. A prescindere dall'esecuzione meno accurata rispetto alla scena iliaca della facciata principale, la composizione non presenta nessun ordine logico: tre gruppi si susseguono senza simmetria, giustapposti l'un all'altro. Il centro della raffigurazione è occupato dall'amazzone del secondo gruppo, senza però che questa figura sia sentita come centrale dall'osservatore; il guerriero armato di arco, impegnato nel terzo gruppo, sarebbe dovuto essere impegnato in quello centrale: così quest'ultimo avrebbe creato un equilibrio fra i due laterali. L'impostazione della figura del guerriero è sbagliata strutturalmente e tipologicamente, rende l'insieme pesante e privo di proporzione, schematizza la divisione in gruppi già sensibile per la distanza esagerata tra le figure. Eppure il fatto che l'amazzone suddetta occupi il centro preciso della rappresentazione e che sia circondata rispettivamente da tre figure per lato, la posizione frontale del suo corpo sono espressioni del tentativo fatto dall'artigiano di creare un centro della scena (68b).

Degne di nota sono alcune alterazioni schematiche. Il « motivo Dexileo » è ampliato con la figura dell'arciere che non trova precedenti nè in Grecia nè in Etruria; quello dei « Treter » rappresenta l'unico caso in cui l'amazzone è non inginocchiata, ma seduta sul fondo con le estremità inferiori protese in avanti. L'idea fondamentale del motivo, la fuga interrotta, viene a mancare e si ha l'impressione di una caduta in un combattimento a corpo a corpo, benché nella disposizione « a triangolo » delle gambe del guerriero e nella clamide svolazzante si possano ravvisare qualità « essenziali » dello stesso motivo. La nudità del busto dell'amazzone di questo gruppo è un'ulteriore particolarità di origine etrusca.

Una figura definita dagli interpreti « singolare » o « poco chiara » è quella poggiata sul fondo con le quattro estremità, dietro l'amazzone centrale. Lo Herbig azzarda la spiegazione di *παρθενοπύγης*, una spiegazione che non sembra di estrema coerenza con il soggetto trattato. Piuttosto preferirei pensare ad un « caduto, colpito nel combattimento » per una certa affinità tipo-

(68) M. PALLOTTINO, *Tarquinia*, Fig. 126; HERB., *Sark.*, Tav. 28a.

(68b) Anche nell'altra facciata della cassa l'artigiano ha tentato di realizzare lo stesso effetto con gli stessi espedienti, ma anche qui è fallito nell'intento.

logica con altre figure di caduti in scene di battaglia (69) e anche perché il motivo in origine coinvolgeva un caduto fra i due combattenti.

Nella sezione dei rilievi va inserita anche una serie di anfore a collo distinto, appartenenti alla categoria dei « vasi inargentati », le quali contengono sul corpo un anello a rilievo con raffigurazione di amazzonamachia (Tav. XVIII *a, b*) (70). Questa è composta di tre gruppi che si ripetono fino a coprire l'intera fascia; talvolta è interrotta o è addirittura interrotto qualche gruppo (71). La ripetizione della scena nei vari esemplari è pedissequa; comunque, anche se il centro di produzione è unico (Bolsena o Orvieto), anche se la bottega deve essere stata unica per la particolare tecnica, anche se la datazione è all'incirca la stessa (fine III / principio II secolo a. C.), la matrice non deve essere stata la stessa. Da misure prese sugli esemplari esistenti nel Museo Archeologico di Firenze ho potuto constatare che l'altezza del fregio varia di circa 1 centimetro. Allora si sarà trattato o di matrici diverse prese da uno stesso disegno o di una nuova matrice, in sostituzione di una già consumata, ripresa dal fregio di un vaso (72).

Dei tre gruppi che compongono la scena due si prestano a considerazioni particolari, un altro, il cosiddetto « gruppo principale », è di repertorio. Questo mostra una sproporzione evidente: l'amazzone a cavallo, che pur è fedele nell'impostazione generale allo schema del motivo, tocca con le estremità inferiori il fondo, in una posizione per natura incompatibile.

Gli altri due sono nuovi nel soggetto. Quello centrale contiene tre figure, di cui quella al centro, in alcuni casi un'amazzone in altri

(69) Cfr. ad esempio HERB., *Sark.*, Tav. 43c.

(70) P. WUILLEUMIER, *Le Trésor de Tarente*, Paris, 1930, 81 sgg.; BEAZLEY, *E. V. P.*, 289.

(71) Non è raro il caso di contaminazione fra due gruppi. Ad esempio nel fregio dell'anfora Firenze 4641 (Tav. XVIII, *c*) la figura centrale del gruppo di tre figure viene a trovarsi seduta non su un rialzo naturale, ma sul dorso del cavallo che faceva parte dell'altro gruppo, dorso che poi ha avuto un adattamento particolare. Evidentemente il ceramista ha cominciato il fregio da un gruppo, quello di tre figure, e lo ha sviluppato nei due sensi. Ad un certo momento si sarà trovato con gli elementi di due gruppi diversi che ha dovuto combinare con un adattamento.

(72) Se le cose effettivamente stanno così, questo fatto può essere sfruttato nella determinazione della datazione: le anfore con il fregio più alto saranno più antiche, quelle con il fregio meno alto più recenti.

un guerriero, è colpita e seduta su un rialzo naturale in stato di abbandono; quella di sinistra ha un braccio alzato in segno di minaccia e l'altro disteso verso il corpo della figura centrale; accorre da destra la terza verso quest'ultima. È stato sostenuto (73) che la figura centrale sia un guerriero, ma questa interpretazione va incontro a difficoltà di ordine comparativo e tipologico. Negli esemplari del Museo Archeologico di Firenze il carattere femminile della figura è evidente in uno, meno evidente in altri ma solo per l'esecuzione sciatta che non consente nessuna deduzione sicura neppure per il carattere maschile; inoltre su una pisside dello stesso museo, citata dal Milani fra i vasi volsiniesi (74), che ripete la stessa amazzonomachia, il carattere femminile della figura è anche evidente. È interessante che questa amazzonomachia deriva dallo stesso disegno, ma non dallo stesso gruppo di matrici di quella delle anfore e questo può essere un elemento probante per il valore originario della figura.

L'atteggiamento di minaccia della prima figura e quello di abbandono della seconda, la posizione del braccio sinistro della prima provano che nel nostro caso si tratta di un'elaborazione del motivo dei « Treter » con conseguente svalutazione dell'essenza: la figura soccombente non è più raggiunta, ma seduta attende il colpo decisivo; la sua funzione è quella di creare un equilibrio fra le due figure laterali che hanno una certa corrispondenza simmetrica.

Un gruppo veramente nuovo è quello che mi accingo a descrivere. Un guerriero con la spada impugnata insegue un'amazzone che con una mano vibra un'arma in atto di difesa e con l'altra tiene il cavallo per il morso. Tipologicamente non è facile trovare precedenti nelle scene di battaglia, perché qui si tratta in certo senso di inseguimento. Questo, però, è il risultato di un processo elaborativo che ha come punto di partenza un momento diverso. Un indizio è offerto dal braccio sollevato dell'amazzone in atto di brandire una spada, che ci riporterebbe allo schema del duello singolare che si ritrova, ad esempio, nel terzo gruppo del sarcofago di Boston. Il nostro artigiano, per dare al gruppo un tono più marcatamente drammatico, ha disposto la figura femminile in fuga; l'effetto invece è stato di creare una posizione ibrida che non si regge in quanto irreali.

(73) A. KLÜGMANN, *Ann. Inst.*, 43, 1871, 5 sgg.; P. WUILLEUMIER, *Le Trésor de Tarente*, 81 sgg.

(74) *Museo Archeologico di Firenze*, 156; Tav. XIX, a, b.

La disposizione obliqua di questa figura, il cavallo sul piano di fondo, la testa del cavallo rivolta verso l'osservatore sono segni evidenti delle conquiste spaziali che sono entrate anche nella produzione artigianale.

La tipologia delle amazzoni e dei guerrieri è quella in uso nei rilievi etruschi: le prime con il solito chitone e berretto frigio, i secondi nudi, armati di spada e scudo, con mantello svolazzante sulle spalle (75). I gruppi sono disposti con maestria: al centro quello più complesso con tre figure, ai lati gli altri di due figure, di cui una a cavallo; questi ultimi con il loro orientamento centripeto offrono un quadro ritmicamente compiuto e convergono l'attenzione dell'osservatore sul gruppo centrale.

Una scena di amazzonomachia che si riporta a quella in esame orna una « pisside » del Museo Archeologico di Firenze, n.º 4646 (Tav. XIX *a, b*). I gruppi sono ripetuti con richiamo di particolari, tranne qualcuno di poco conto che non infirma la derivazione da un unico disegno. Questi e anche le figure hanno una distensione orizzontale più marcata che non nel fregio delle anfore, senz'altro in ragione dello spazio disponibile. Un'altra peculiarità da notare riguarda il guerriero del gruppo di tre figure, il quale attacca con la spada e non con la pietra.

In fondo anche se la scena conserva la stessa distribuzione del fregio delle anfore, viene interrotta per effetto delle anse che la dividono in due gruppi per faccia. Così si ha l'aggiunta di un nuovo gruppo per ragioni di ordine simmetrico, dal momento che ogni faccia deve contenerne due. Quest'ultimo non è nuovo, ma corrisponde a quello di tre figure ridotto di quella centrale e adattato per l'occasione: solo il guerriero armato di pietra ci riporta al disegno originale.

Il Milani nel catalogo del *R. Museo Archeologico di Firenze* (p. 156) inserisce questa pisside fra i « vasi volsiniesi ». La tecnica dell'indoratura ci riporterebbe all'Italia meridionale, ma il disegno che è alla base della scena è quello stesso delle anfore inargentate (76).

(75) Nel gruppo di tre figure il guerriero ha il mantello sul braccio, secondo uno schema frequente nel periodo arcaico e classico nelle figure di guerrieri e tirannicidi. Il particolare si ritroverà nell'amazzonomachia di un'urnetta (BR.-KÖRTE, II, Tav. LXXIV 2).

(76) Va anche ricordata una tegola figurata di Villa Giulia, Coll. Barberini (Foto Gab. Fot. Naz. E 2759) del II secolo a. C. con un'amazzone e un

Nell'ambito dell'amazzonomachia ma in un ciclo diverso, quello di Eracle, ci porta l'idria fittile con decorazione a rilievo di Villa Giulia da Faleri (77). L'eroe sta per colpire un'amazzone nello schema del gruppo dei « Treter »: egli ha nella destra il bastone, ma, data la posizione diagonale del corpo e l'orientamento della scena verso sinistra, non può afferrare l'amazzone per i capelli; questa è inginocchioni, senza però che la sua posizione abbia una giustificazione logica. La tipologia delle due figure è quella affermata nelle opere più tarde: l'amazzone con berretto frigio e corto chitone stretto in vita da una cintura, Eracle nudo e di aspetto giovanile. Il gruppo è, per così dire, incorniciato da due figure femminili in un atteggiamento molto delicato che, a giudicare almeno dalla disposizione delle braccia e delle gambe, può dirsi di danza (78). In questo il ceramista si riattacca alla tradizione artistica etrusca che ha sviluppato il « passo incrociato » nel senso di « danza » (79). La scena è completata a sinistra da un altro gruppo di due figure nello schema degli « aiutanti ».

La vitalità del soggetto nel II secolo a. C. e in particolare del ciclo di Eracle, che in Grecia si esaurisce con le guerre persiane, indica l'interesse dell'idria. Motivo e tipologia, per gli specchi e per l'idria esaminata, rispecchiano la receniorità del tempo di produzione.

Fra i rilievi vanno compresi quelli di due urnette del II secolo. La prima (80) contiene due gruppi in cui risultano vincitori rispettivamente un'amazzone e un guerriero. I modelli sono stati indicati (81) in due gruppi del Mausoleo (figg. 20 e 21, 55 e 56). La derivazione proposta è accettabile salvo particolari di poco conto (elmo sul fondo, tipo di scudo, stivaletti per le amazzoni, ecc.)

guerriero nel « motivo Dexileo ». Il cavallo non aggredisce il guerriero ma lo scavalca, il gruppo è compresso ma per la forma della tegola.

Frequente è anche l'amazzonomachia nella ceramica aretina che esula dai limiti del presente studio perchè, essendo molto tarda, andrebbe inquadrata nella produzione della toreutica ellenistica.

(77) GIGLIOLI, *A. E.*, Tav. CCCLXXIII 1; B. NOGARA, *Gli Etruschi e la Loro Civiltà*, 150, Fig. 93.

(78) Si può richiamare il confronto con la figura centrale (Venere?) del rilievo di un'urnetta volterrana con il riconoscimento di Paride (P. DUCATI, *A. E.*, Tav. 237, Fig. 581).

(79) T. DOHRN, *Grundzüge Etruskischer Kunst*, Baden-Baden, 1958, 25 sgg.

(80) BR.-KÖRTE, II, Tav. LXXIV 2.

(81) G. KÖRTE, II, 177 sg.

che comportano l'esistenza di modelli etruscamente tipizzati. Però mentre il primo gruppo ripete l'originale con una certa fedeltà, il secondo se ne discosta. Il guerriero caduto ha la gamba destra allungata e la sinistra rannicchiata, esattamente il contrario dell'originale. La conseguenza è che mentre nell'originale il guerriero, benchè caduto, poteva ergersi contro l'avversaria e difendersi ancora, nella traduzione etrusca il guerriero, caduto, non ha possibilità di ergersi proprio per la posizione delle gambe. Questa diversità d'impostazione comporta una diversità di momento e una di valore: il momento della battaglia non è lo stesso, perché nell'urnetta siamo a quello conclusivo, mentre nella lastra siamo ad uno anteriore, benchè la conclusione sia imminente ed evidente; il valore di quest'ultimo gruppo è decisamente più drammatico, mentre quello dell'urnetta lo è meno proprio perché manca il contrasto, la lotta viva.

Ma c'è un'altra novità: i due gruppi nell'originale non erano vicini o, meglio, « composti ». La composizione è di pertinenza etrusca, del nostro artigiano o dell'opera (se è esistita) che ne rappresenta il modello diretto. A parte la figura alata laterale che è una aggiunta per riempire lo spazio vuoto, la composizione è simmetrica, riuscita. Anche da questo punto di vista la posizione del guerriero fedele all'originale avrebbe segnato una corrispondenza più precisa con quella dell'amazzone dell'altro gruppo. Ma il gusto etrusco si compiace di « interruzioni », di « rotture » e non di « circolarità » come quello greco: questo della nostra urnetta ne è un esempio.

La seconda urnetta da Chiusi (82) contiene motivi propri dell'amazzonomachia, estesi nella tradizione delle urnette etrusche a scene di battaglia. Il fatto che questi sono arricchiti di figure nuove e che l'intera scena è affastellata ci riporta a un periodo tardo (fine II secolo). Dal lato compositivo manca un ordine studiato. Una particolarità da notare è la diversità tipologica fra le varie figure di amazzone e di guerrieri che possono richiamare le diverse tradizioni e modelli che convergono in questa scena.

In conclusione, i vari filoni così come sono stati delineati nell'esposizione si presentano con caratteri ben definiti. Tranne il più antico che resta isolato, gli altri due hanno uno svolgimento in buona parte contemporaneo e non sono rare le interferenze. Queste

(82) GIGLIOLI, *A. E.*, Tav. CCCC V 3.

sono più frequenti nelle opere più tarde e indicano il formarsi di una tradizione etrusca del soggetto. Difatti queste stesse opere più tarde accennano a una composizione simmetrica, equilibrata che varia in ognuna perchè affidata all'arbitrio dell'artigiano. Anzi è interessante l'evolversi del principio compositivo dalla paratassi alla sintassi, da una concezione dell'opera in cui gli elementi sono giustapposti ad una concezione in cui gli elementi sono armonicamente combinati in funzione di una visione unitaria, nello stesso tempo centripeta e centrifuga. I monumenti esaminati non superano il livello artigianale, ma sono ugualmente significativi del grado di maturità di talune esperienze artistiche. L'unico monumento artisticamente pregevole è il sarcofago dipinto di Firenze: dal lato compositivo la faccia con le quadrighe è ineccepibile, ma non l'altra che pur rappresenta un gruppo centrale riuscitissimo. Il sarcofago del Magnate sotto quest'aspetto rappresenta solo un modesto tentativo, destinato a restar tale per la qualifica artigianale del suo artefice, ma sempre indicativo delle nuove esigenze. Solo sotto questa luce lo studio dell'amazzonomachia etrusca può contribuire a definire aspetti peculiari dell'arte etrusca nella sua storia in un periodo critico qual'è il IV secolo e il principio del III che può essere definito il « medioevo dell'arte etrusca » proprio per quel travaglio e processo di elaborazione continua cui partecipano indistintamente artisti e artigiani. Non sarà superflua una precisazione di carattere geografico in questo sviluppo: i nostri monumenti, ad esempio, provano che il processo di « composizione » è più avanzato o almeno più sentito a Tarquinia che a Vulci.

L'affermazione della tradizione iconografica di un mito greco in Etruria non comporta la penetrazione dello stesso mito. Gli artigiani etruschi si sono limitati ad accettare solo schemi e avranno ignorato il fatto mitologico nella sua origine, nel suo sviluppo, nel suo valore storico-religioso. Ne sono prova le alterazioni e gli adattamenti vari che subiscono gli schemi greci da parte dei loro continuatori etruschi, alterazioni e adattamenti che possono spiegarsi con la mancanza di una tradizione indigena del fatto mitologico che potesse far sentire questo come patrimonio culturale proprio e potesse farne intendere l'essenza profonda dei motivi figurativi.

GIOVANNANGELO CAMPOREALE



Brocca di Tarquinia, RC 1644.



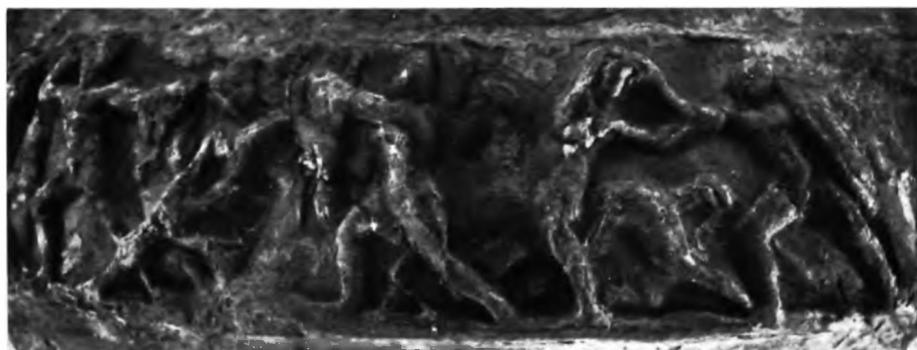
Cista ovale del Museo Vaticano, da Vulci.



Cista ovale del Museo Vaticano, da Vulci.



Sarcophago di Boston, da Vulci.



a, b) Anfora « inargentata », Firenze, Museo Archeologico, Sala XIV, vetr. 69982.
c) Anfora « inargentata », Firenze, Museo Archeologico 4641.



a, b) « Pisside », Firenze, Museo Archeologico 4646.