

# I RILIEVI TARANTINI IN PIETRA TENERA

## I.

### LA SCULTURA A TARANTO E NELLA MAGNA GRECIA DALLA FINE DEL QUINTO ALLA METÀ DEL QUARTO SECOLO A. C.

Al fine di uno studio stilistico sulla scultura funeraria tarantina in pietra tenera è per noi del massimo interesse conoscere quale era l'ambiente artistico, quali i caratteri e le tendenze della scultura a Taranto nel periodo immediatamente anteriore al sorgere della forma d'arte che ci proponiamo di studiare.

La ricerca in questo senso non è scevra di difficoltà perché, all'infuori di un numero veramente rilevante di terracottine, tutte più o meno frammentarie, aventi caratteri molto particolari, e nel loro complesso ancora scarsamente studiate, pochissime sono le opere della scultura tarantina posteriori all'arcaismo e anteriori alla metà del secolo IV a. C., epoca della presumibile origine dell'arte della pietra tenera. Il nostro esame dovrebbe limitarsi a poco più di mezza dozzina di pezzi, di carattere molto vario, i quali non potrebbero darci altro che un panorama molto frammentario dell'evoluzione artistica locale.

Ma profonde ricerche condotte nell'ultimo trentennio hanno permesso di raggruppare intorno a questo esiguo numero di sculture di sicura provenienza tarantina sia un notevole gruppo di opere di arti minori, specialmente di toreutica, uscite con tutta verisimiglianza dallo stesso ambiente, sia un più vasto numero di sculture, tutte rinvenute nell'Italia meridionale e centrale, che sembrano stare in stretti rapporti di stile con quelle tarantine<sup>1)</sup>.

Per quanto fino ad oggi ci è dato intravedere sembra che Taranto fin dalla metà del V secolo a. C. abbia esercitato una larghissima influenza artistica sul retroterra della penisola e sull'Etruria.

Si ha l'impressione che, non ostante non trascurabili sfumature locali, l'evoluzione artistica sia stata abbastanza unitaria in quest'epoca in tutta l'Italia meridionale e che Taranto abbia avuto in essa una parte determinante.

Era d'altronde questo il momento in cui Taranto, ormai all'apogeo della sua potenza, raggiungeva il primato non solo politico, ma ancor più culturale e morale nella penisola.

Allargando così la base delle nostre osservazioni la nostra veduta potrà farsi più complessa, più particolareggiata e più organica. Il riassumere i risultati degli



FIG. 1 - TARANTO, MUSEO - Arula fittile. Afrodite sul carro tirato da Eros e Nike. (Da WUILLEUMIER. *Tarente*).

studi su questo argomento, anche se non molto né fondamentale sarà ciò che ad essi potremo aggiungere, non sarà opera vana al fine della nostra ricerca.

Il primo monumento che prenderemo in esame sarà la nota arula, pervenutaci in più esemplari, su un lato della quale (fig. 1) è rappresentata Afrodite su un carro tirato da due geni alati, l'uno maschile, l'altro femminile, in cui si è voluto vedere Eros e Nike (meglio che Psiche), mentre sull'altro lato (fig. 2) la Dea appare nella camera di una sposa che si prepara per celebrare le nozze<sup>2)</sup>.

Di gran lunga più felice ed armoniosa è la figurazione del primo lato, che riprende un motivo già rappresentato in un'epoca un poco più antica in una classe di pinakes locresi.

La figura di Afrodite, di prospetto sul carro corrente al di sopra delle onde marine stilizzate, presenta nell'atteggiamento e nell'arrangiamento dei panneggi qualche goffaggine un po' provinciale, ma il gruppo dei due geni alati è indubbiamente fra le creazioni più riuscite della ceramoplastica italiota.

Sull'opposto lato Afrodite, giunta alla meta del suo viaggio, sta ormai presso la sposa che, seduta sulla kline, la sera delle nozze aspetta la venuta dello sposo, mentre verso di lei vola Eros ed ai suoi piedi siede una minuscola figurina, forse una giovane ancella.

Per quanto l'intonazione generale dello stile, e specialmente il tipo del panneggio, rivelino la derivazione dall'arte fidiaca, spiccato è nel complesso il carattere provinciale di quest'opera.

Già la composizione ha un'impronta inelegante che a prima vista differenzia nettamente questo dai contemporanei rilievi attici, sempre di gran lunga più sapientemente ed armoniosamente composti.

Nella figura di Afrodite v'è un qualche cosa di goffo ed impacciato. Alle proporzioni già di per se stesse un po' tozze del corpo, con scarsa modellazione della vita e con arti grevi e robusti, si unisce una sgraziata ponderazione essendo il peso quasi ugualmente ripartito sulle due gambe



FIG. 2 - TARANTO, MUSEO - Arula fittile. Afrodite ed Eros nella camera della sposa.

e dando per di più la eccessiva divaricazione di esse un piano di base un po' troppo ampio alla figura.

Né migliore è la figura della sposa seduta sull'alta kline, troppo fasciata da un pesante panneggio specialmente nella parte inferiore.

La mancanza di chiarezza nella struttura del basso corpo, che già si poteva notare nella figura di Afrodite, diventa qui vero e proprio errore di modellazione nello sforzato raccordo del torace di pieno prospetto con le gambe quasi di pieno profilo, che dà alla figura un sapore quasi arcaico.

Nella composizione non si fondono armonicamente né la figura dell'Eros volante ad ali spiegate in uno spazio troppo ristretto, né quella della piccola ancella seduta sullo sgabello ai piedi della kline.

Il Rumpf ha notato le affinità esistenti fra l'Afrodite di questo rilievo e due statue marmoree di provenienza italica.

Sono queste una Afrodite minore del vero, appoggiata ad una cariatide arcaistica, rinvenuta a Tarquinia e ora a Berlino<sup>3)</sup>, e una figura femminile, panneggiata, acefala, dalla Campania, ora a Frankfurt<sup>4)</sup>.

Sono entrambe di indirizzo nettamente fidiaco e vi è in esse quella stessa inelegante struttura, specie della parte inferiore, data da una ponderazione non del tutto chiara, che abbiamo riscontrato nella

Afrodite dell'arula tarantina. Una più o meno diretta connessione di queste due sculture con l'arte di Taranto non sarebbe inverosimile perché, come vedremo avvenire anche nei periodi successivi, Taranto sembra veramente aver esercitato una funzione di prim'ordine nella diffusione delle correnti e delle tendenze artistiche in tutta la penisola italiana, ed anche spesso direttamente mediante una larga esportazione di prodotti dell'arte industriale (terracotte, bronzi, argenterie, ecc.) Ma in questo caso le somiglianze si potrebbero forse spiegare sufficientemente col fatto di essere tutte derivazioni semplificate e spiccatamente provinciali dallo stile fidiaco.

La testa dell'Afrodite di Tarquinia e una testa femminile, marmorea, di dimen-

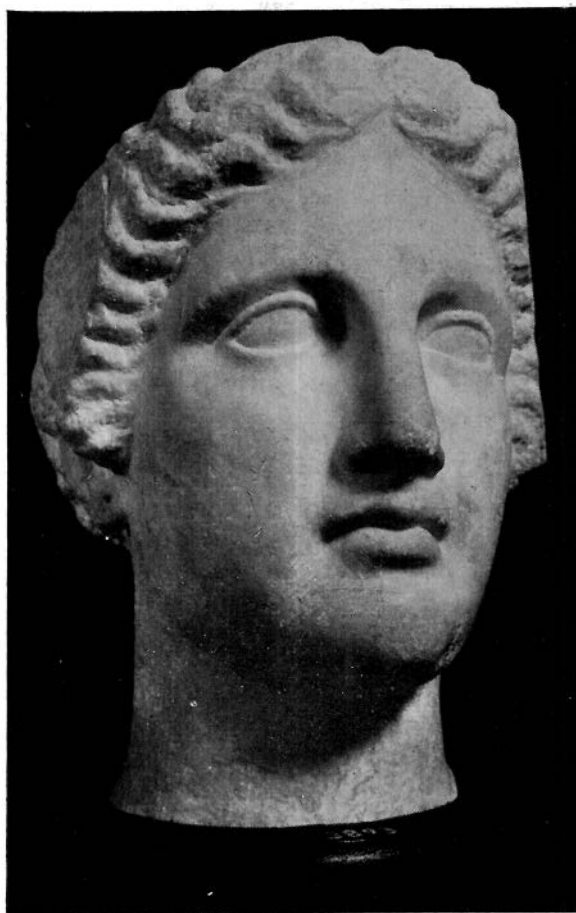


FIG. 3 - TARANTO, MUSEO - Testa marmorea di divinità femminile (Foto Museo Naz. Taranto).

sioni alquanto maggiori, del museo di Taranto <sup>5)</sup>, che notevolmente si assomigliano, sono in realtà entrambe derivate da teste fidiache tipo Laborde ridotte ai più semplici elementi.

Questa testa tarantina (fig. 3) è interessante non solo per essere una delle poche sculture di grandi dimensioni rinvenute a Taranto, ma anche per il fatto di presentare ai lati tagli piatti, lasciati rozzi, che, essendo privi di fori per perni, non dovevano servire per l'appoggio di tasselli marmorei, ma piuttosto per completamenti in stucco dipinto. Usanza questa che trova riscontro in altre regioni e specialmente ad Alessandria, ove, come nell'Italia meridionale, il marmo era molto raro, dovendo essere importato <sup>6)</sup>.

Una certa mollezza nel trattamento degli occhi e della bocca, già osservata dal Furtwängler <sup>7)</sup> che per primo rivelò questa scultura, indusse a ragione quest'autore e successivamente anche il Rumpf, ad abbassarne alquanto la datazione rispetto ai prototipi fidiaci a cui si ispira (per il Furtwängler IV secolo, per il Rumpf con più verisimiglianza intorno al 400 a. C.)

Caratteri non molto dissimili da quelli dell'arula fittile di Afrodite troviamo nel bel rilievo marmoreo (fig. 4) di provenienza cumana, oggi a Berlino <sup>8)</sup>, in cui un'intera famiglia di sei persone, padre, madre, tre ragazzi ed una bambina, tutti alzando l'avambraccio destro fanno atto di adorazione dinnanzi alla figura di un eroe a cavallo, che sta dinnanzi a loro nella metà sinistra del rilievo.

Dietro a lui è una figura femminile di proporzioni maggiori di quelle di tutte le altre figure del rilievo, giungendo essa col capo alla stessa altezza del capo del cavaliere.

Le altre figure stanti sono alquanto minori e al di sopra di esse, nel campo del rilievo, trovano ancora posto un elmo e uno scudo, certo le armi dell'eroe.

Ma non ostante le sue proporzioni che superano di molto anche quelle dello stesso eroe, che dovrebbe essere la figura principale del rilievo, questa figura femminile non è contraddistinta da nessun elemento come una divinità. Al contrario il gesto familiare con cui essa posa la mano sulla sella del cavallo e il modo con cui essa scosta il velo dal volto la designano piuttosto come la sposa dell'eroe.

Per quanto non si trovino più in questo rilievo quelle disarmonie che abbiamo notato nell'arula, e la struttura delle singole figure sia in genere più felice, restano pur sempre un certo numero di illogicità del tutto provinciali, nelle quali uno scultore attico, sia pur mediocre, non sarebbe incorso. Già la sproporzione fortissima fra lo eroe e la sposa che gli sta vicina è dettata da un ossequio ad una abitudine di rigida isocefalia, che l'arte attica ha ormai in quest'epoca del tutto superata.

Ma ancora più strana ci appare la posizione di questa figura posta al di là del cavallo, ma al di qua della clamide che svolazza ad ala di farfalla dietro le spalle del cavaliere e che con le sue ampie pieghe curve forma ad esse uno sfondo, decorativo bensì, ma del tutto assurdo, come assurdo è d'altronde il violento movimento



in avanti del cavaliere, indicato appunto da quello svolazzo, che è assolutamente inconciliabile col calmo atteggiamento della donna, che, stando ferma, posa con abbandono la mano sulla groppa del cavallo.

Questo stesso svolazzare del mantello in modo così convenzionale e innaturale, che ricorre in tanti prodotti della contemporanea arte tarantina, dimostra come in



FIG. 4 - BERLINO, STAATL. MUSEEN, 805 - Rilievo marmoreo da Cuma:  
Una famiglia di offerenti dinnanzi ad una coppia di defunti venerati come eroi. (Foto Musei Berlino).

realtà, non ostante l'aspetto ancora contenuto e quasi severo, questo rilievo debba scendere alquanto in basso nel tempo e risentire già mediati influssi delle tendenze che nel trattamento del panneggio si sono venute ad affermare solo negli ultimi decenni del V secolo, facendo simili clamidi svolazzanti al vento la loro prima comparsa nel fregio del tempio di Athena Nike e in quello di Bassae.

E ci dimostra altresì, insieme alle altre considerazioni che abbiamo fatto in precedenza, come non diversa sostanzialmente dovesse essere in questo tempo l'arte a Taranto e nella Campania, dominando in entrambe le regioni gli stessi caratteri, le stesse convenzioni, lo stesso impaccio provinciale.

È stato da tempo riconosciuto come, di tutti i monumenti sorti in Grecia negli ultimi decenni del V secolo a. C., sia il fregio di Bassae quello con cui più strette analogie formali e stilistiche possiamo trovare nei prodotti della contemporanea arte tarantina. Il che in realtà non fa meraviglia non solo per le intime relazioni che in tutti i tempi hanno collegato la dorica Taranto col Peloponneso, ma anche perché il gusto per l'intemperante, l'eccessivo, il baroccheggiante, che anche in seguito vedremo essere uno dei caratteri dominanti dell'arte di Taranto, portava naturalmente gli artisti di questa città a seguire quelle correnti artistiche che erano più avanzate su questa via e a prendere come prototipi quei monumenti in cui tali tendenze si manifestavano più spiccate.

E tale è appunto nei confronti degli altri grandi cicli di sculture dello stesso periodo il fregio di Bassae. In nessun altro dei fregi contemporanei l'evoluzione teatrale del movimento è spinta così innanzi, in nessuno la grandiosità della struttura del nudo fidiaco è portata ad altrettanta esagerazione e lo svolazzare incomposto dei panneggi assume forme così baroccheggianti.

L'artista tarantino sarà anzi portato in generale ad accentuare, ad esagerare ancora ciò che di più spinto trova nei prototipi a cui verisimilmente si ispira.

Ma dall'imitazione dei modelli dell'arte ellenica postfidiaca, dalla esagerazione o dalla schematizzazione di alcuni elementi di quella, si viene via via a costituire uno stile un po' particolare che lega più strettamente fra loro le opere tarantine, o italiote in genere, di questa fase artistica e permette di riconoscere con sempre maggior facilità la loro appartenenza all'ambiente artistico dal quale sono state create.

Nel fregio di Bassae trova i più vicini confronti il rilievo di Villa Borghese, rappresentante l'episodio di Aiace e Cassandra <sup>9)</sup>, la cui appartenenza all'arte di Taranto fu da tempo dimostrata dal Rumpf. La datazione proposta da questo autore al 435 a. C. è senza dubbio troppo alta. L'influenza dello stile postfidiaco vi domina ormai in pieno.

Abbiamo già visto infatti come lo svolazzare della clamide dietro le spalle dell'Eroe combattente, per accentuarne il movimento e dare l'impressione della fuga o della lotta violenta, fosse del tutto estraneo all'arte del Partenone, comparando invece nel fregio di Bassae, in quello del tempio di Athena Nike e più ancora nel Dexileos.

Ma se nelle figure di questi fregi, pur assumendo un po' quell'aspetto di conchiglia dato dal regolare diramarsi di pieghe rettilinee, questo svolazzo poteva in molti casi essere giustificato dal rapido movimento in avanti da cui la figura stessa è animata, ciò non accade nell'Aiace, il quale è piuttosto animato da un movimento opposto, all'indietro, cercando infatti egli di strappare Cassandra dall'altare di Athena, al cui simulacro ella disperatamente si aggrappa.

Lo svolazzo diventa quindi illogico, assurdo, e rivela come lo scultore tarantino adoperi a proposito e a sproposito elementi di repertorio, derivati dallo stile che in

quel tempo era in voga nei massimi centri d'arte e particolarmente ad Atene. La limitatezza dei suoi mezzi d'espressione è rivelata d'altronde anche dal modo ancora di gran lunga più artificioso e più innaturale con cui la stessa clamide, in confronto di quelle analoghe della contemporanea arte attica, si distende quasi a guisa di un'ala di farfalla dietro le spalle dell'eroe.

Uguali considerazioni potrebbero farsi nei riguardi della figura di Cassandra.

L'irrazionale espandersi della chioma, quasi a fiammeggiante raggiera, non ha confronti nell'ambiente attico, ma è un provincialismo, come si vedrà, tipicamente regionale. Il panneggio è di quel tipo sottile, trasparente, che aderisce strettamente al corpo modellandone le forme, proprio del periodo postfidiaco. Anche in Grecia questo panneggio, nella tendenza ad esprimere il movimento vivace, assume volentieri forme barocche, arricciate e contorte, che rispondono più ad un gusto decorativo che ad una logica struttura della figura.

Dato quanto abbiamo visto in precedenza non meraviglia davvero che queste illogicità, questi convenzionalismi decorativi siano maggiori, che gli svolazzi si facciano più esagerati. Si veda infatti il groviglio di stoffa che avvolge il ginocchio sinistro di Cassandra e si stende sull'altare al di sotto di esso.

Infelice è il rendimento di questo ginocchio, infelicissimo quello del braccio sinistro, che, del tutto senza vita e privo di connessione col corpo, si avvinghia al Palladio.

Abbiamo qui dunque nei confronti dell'arte postfidiaca quella stessa derivazione imbarbarita e provinciale che nei confronti dell'arte fidiaca ci mostrava l'arula di Afrodite con la sposa, e in più una tendenza all'esagerazione del movimento che in quella ancora non compariva.

Il Rumpf ha chiaramente dimostrato le strette connessioni stilistiche che intercorrono fra il rilievo di Villa Borghese e il rhyton argenteo (fig. 5) di provenienza tarantina ora al Museo di Trieste<sup>10</sup>. Vi ritroviamo quasi tutte le stesse caratteristiche, le stesse provinciali illogicità, la stessa mancanza di misura, lo stesso, anzi ancor maggiore impiego, anche a sproposito, di determinati motivi o formule, che l'artista aveva derivato dall'imitazione dei prototipi a cui si ispirava. Si veda il modo con cui sono

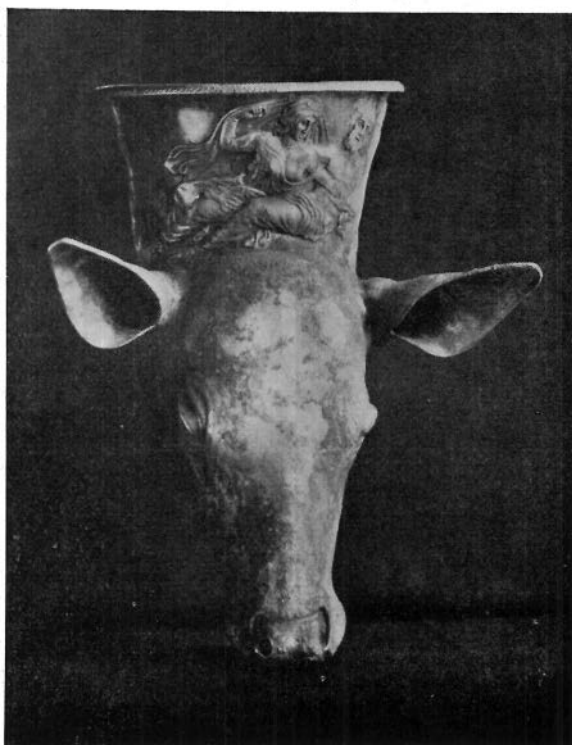


FIG. 5 - TRIESTE, MUSEO - Rhyton argenteo da Taranto: Borea e Oreithyia fra Atena ed Eretteo. (Fot. Alinari).

resi la clamide di Athena o i capelli dell'uomo sdraiato e si confrontino con quanto abbiamo visto nel rilievo di Aiace e Cassandra per tacere degli altri non meno importanti elementi di somiglianza.

Il gesto spaventato della mano distesa della figura femminile sdraiata, che il Rumpf ha segnalato anche in altre opere dello stesso gruppo, ricorre identico nel fregio di Bassae, nella figura femminile di sinistra della lastra del British Museum N. 524.

Lo stesso stile, ma con meno spiccati provincialismi e con un tono artistico un po' più elevato, mostra il rilievo da Fiesole a Boston <sup>11)</sup>, nel quale la figura di Neoptolemos presenta stretta analogia coll'Aiace del rilievo di Villa Borghese, mentre il gesto di spavento di Priamo e di Ecuba, che tendono orizzontalmente la mano, l'abbiamo riscontrato sul rhyton e ci riporta direttamente al fregio di Bassae, col quale tanta analogia presentano anche qui i manierati panneggiamenti. Il largo impiego che di questo motivo fa l'arte italiota di questo tempo è testimoniato anche dal suo ricorrere su vasi dipinti (cratere delle Leucippidi del Museo Jatta di Ruvo, ecc.).

L'impressione di maggior contenutezza, che si riceve dall'esame dei due rilievi rappresentanti entrambi il banchetto degli eroi, conservati l'uno (fig. 6) al Museo Barracco <sup>12)</sup>, l'altro, con falsa dedica ad Esculapio Tarantino, al British Museum <sup>13)</sup>, deriva anzitutto dal soggetto stesso che, escludendo il movimento vivace, rende impossibile l'impiego di quelle formule con cui nei rilievi precedenti esso veniva espresso.

Ma che non diverso sia l'ambiente artistico da cui essi sono usciti lo indica anche qui la leziosità dei panneggi, che trovano pieno riscontro in quelli del rhyton di Trieste e del rilievo di Boston. Le caratteristiche pieghe ondulate, che formano gli orli dei mantelli intorno ai corpi, sembrano costituire un'altra delle formule che gli scultori tarantini impiegano con maggior frequenza.

E non solo i panneggi sottili ed aderenti, come il chitone della donna nel rilievo Barracco, ci richiamano allo stile dei postfidiaci.

Il nudo, quale ci appare nell'eroe banchettante dello stesso rilievo, nell'esagerato sviluppo toracico, nell'apertura molto più ampia del semicerchio dell'arcata epigastrica, nella potenza della muscolatura, sorpassa ormai di gran lunga la misura classica dell'arte postfidiana e trova anch'esso pieno riscontro nelle figure del fregio di Bassae, al quale del resto ci riporta anche l'analogia delle teste maschili di questi due rilievi e di quello di Villa Borghese.

Di grande interesse è il rilievo (fig. 7) rinvenuto a Roma presso la tomba di Cecilia Metella e conservato al Museo Torlonia <sup>14)</sup>, non solo per la presenza del tutto insolita di una specie di banco roccioso che ne occupa tutta la parte inferiore, ma anche per la disposizione in due ordini delle figure, delle quali quelle dell'ordine inferiore appaiono dinnanzi allo sfondo delle rocce, mentre quelle dell'ordine superiore siedono sull'alto di queste.

In basso al centro è un giovane eroe, vestito di clamide, che incede, a fianco del suo cavallo e seguito dal cane, verso una bassa escara, oltre la quale a sinistra è

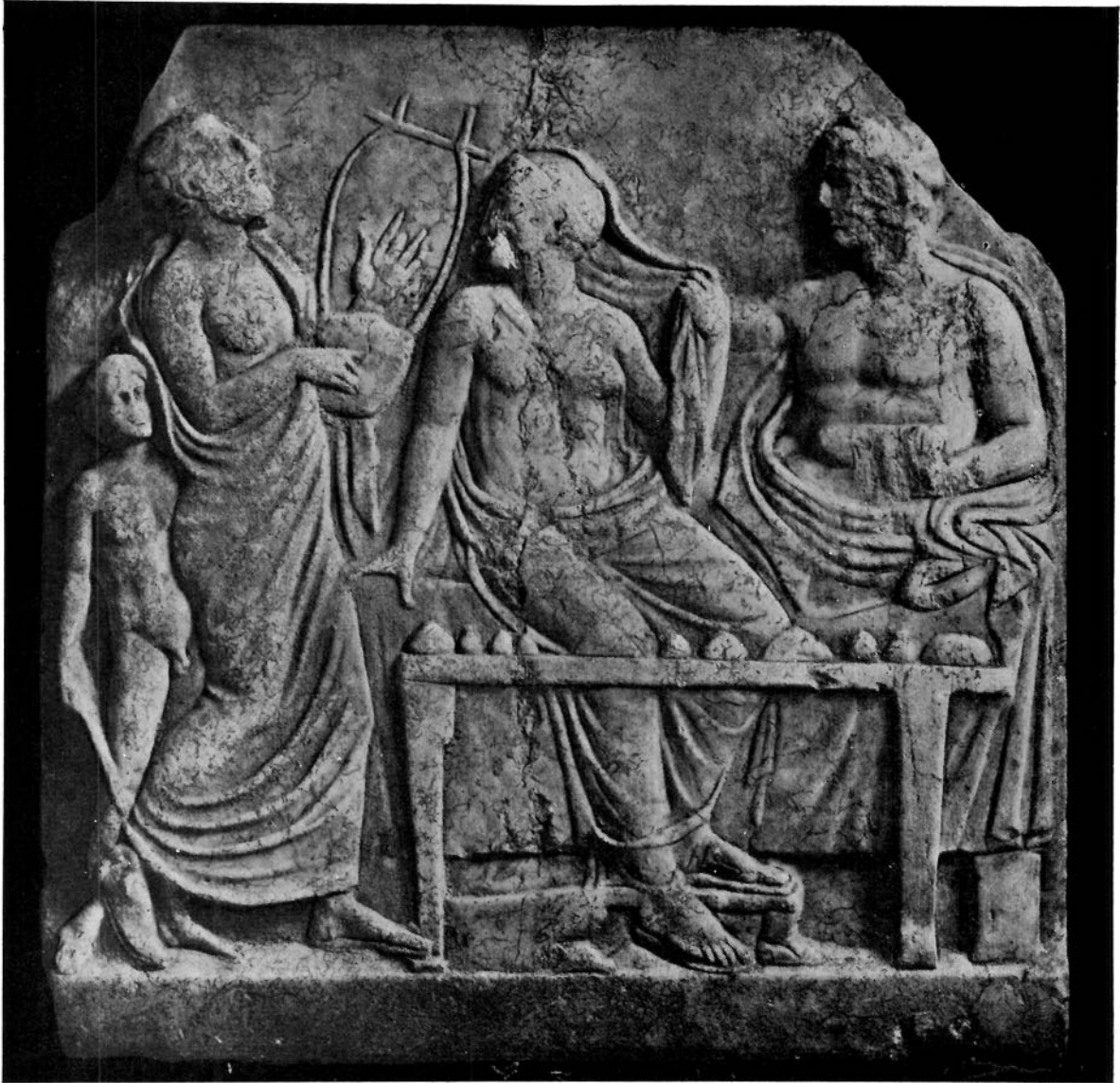


FIG. 6 - ROMA, MUSEO BARRACCO - Defunto rappresentato come eroe a banchetto nelle beatitudini ultraterrene; è con lui una donna, forse la sposa; dinnanzi ad essi un suonatore e un giovane servo. (Foto Alinari).

una figura maschile di minori proporzioni, stante a lui dinnanzi, ammantata nell'himation, che con la mano destra sembra fare atto di adorazione.

Sulle roccie al centro si innalzava un naiskos a due colonne lisce, al centro del quale resta la parte inferiore di una figura ammantata. Ai lati siedono due figure, quella di sinistra femminile, l'altra maschile, purtroppo entrambe tagliate poco al di sopra della vita dalla rottura della lastra. A causa delle loro proporzioni, maggiori di quelle delle altre figure, si suppone che possa trattarsi di due divinità.

La linearità che domina in questo rilievo, il valore preponderante che assume la linea di contorno, che spesso viene accentuata dallo scultore con un leggero solco che

circonda le figure, nelle quali minore risalto è dato alla notazione dei particolari interni, una certa magrezza che sembra essere ereditata dall'arte italiota della prima metà del quinto secolo (pinakes di Locri, troni di Boston e Ludovisi), sono caratteri che distinguono questo dai contemporanei rilievi attici e che ritroveremo invece non solo in altri rilievi della Magna Grecia, non esclusi alcuni di quelli che già siamo venuti esaminando, ma anche in alcune fra le più vecchie sculture funerarie tarantine in pietra tenera.

D'altronde i panneggi delle figure sedute e dell'offerente stante, nella loro com-

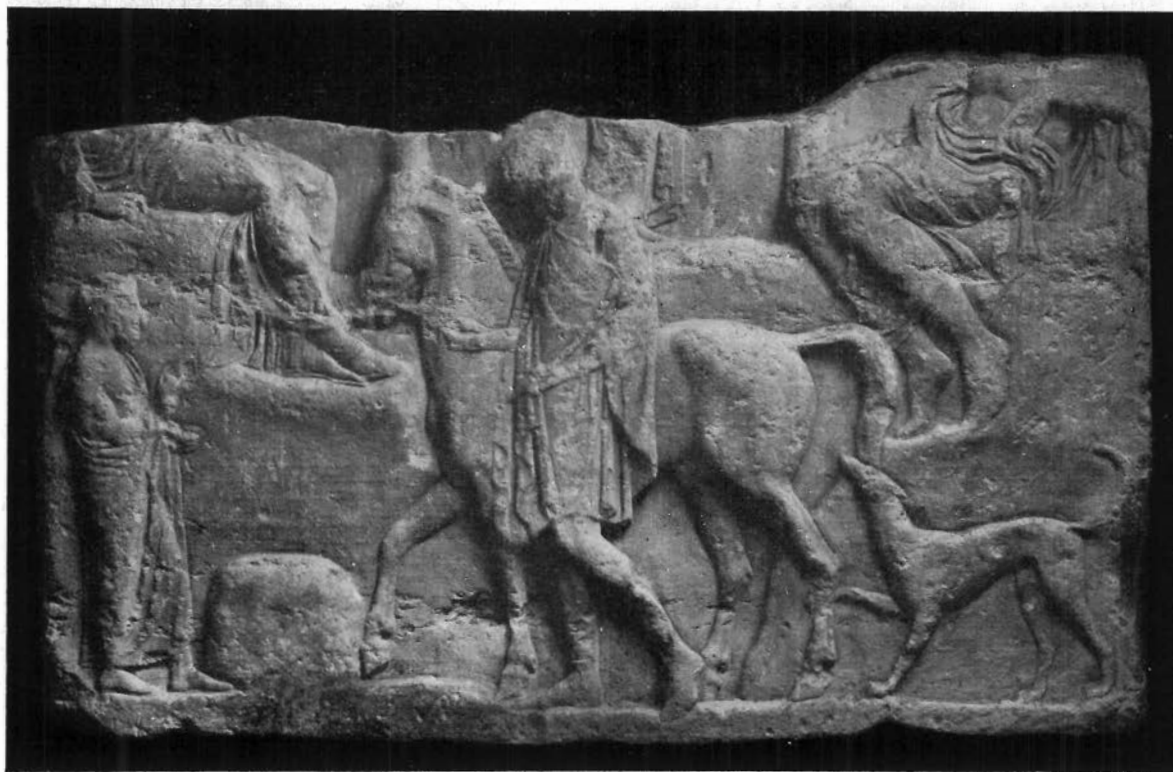


FIG. 7 - ROMA, MUSEO TORLONIA - L'eroe con cavallo, accompagnato dal cane, dinanzi al suo sepolcro; innanzi a lui un offerente; in alto due figure sedute, divinità o più probabilmente altri eroi della stessa famiglia.

pleta subordinazione alle linee del corpo, oltre che nella loro sottigliezza e nell'acciaccatura delle pieghe, hanno qualche cosa di assolutamente non attico e nelle pieghe ondulate che formano i loro lembi superiori presentano gli stessi caratteri che avevamo osservato nel rilievo Barracco e in quello di Londra.

A quest'ultimo ci riporta anche la figura dell'Eroe al fianco del suo cavallo, che vi appare quasi simmetrica. Al rilievo Barracco invece il rilievo Torlonia è collegato in particolare dalla figura stante dell'offerente, tanto simile nell'atteggiamento, nel profilo, nei rapporti fra nudo e panneggio, al suonatore di lira stante alla sinistra di quello.



Un interesse tutto particolare presenta nel rilievo Torlonia l'elemento paesistico. È già stato notato come un terreno roccioso, su cui siedono le figure, comparisse già nell'arte attica della seconda metà del V secolo nel fregio del tempio ionico dell'Ilisso e come la disposizione in esso delle figure in piani sovrapposti debba corrispondere in realtà alle norme di quella prospettiva polignotea, affermatasi nelle megalografie della prima metà del secolo, e a noi nota attraverso la pittura vascolare, che non doveva ancora essere superata nel tempo in cui il nostro rilievo va collocato.

Sta di fatto però che esso è il primo esempio di una rappresentazione, sia pur semplice ed elementare, di un fondo paesistico in un rilievo greco e che esso dimostra l'attenzione che gli artisti italoti porgono al problema prospettico e spaziale. Una simile indicazione del paesaggio roccioso compare nella situla del Museo di Berlino con Perseo e la Gorgone<sup>15)</sup>, già ricollegata all'arte tarantina dal Pernice, e nel rilievo modello per analoga situla bronzea, rappresentante l'episodio di Dolone<sup>16)</sup>, pubblicato dal Sieveking (fig. 8).

D'altronde la stretta connessione stilistica di queste opere toreutiche con il rhyton di Trieste era già apparsa chiara ai loro primi editori.

Caratteristiche di stile non dissimili da quelle che abbiamo osservato nel rilievo Torlonia troviamo anche in due rilievi, entrambi di provenienza napoletana, l'uno dei quali conservato nel Museo di quella città, l'altro emigrato a Monaco.

Quest'ultimo (fig. 9), acutamente analizzato dal Diepolder<sup>17)</sup>, ha la forma di una piccola stele non troppo elevata, solo superiormente limitata da una cornice poco aggettante, mentre inferiormente reca uno zoccolo piuttosto alto, non rifinito.

Anche qui la stessa snellezza un po' magra delle figure, la stessa tendenza al lineare, la stessa incorporeità del panneggio, completamente subordinato alle forme del corpo che riveste quasi non sentisse la gravità.

Mentre il ragazzo ripete quasi esattamente lo schema e il profilo dell'eroe che guida il cavallo del rilievo Torlonia, la posizione un po' arretrata in cui egli si trova rispetto al maestro che gli sta di fronte, come pure la posizione in cui egli tiene il



FIG. 8 - MONACO, ANTIKENSAMMLUNGEN, inv. 6632 - Modello fittile per rilievo bronzeo destinato a ornamentazione di una situla: Dolone vestito con la pelle di lupo. (Foto del Museo di Monaco).



rotolo, rivelano una preoccupazione per i problemi prospettici, che, estranea all'arte attica, ritroveremo essere una nota costante dell'arte tarantina.

Nel rilievo del Museo di Napoli<sup>18)</sup> (fig. 10) è interessante il comparire di un elemento paesistico nell'albero che si profila allo sfondo fra le due figure maschili, entrambe coperte della sola clamide, che si stringono la mano dandosi l'ultimo addio.

Una giovane donna, vestita di corto chitone amazzonico e di un mantello di cui regge il lembo con la mano sinistra, posa affettuosamente la destra sulla spalla dell'uomo che sta al centro della scena. Dietro a questo è un cane, agile e vivace, che, volgendo il muso verso il partente, sembra prendere attiva parte al commiato.

Esso sembra esattamente copiato da quello che accompagna il cacciatore del rilievo Torlonia, col quale cacciatore presenta in particolare una stretta somiglianza il giovane che occupa il lato sinistro della stele napoletana.

Il Diepolder, nello studio che ha dedicato a questi rilievi, ha creduto di poter cogliere una differenza sensibile di stile fra quelli di provenienza campana (rilievi di Napoli, di Monaco, di Cuma), ai quali avvicina anche il rilievo Torlonia, e gli altri (Barracco, Borghese, Boston) per i quali invece è propenso ad accettare una attribuzione all'arte di Taranto.

In realtà è innegabile nei primi, o almeno nella maggior parte di essi, una maggiore snellezza, linearità, direi quasi incor-

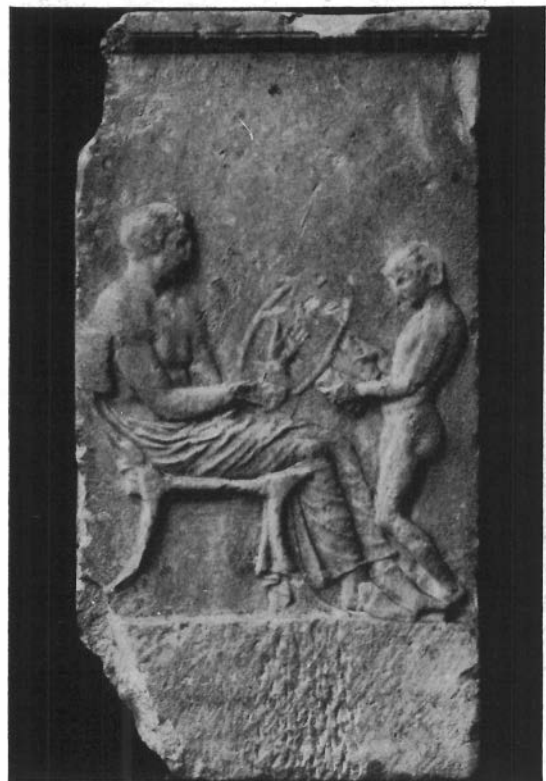


FIG. 9 - MONACO, GLIPTOTECA, inv. 481 - Stele funeraria marmorea da Napoli: Lezione di musica. (Foto Kaufmann, N. 66).

poreità delle figure, una maggiore leggerezza dei panneggi che tendono a subordinarsi completamente alla struttura anatomica delle figure, senza acquistare un proprio volume plastico, e soprattutto una tendenza più spiccatamente decorativa nella composizione, mentre una maggiore corporeità, una più solida struttura delle figure e soprattutto una maggiore accentuazione del valore plastico del panneggio collega i rilievi del secondo gruppo fra di loro, al rilievo del British Museum, di probabile provenienza da Taranto, e al complesso della produzione artistica di questa città, quale ci apparirà anche dal complesso delle opere che analizzeremo nel corso del nostro lavoro.

Che queste differenze di stile corrispondano ad una diversità di ambiente arti-

stico è cosa assai probabile, come probabile appare sempre più sotto ogni aspetto il riferimento a Taranto delle opere del secondo gruppo.

Ma abbiamo visto anche quante analogie intime e profonde colleghino strettamente fra di loro, al di sopra di queste minori variazioni interne, tutta questa classe



FIG. 10 - NAPOLI, MUSEO NAZIONALE, inv. 3940 - Stele funeraria marmorea con scena di addio.  
(Foto Soprint. Ant. Napoli).

di sculture, per cui sembra pertanto possibile di parlare di un'arte italiota, con caratteri, propri, ben distinti da quelli della Grecia propria o della Sicilia<sup>19)</sup>.

Dal punto di vista cronologico le opere che siamo venuti esaminando formano un gruppo abbastanza compatto nel quale è assai malagevole e pericoloso fare troppo sottili differenziazioni, troppo potendo influire anche la diversità di mano fra l'una e l'altra; ed infatti sulla loro cronologia non solo assoluta, ma anche relativa, sembra esistere il massimo disaccordo fra i vari critici che si sono occupati di esse.

In realtà esse stanno nella scia dell'arte postfidaiaca mentre non rivelano ancora in alcun modo l'influenza delle grandi personalità artistiche del quarto secolo a. C. Tenendo conto della maggiore conservatività artistica e del probabile ritardo in cui l'arte di una regione periferica quale la Magna Grecia può essersi venuta a trovare nei riguardi dei massimi centri artistici della Grecia propria ed in particolare di

Atene, crederemmo verisimile datarle fra l'ultimo decennio del quinto e i primi due o tre decenni del quarto secolo a. C.

Un notevole intervallo di tempo e di evoluzione artistica si interpone fra il gruppo di sculture che abbiamo ora esaminato e una stele marmorea (fig. 11) rinvenuta a Taranto e ivi conservata, l'unica grande stele di tipo atticizzante che sia venuta in luce in suolo italico.

Lo Zancani, che per primo pubblicò questo insigne monumento<sup>20)</sup>, rivendicò con chiari argomenti la sua appartenenza all'arte di Taranto per i motivi del cavallo, della melagrana, del serpente, che sono del tutto estranei alle scene funerarie attiche e, qualificando il defunto come eroe, rivelano la stretta connessione di questo rilievo con altre classi di monumenti tarantini connessi col culto dei defunti, quali innanzi tutto le terracotte votive, ove appunto tali motivi compaiono con grande frequenza.

Ma lo Zancani dimostrò anche le molteplici somiglianze che collegano dal punto di vista del motivo artistico e dello stile questa scultura all'arte funeraria di Atene, ritrovandone la figura quasi identica in un gruppo di steli attiche di cui quella del Museo di Leida è l'esponente più noto e più completo e, procedendo più oltre, ri-

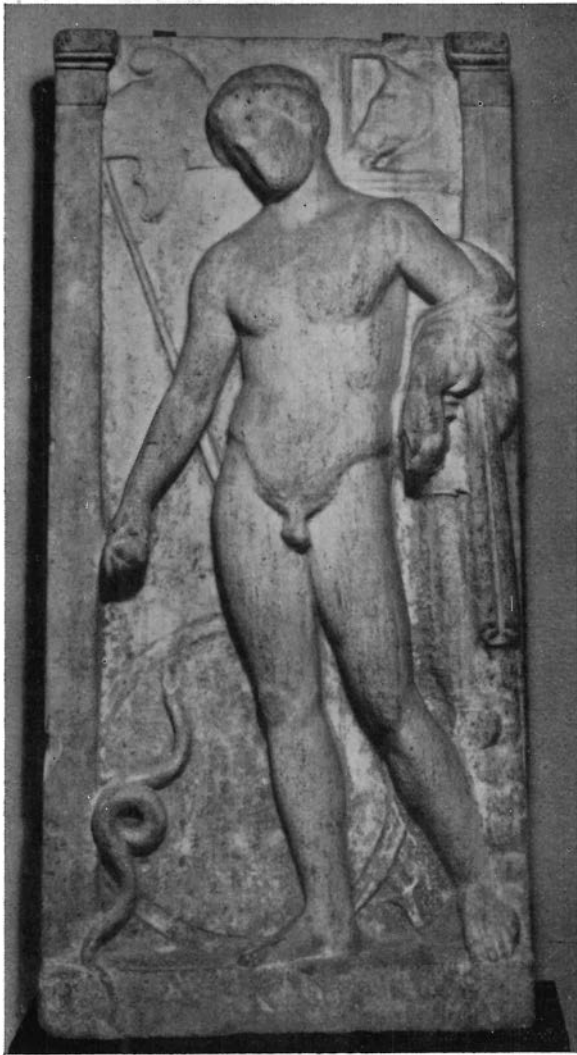


FIG. 11 - TARANTO, MUSEO NAZIONALE - Stele funeraria marmorea: il defunto rappresentato come eroe con le armi e i simboli del cavallo e del serpente.

conobbe la derivazione di tutte queste figure dei rilievi attici e di quello tarantino da un unico prototipo statuaria, rivelato soprattutto dai sostegni di roccia a forma di tronco d'albero a cui esse si appoggiano.

Tale prototipo, certo di intonazione funeraria, uscito dalla cerchia artistica pras-

sitelica o post-prassitelica, doveva in realtà essere assai vicino alle figure dell'Herme di Andros e simili, delle quali troveremo larghe tracce anche nella prima fase della scultura tarantina in pietra tenera.

Ma dalle pur tanto simili figurazioni delle steli attiche il nostro rilievo, oltretutto per la presenza degli attributi che qualificano la figura come eroe e delle armi che occupano il fondo del naiskos, si distacca anche per le forme più tozze e ineleganti, per una trattazione meno armoniosa e meno morbida del nudo, per la pesantezza e rigidità del panneggio che, insieme alla pleora di riempitivi, ne accentuano il carattere un po' provinciale.

Lo Zancani ha inoltre ritrovato lo stesso e altri motivi, pur essi derivati da steli funerarie marmoree della Grecia propria, in una serie di figurazioni di naiskoi ricorrenti su vasi dipinti di fabbricazione apula del IV secolo a. C. Indizio questo assai evidente che la nostra stele non era un tipo isolato nella necropoli tarantina, ma doveva al contrario rientrare in una vastissima classe di monumenti, sia scolpiti che dipinti, che dall'arte funeraria di Atene traevano il motivo e l'ispirazione.

Il presente lavoro fu da me iniziato nel periodo in cui fui ispettore presso il Museo Nazionale di Taranto fra l'ottobre 1938 e il luglio 1939 e completato in base agli appunti e alle fotografie negli anni immediatamente successivi.

Il mio trasferimento dapprima a Genova e poi a Siracusa e nel tempo stesso lo sgombero del Museo Nazionale di Taranto, imposto dalla guerra, mi impedirono di sviluppare maggiormente l'argomento, come sarebbe stata mia intenzione, e di completare allora la documentazione fotografica necessaria per la pubblicazione. Pubblicazione che d'altronde per parecchi anni fu resa impossibile dalle condizioni dei nostri istituti di cultura durante la guerra e nell'immediato dopoguerra.

Solo oggi pertanto, dopo tredici anni, il presente lavoro può vedere la luce nella risorta Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte grazie al fattivo interessamento del Commissario prof. Achille Bertini Calosso e dei colleghi prof. Luciano Laurenzi e Massimo Pallottino.

Le molte cure impostemi dalla Soprintendenza di Siracusa e più ancora il diverso orientamento dei miei interessi scientifici, che mi ha allontanato dal campo dell'arte classica per portarmi piuttosto verso lo studio delle civiltà preistoriche, mi impediscono oggi di riprendere l'argomento e di completarlo come sarebbe stato mio desiderio quando affrontai questa ricerca. L'esame delle sculture dal punto di vista dello stile e del contenuto avrebbe dovuto infatti essere preceduto dallo studio dell'architettura funeraria tarantina e della funzione architettonica o decorativa che la scultura in pietra tenera vi assumeva. Ma le note da me raccolte su questo argomento non erano sufficientemente complete per poter essere pubblicate senza una lunga e paziente rielaborazione alla quale oggi non mi è possibile accingermi.

Pubblico pertanto i capitoli che fin dal 1942 erano stati portati a termine, così come erano stati allora redatti, senza ulteriori revisioni o aggiornamenti.

Ringrazio quanti agevolarono con la loro cortesia o con la loro diretta collaborazione la mia ricerca e innanzi tutto il Soprintendente prof. Ciro Drago che questo lavoro mi suggerì dandomi

i più larghi aiuti per condurlo a termine, il prof. Guido Libertini che mi segnalò i pezzi della sua collezione consentendone lo studio, il prof. Mario Bernardini direttore del Museo Provinciale Castromediano di Lecce e il dott. Furmann dell'Istituto Archeologico Germanico di Roma ai quali devo molte delle fotografie che illustrano questo studio, il sig. Argardio Campi assistente del Museo Nazionale di Taranto, il sig. Gennaro Corrano fotografo dello stesso museo e particolarmente il sig. Salvatore Fontana, fotografo del Museo Nazionale di Siracusa. Alla loro collaborazione sono dovute le foto 11, 15, 20, 22, 24, 25, 26, 32, 39, 40, 41, 50, 56, 59, 62, 70-72, 79, 87, 88, 93, 94a, 95, 96, 100-106, 109, 116-119, 121, 136, 139, 150, 153, 157, 158, 165, 177, 181, 191, 196, 203-205, 208, 212-214, 217, 218, 222, 223, 225, 227. Le rimanenti fotografie prive di indicazioni sono dell'autore. Le negative di tutte sono depositate presso il Museo Nazionale di Taranto.

<sup>1)</sup> PERNICE, *Tarentiner Bronzegefäße*, in *Jahrb. Inst.*, 1920, pp. 83-96; SIEVEKING, *Ein Grossgriechisches Tonmodell für toreutische Arbeit*, in *Münch. Jahrb.*, 1921-22, pp. 117-129; RUMPF, *Relief in Villa Borghese*, in *Röm. Mitt.*, XXXVIII-XXXIX, 1923-24, pp. 446, segg.; DIEPOLDER, *Ein Grabrelief aus Neapel in Münchner Glyptothek*, in *Münch. Jahrb.*, 1926, p. 259, segg.; WUILLEUMIER, *Tarente*, pp. 266 segg.; LANGLOTZ, *Die bildende Kunst Grossgriechenlands*, in *Critica d'Arte*. VII, 1942, N. 3-4, pp. 89-105.

<sup>2)</sup> Entrambe le scene sono riprodotte da esemplari del Museo di Taranto dal WUILLEUMIER, p. 433 e tav. XLI, 5 e 6. (ivi prec. bibliogr.). Per la tecnica di queste terrecotte vedi JASTROW, in *Opuscola Archaeologica*, II, I, 1938.

<sup>3)</sup> RUMPF, p. 457, e fig. 9. Contro l'attribuzione all'arte di Taranto: BLUMEL, *Die Gr. Sculpt. des V und IV Jahrh.*, K. 6, p. 7 e tav. 8. A favore: WUILLEUMIER, p. 278.

<sup>4)</sup> RUMPF, p. 464, fig. 11; WUILLEUMIER, p. 278.

<sup>5)</sup> RUMPF, p. 456, tav. XI; QUAGLIATI, *Il Museo Nazionale di Taranto (Itinerari dei Musei e monumenti d'Italia)*, tav. 39; WUILLEUMIER, p. 279, tav. V. 2 (ivi completa bibliografia).

<sup>6)</sup> AMELUNG, *Saggio sull'arte del IV secolo a. C.*, in *Ausonia*, III, 1908, p. 91 segg.

<sup>7)</sup> *Berl. Phil. Woch.* 1888, col. 1452; *Gr. Orig.* p. 24.

<sup>8)</sup> Museo Berlino N. 805. RUMPF p. 414, Beil. 8; DIEPOLDER, p. 267; WUILLEUMIER, p. 292.

<sup>9)</sup> RUMPF, p. 446, tav. X; WUILLEUMIER, p. 290, tav. X, 2 (ivi completa bibliografia).

<sup>10)</sup> WUILLEUMIER, *Le trésor de Tarente*, Paris, 1930, p. 60, tav. IX; *Tarente*, p. 336, tav. XVIII, 2 (ivi prec. bibliogr.)

<sup>11)</sup> RUMPF, p. 466, Beil. 10; CASKEY, *Gr. Rom. Sculpt.*, p. 176, N. 99; WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 291, tav. X. 1.

<sup>12)</sup> DIEPOLDER, p. 259, fig. 7.

<sup>13)</sup> Misure: alt. 0,83, l. 0,56. RUMPF, p. 464, Beil. 9; WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 292, tav. XI, 1, (ivi bibliografia).

<sup>14)</sup> SCHREIBER, *Arch. Ztg.* 34, 1876, p. 119; MILCHHOFER, *Jahrb. Inst.*, 2, 1887, p. 27; LOEWY, ivi, p. 110; DENEKEN, in RÖSCHER, *Lex. d. Myth. s. v. Heros*, I, col. 2558, fig. 5; BLINKENBERG *Archeol. Studien.*, tav. 1; STUDNICZKA, *Jahrb. Inst.* 31, 1946, p. 202, fig. 117; DIEPOLDER, *Münch. Jahrb.*, 1926, p. 259, fig. 1.

<sup>15)</sup> SCHRÖDER, 74<sup>o</sup> *Berl. Winckelmannprogr.* tav. II; PERNICE, p. 84 figg. 1, 2; RUMPF, p. 455, figg. 7, 8; WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 330.

<sup>16)</sup> SIEVEKING, p. 117, fig. 1.

<sup>17)</sup> DIEPOLDER, p. 251, tav. 1.

<sup>18)</sup> *Arch. Ztg.* 1871, tav. 53, a 3; E. A., 528; RUESCH, *Guida Mus. Napoli* p. 38, N. 122; DIEPOLDER, p. 259, fig. 3.

<sup>19)</sup> Sulle differenze di stile intercorrenti fra le opere di produzione tarantina e quelle di altre regioni della Magna Grecia (Locri, Campania ecc.), è tornato più recentemente ad insistere il LANGLOTZ, in *Critica d'Arte*, cit. pp. 89-105.

<sup>20)</sup> Misure: alt. 0,91, l. 0,53; ZANCANI, *Boll. d'Arte*, 1926-27, p. 15, fig. 1; QUAGLIATI, *Il Museo Naz. di Taranto*, tav. 40; WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 293, tav. XI, 2 (ivi completa bibliografia).

## II

### LA SCULTURA FUNERARIA IN PIETRA TENERA EVOLUZIONE E CRONOLOGIA

La scultura in pietra tenera sembra essere sorta a Taranto poco dopo la metà del quarto secolo a. C. Nessuno delle centinaia di frammenti conservati sembra infatti poter essere attribuito ad una data più antica, e molti di essi rivelano invece chiare connessioni con monumenti sorti in Grecia in quell'epoca o risentono l'influenza di personalità artistiche che in quel tempo fiorivano.

All'inizio la fonte principale di ispirazione, a cui largamente attingono gli scultori tarantini, è l'arte funeraria attica. Troviamo infatti a Taranto una quantità di piccole sculture che sembrano copie minuscole, aventi spesso poco più di un palmo di altezza, delle belle steli che ornavano la necropoli del Ceramico. Vi ritornano gli stessi motivi, la stessa intimità familiare, la stessa profonda malinconia. Per questa via, insieme a pochi motivi scopadei, sembrano entrare nella scultura tarantina anche motivi dell'arte di Prassitele, che però non erano destinati a mantenersi a lungo, quali una certa mollezza negli atteggiamenti, un nudo piuttosto sfumato, qualche tratto dei volti e specialmente quel tipo di panneggio formato da stoffa pesante, ricoprente, che fa la sua apparizione nelle Muse di Mantinea, dominando in tutta la scultura attica del secondo quarto del IV secolo a. C.

Insieme a questo tipo di panneggio, però, gli artisti tarantini fin dal primo momento ne usarono nelle loro minuscole steli anche un altro, che pure si ritrova frequentemente nelle steli funerarie ateniesi di questo stesso periodo, e cioè quel panneggio sottilissimo, trasparente, che era stato preferito dai postfiduci e che nel IV secolo ancora continuava ad essere tenuto in onore da Timotheos.

Ma anche in questo ristretto gruppo di sculture che rispecchia la maniera delle steli funerarie attiche, e che riteniamo corrispondere ad una delle fasi iniziali, preferiremmo parlare di influenze postprassiteliche. La connessione infatti non è tanto con le opere sicuramente attribuibili al maestro, quanto con quelle figure piene di mestizia, destinate senza dubbio alla decorazione di sepolcri, quali l'Eros di Centocelle, l'Erme di Andros, ecc., che sembrano tarde derivazioni della sua scuola.

Ma ancor più che la profonda mestizia dell'arte funeraria attica influirono sulla scultura in pietra tenera fin dal suo sorgere le correnti più fortemente patetiche e più baroccheggianti, che trionfavano specialmente sulla costa asiatica, ove si erano affermate nella decorazione del Mausoleo di Alicarnasso.



La costruzione di questo celeberrimo fra tutti i sepolcri dell'antichità sembra aver trovato ripercussioni profonde nell'arte funeraria tarantina, sia nell'architettura, sia e più nella scultura.

Il grande fregio dell'amazzonomachia sembra essere stato per molti anni l'ideale artistico degli scultori tarantini e la imitazione di esso è evidente in moltissimi frammenti rimastici: non solo nei volti agitati dal violento pathos scopadeo, ma anche nel nudo, nel panneggio, nella forte altezza del rilievo, nei caratteri della composizione.

Skopas fu in realtà lo scultore greco che trovò il massimo favore non solo a Taranto, ma in tutta la penisola italica.

Il forte pathos con cui egli sapeva animare le sue figure, l'espressione del profondo dolore, della passione violenta, del desiderio sfrenato che infondeva in esse, trovavano la più intima rispondenza nello spirito delle popolazioni italiche, portate per naturale tendenza verso forme d'arte esuberanti e barocche.

È noto il seguito che ebbe l'arte scopadea nella scultura etrusca, specialmente attraverso i rinvenimenti del tempio dell'Apollo di Falerii Veteres.

Nell'arte tarantina la corrente scopadea non si radicò né meno profondamente, né meno durevolmente. Si può anzi dire che essa vi rimase dominante fino alla fine, e che non poté mai essere sopraffatta dalle correnti nuove che ad essa tentarono di sovrapporsi.

All'espressione fortemente patetica dei volti si associa in generale nell'arte tarantina quel tipo di panneggio sottile e trasparente, ora aderentissimo ai corpi, ora svolazzante in ampie sacche gonfie di vento, che tanto si prestava a rendere il movimento violento della lotta e della corsa. Esso infatti era quello che meglio rispondeva a quelle stesse esigenze per cui tanto favore aveva incontrato la maniera scopadea.

E insieme a quella, questo tipo di panneggio fu un altro degli elementi che rimasero dominanti in tutto il corso dell'evoluzione della scultura in pietra tenera. Esso vi ebbe una diffusione enormemente maggiore di quello prassitelico, tipo Muse di Mantinea, adatto solo per figure in atteggiamenti calmi e riposati, il quale anzi si può dire non si ritrovi nella scultura in pietra tenera al di fuori del piccolo gruppo di rilievi di intonazione funeraria di cui più sopra abbiamo fatto cenno.

Una delle principali caratteristiche dell'arte tarantina è senza dubbio la tendenza verso l'esagerato, l'eccessivo, la mancanza di quel senso della misura e dell'equilibrio, che è proprio dei periodi che noi chiamiamo classici, e che non manca mai all'arte di Atene. Gli elementi caratteristici che Taranto accoglie da varie fonti non sono mai attenuati, ma al contrario accentuati assai più che negli stessi modelli. Ne deriva che i volti siano spesso sconvolti da un pathos ancor più violento di quello che anima le teste di Tegea, raggiunto esagerando i caratteri di quelle, che la struttura dei corpi sorpassi in poderosità anche quella delle più grandiose figure create dal-

l'arte attica, che le clamidi svolazzanti siano ancor più violentemente sbattute dal vento che quelle già agitatissime del Mausoleo.

L'arte tarantina è quindi dominata da una sensibilità barocca che la distingue dalla contemporanea arte attica, dalla quale pure strettamente dipende.

La venuta a Taranto di Lisippo dovette segnare una tappa importante nell'evoluzione dell'arte tarantina, ma non valse a modificarne radicalmente il carattere. Non mancarono artisti che seguirono fedelmente gli insegnamenti del maestro e ne perpetuarono gli insegnamenti, ma la maggior parte delle opere, anche nel periodo successivo, continua ad ispirarsi allo stile del Mausoleo e a svilupparne le formule. Il forte pathos dei volti e lo svolazzare dei panneggi al vento continuano ad avere tutto il favore. Ma l'influenza lisippea si manifesta pur sempre nel nuovo canone della figura umana e nel più disinvolto muoversi delle figure nello spazio.

Forse per effetto degli insegnamenti lisippeo il problema della profondità spaziale nel rilievo assilla ora più che mai gli scultori tarantini, che pure già tanta sensibilità nei riguardi di esso avevano dimostrato anche in precedenza.

Attribuiremmo volentieri al periodo successivo alla venuta di Lisippo una serie di rilievi in cui numerosi accorgimenti per superare la neutralità del fondo e trasformarlo in spazio profondo vengono messi in opera.

Le figure vengono a distaccarsi sempre più decisamente dal fondo, muovendosi obliquamente ad esso, o anche direttamente contro di esso, o si sovrappongono le une alle altre in più piani.

Nello stesso tempo vengono ad accentuarsi forti tendenze chiaroscuristiche non solo nel panneggio, ma anche nel trattamento del nudo.

È questo il periodo della maturità e della più splendida fioritura della scultura funeraria tarantina. È il periodo in cui essa raggiunge un carattere di più spiccata originalità ed uno stile più decisamente proprio.

Presto si inizia la decadenza. I legami artistici con i centri vitali dell'arte greca sembrano venir meno e l'arte tarantina si inoltra in un vicolo cieco, continuando a rielaborare sempre più meccanicamente viete formule e schemi convenzionali, dai quali ogni alito di vita sembra ormai avere esulato.

Essa giunge ancora a creare qualche opera elegantemente decorativa, e i fregi di questo tempo, formati ormai a preferenza di figurine a semplice profilo o anche a tutto tondo, ma di scarso rilievo, allineate contro un fondo di diverso colore, assumono talvolta un piacevole aspetto di cammei.

Ma nessun contatto col mondo esterno giunge più a portare una nuova linfa vitale in questa forma d'arte destinata ormai ad un progressivo irrigidimento.

Parecchie difficoltà ci si offrono quando ci accingiamo a trasportare in termini di cronologia assoluta l'evoluzione che abbiamo fin qui delineato.

Se infatti per l'inizio della scultura in pietra tenera i numerosi confronti che potremo fare col Mausoleo e con opere della tarda scuola prassitelica ci offrono una

base abbastanza sicura per proporre una datazione un po' dopo la metà del secolo quarto a. C., l'incertezza diventa maggiore quando ci si avvanza nel tempo.

Molta incertezza regna sulla data della venuta di Lisippo a Taranto e sul conseguente inizio dell'influenza lisippea nell'arte locale.

Scartata la verisimiglianza di una attività giovanile di Lisippo a Taranto, che mal si accorderebbe coll'importanza dei lavori di cui egli fu incaricato, e scartato pure il periodo del regno di Alessandro Magno (336 – 323), dato che, secondo la giusta osservazione del Reinach <sup>1)</sup>, il maestro era troppo legato alla persona del sovrano perché si possa pensare che egli si sia allora distaccato da lui per lungo tempo, restano pur sempre le possibilità fra il 350 circa, epoca in cui la fama di Lisippo poteva già essere consolidata in Grecia (già egli poteva aver eseguito il ritratto del giovane Alessandro) e il 336, e fra il 323 e il termine, incertissimo, dell'attività del maestro che sembra essersi prolungata fino agli ultimi anni del secolo (dopo il 306 dovrebbe essere datato il ritratto di Seleuco I).

Le possibilità si estendono quindi praticamente su quasi mezzo secolo di feconda attività del maestro.

Né si vede il perchè si dovrebbe in qualche modo legare la venuta di Lisippo ai grandi avvenimenti della storia di Taranto, quali la spedizione di Archidamo o quella di Alessandro il Molosso.

Se mai è proprio ai momenti di più tranquilla operosità, intercedente fra gli avvenimenti bellici, che si dovrebbe pensare come ai più opportuni per la creazione di grandiose opere d'arte.

Mentre il Reinach propendeva ad abbassare l'attività di Lisippo a Taranto agli ultimi tempi della sua vita (fra il 315 e il 306 a. C.), il Wuilleumier <sup>2)</sup> la rialza fino al tempo della spedizione di Archidamos (343), anche in base a considerazioni relative alla numismatica.

L'ipotesi del Wuilleumier ha il grave difetto di fare pressoché coincidere la venuta di Lisippo con l'inizio stesso della scultura in pietra tenera, che tutto ci fa supporre aver avuto luogo piuttosto dopo che prima della metà del secolo, e di non lasciare pertanto un conveniente spazio di tempo per le numerose opere nelle quali ancora non si scorge alcuna traccia dell'influenza lisippea.

Propenderemmo pertanto a ritenere che l'attività di Lisippo a Taranto si sia svolta dopo la morte di Alessandro il Grande. Si vede comunque che anche questo dato storico anziché esserci di aiuto per la cronologia della scultura in pietra tenera si appoggia ad essa per la propria datazione.

Quanto durò il periodo di rigoglioso sviluppo postlisippeo della scultura funeraria? Quando incominciarono a manifestarsi i primi sintomi di irrigidimento? Quanto durò il processo involutivo?

Non disperiamo di giungere ad una soddisfacente soluzione di questi problemi. Specialmente per le fasi più inoltrate in decadenza della scultura tarantina, dato

l'isolamento stilistico in cui essa è venuta a racchiudersi, di pochissimo aiuto ci potranno essere i confronti con l'arte dei maggiori centri dell'ellenismo.

Ma un dato di massima importanza per noi è costituito dalla stringente analogia che alcune delle più tarde figure dei decadenti fregi tarantini presentano con le statuine che ornano gli askoi di Canosa.

La somiglianza è particolarmente stretta fra le figure femminili della grande metopa di Piazza d'armi (figg. 116-118) e del gruppo del ratto di Persefone (fig. 120) e un gruppo di figurine fittili rappresentanti i Niobidi, appartenenti alla decorazione di due askoi gemelli, pubblicate dal Pagenstecher<sup>3)</sup>.

La cronologia degli askoi canosini sembra essere ormai fissata su basi abbastanza sicure<sup>4)</sup>.

Gli askoi, così come altre classi di vasi ad essi contemporanei perché associati nelle medesime tombe, tutti appartenenti alle fasi avanzate della produzione ceramica di Canosa, presentano infatti una decorazione policroma a vivaci colori rosa, violetto, celeste, ecc., la quale indubbiamente trae la sua ispirazione da prototipi della ceramica dell'oriente ellenistico e in particolare da una delle due classi di ceramiche alessandrine, conosciute col nome di ceramica di Hadra<sup>5)</sup>, dalla necropoli che ne ha restituito il maggior numero di esemplari.

La produzione di questo tipo di ceramica alessandrina può aver avuto inizio fin dagli ultimi anni del quarto, ma si sviluppa specialmente nel corso del terzo secolo a. C. come ci rivelano le numerose iscrizioni che vi appaiono. Il Pagenstecher sulla base di queste tende a fissarne i limiti fra il 284 e il 239.

La produzione canosina che ne segue il modello deve certamente aver avuto inizio alquanto dopo di quella e deve pertanto aver la massima fioritura intorno alla metà del terzo secolo.

L'analogia stilistica delle statuette tarantine con quelle degli askoi di Canosa ci portano ad estendere anche a quelle la stessa datazione. Non potremmo quindi pensare ad attribuire al gruppo del ratto di Persefone e opere affini un'antichità maggiore del 250 a. C. Ed esse non rappresentano ancora l'ultima fase di degenerazione di questa forma d'arte, che dovette continuare a vivere e a decadere ulteriormente durante la seconda metà del secolo terzo.

È quindi logico supporre che l'irrigidimento della scultura tarantina non sia altro che un particolare aspetto del più vasto fenomeno di decadenza spirituale e culturale a cui la città dovette andare soggetta in conseguenza della perdita libertà dopo il 272 a. C. Fenomeno d'altronde che si manifestò con uguale o maggiore intensità in tutte le regioni che caddero sotto il dominio di Roma.

Tagliata fuori dal complesso della civiltà ellenica, travagliata da profonde crisi interne, Taranto dovette rapidamente decadere, e la splendida, rigogliosissima civiltà che aveva fatto di essa per parecchi secoli la capitale morale e culturale della Magna Grecia, spegnersi nello spazio di una sola generazione.

La sua arte, condannata dalla impossibilità di scambi culturali con gli altri centri del mondo antico ad un completo isolamento, non trovò la forza di rinnovarsi e si esaurì nella ripetizione fredda di vecchie formule e di schemi irrigiditi.

La scultura in pietra tenera, legata a condizioni di agiatezza che consentissero il lusso dei sepolcri, poté continuare una vita sempre più grama e stentata per tutto il corso del terzo secolo. È probabile che essa sia ancora sopravvissuta agli avvenimenti della guerra Annibalica e al saccheggio del 209, di cui non poté non risentire il contraccolpo.

Una riviviscenza sembra infatti manifestarsi qualche tempo dopo, nella seconda metà del secondo secolo a. C. Esistono alcuni pezzi di scultura che rivelano l'influenza della grande arte pergamena, ed altri che sembrano già risentire le nuove tendenze che si vengono affermando nell'arte greca, e in particolare in suolo italico, fra la fine del secondo secolo e gli inizi del primo secolo a. C. Stringenti saranno infatti i confronti colle sculture del tempio dorico-corinzio di Paestum, sorto appunto in quest'epoca <sup>6)</sup>.

Delineata così l'evoluzione della scultura funeraria tarantina ci si pone il problema della sua estensione territoriale.

L'enorme maggioranza dei frammenti conservati, così come dei pezzi architettonici appartenenti agli stessi sepolcri che essa era chiamata a decorare, proviene dalle necropoli tarantine. Non vi è una zona determinata di queste in cui tali frammenti si rinvenivano con maggiore frequenza. I monumenti funerari che essa decorava dovevano pertanto essere sparsi un po' per tutta l'area della vasta necropoli che si estendeva dall'uno all'altro mare. Ma un certo numero di pezzi proviene sia dal contado tarantino (Crispiano), sia da altre più lontane località dell'Apulia (Ceglie del Campo, Lecce, Vaste, Ugento, Lucera).

Fra le opere rinvenute in questi centri ve ne sono di grossolane, che appaiono imitazioni paesane della produzione della metropoli, ma ve ne sono anche di nobilissime, per nulla inferiori alle più perfette creazioni di essa. Sono queste ad esempio il rilievo di Ceglie, l'ara di Ugento, i due fregi dell'ipogeo di Lecce, ed il rilievo di Budapest, pur esso di provenienza leccese. Ad essi si può aggiungere anche il capitello di Lucera. È da supporre in questo caso che siano stati gli stessi artisti tarantini a produrre questi lavori recandosi a lavorare fuori della loro sede o esportando i prodotti delle loro botteghe.

<sup>1)</sup> REINACH A., *Pyrrus et la Nike de Tarente in Neapolis*, I, 1913, p. 28.

<sup>2)</sup> *Tarente*, p. 281.

<sup>3)</sup> PAGENSTECHER, *Niobiden*, in *Sitzungsber. d. Heidelb. Akad. d. Wiss.* 1910; cfr. MINERVINI, *Bull. Arch. Nap.*, V, 1846-47, tav. 3 e p. 49 segg. e 1-5 segg.; STARK, *Niobe und Niobiden*, Leipzig, 1863, tav. VIII; SCHEBELEW, *Mater. zur. Archaeol. Russlands*, fasc. 24; MASNER, *Vasen und Terrakotten in Oesterr. Mus.*, N. 860-873. L'ipotesi del Pagenstecher che le statuette provengano da

una coppia di askoi canosini è confermata oggi da un altro askos dello stesso tipo del Mus. Naz. di Napoli: A. LEVI, *Terrac. figurate*, N. 275, p. 65 e tav. III. 1.

<sup>4)</sup> Sulla cronologia degli askoi canosini vedi specialm. RAYET et COLLIGNON, *Hist. de la Cer. Gr.*, p. 336; *Bull. Corr. Hell.*, XXXV, 1911, p. 206; JATTA, *Tombe canosine del Mus. Prov. di Bari*, in *R. M.*, XXIX, 1914, p. 90 e segg. Cfr. anche DUCATI, *St. della ceramica greca*, II, p. 484. Degna di rilievo è l'osservazione dello Jatta che spiega la presenza della ceramica policroma nella sola Canosa come effetto del prolungarsi della attività industriale in questo centro ove le condizioni di privilegio concesse dai romani all'atto della conquista poterono forse consentire per un certo tempo la continuazione di quelle condizioni di ambiente e di quelle tradizioni che erano state invece bruscamente interrotte negli altri centri apuli. I rapporti di Canosa con l'oriente ellenistico sono attestati dalla presenza di cittadini canosini a Delo fin dalla seconda metà del III secolo a. C. (HOMOLLE, *Bull. Corr. Hell.*, VIII, p. 81, segg.; HATZFELD, *ivi*, XXI, p. 130).

<sup>5)</sup> Sulla ceramica di Hadra; POTTIER, *Mon. et. Mem. Piot.* XX, 1913, p. 175 segg.; PAGENSTECHER, *Am. Journ. Arch.*, 1909, p. 236 segg.; *id.*, *Bull. de la Soc. Arch. d'Alexandrie*, 1912, p. 236 segg.; *id.* *Grabgemälde aus Gnathia*, in *R. M.*, XXVII, 1912, p. 120; BRECCIA, *Cat. du Musée d'Alexandrie. Iscriz. gr. e lat.* p. X, e N.187-226; e *La necropoli di Sciatbi*, serie d. N.ri 65-86 e serie g. p. 25; *id.*, *Alexandrea ad Aegyptum*, 1922, p. 222 (ediz. inglese); PAGENSTECHER, *Die griechische-ägyptische Sammlung Ernst von Sieglin*, Vol. II, parte III.

<sup>6)</sup> KRAUSS und HERBIG, *Der Korinthisch-dorische Tempel am Forum von Paestum*, Berlino, 1939.

### III

## IL RILIEVO DI NEW YORK E L'INFLUENZA DELL'ARTE FUNERARIA ATTICA SULLA SCULTURA TARANTINA

Vicino alle origini di questa forma d'arte sta un capolavoro già noto attraverso varie pubblicazioni: il rilievo di New York (figura 12) con una donna ed un giovane che si avvicinano in atteggiamento di grande mestizia ad una tomba, sulla quale sorge un basso altare<sup>1)</sup>.

La donna, vestita di un lungo chitone sopra il quale porta avvolto il mantello, versava forse col braccio destro, ora spezzato, una libazione sulla tomba.

Il giovane è nudo ed ha solo la clamide, affibbiata sul petto e cadente dietro le spalle, e sopra di essa porta appeso il pilos. Nella mano sinistra abbassata tiene la spada e alza la destra al volto con gesto di dolore. Entrambi hanno il capo reclinato e i loro volti sono pieni di tristezza. I lunghi capelli ondulati della donna sono ravviati alla nuca ove forse formavano una crocchia, mentre alcune ciocche scendono sul collo. Quelli del giovane sono corti e arricciati.

Il morto doveva essere un guerriero perché intorno alla tomba, sul fondo, sono appese delle armi che devono avergli appartenuto in vita. Sopra l'altare è la corazza con doppia fila di pteryges, dietro alla donna la clamide e il pilos, dietro al giovane la spada. Fra le due figure, ai piedi del muro, è una grande lekythos.

Sebbene possa trattarsi di una scena generica di omaggio alla tomba, quali tanto sovente compaiono nella pittura vascolare apula, è probabile che in questo rilievo si debba vedere Oreste ed Elettra presso la tomba di Agamennone, come suppose la Richter basandosi sulla somiglianza di un vaso italiota, in cui il significato della scena è reso chiaro dal nome di Agamennone iscritto sulla stele<sup>2)</sup>.

Si è voluta anche vedere<sup>3)</sup> una somiglianza fra il presunto Oreste e l'Hermes del tamburo scolpito di una delle « columnae caelatae » dell'Artemision di Efeso, ora al British Museum, proveniente certo dalla ricostruzione del tempio fatta dopo l'incendio che lo distrusse nel 355 a. C.

È questa un'opera che presenta spiccatissimi caratteri scopadei e che senza dubbio deve essere ricollegata al periodo dell'attività asiatica di Skopas, anche se sembra imprudente volerla attribuire proprio a questo maestro, che pure sappiamo aver lavorato alla ricostruzione dell'Artemision. Una somiglianza generica può senza dubbio sussistere nell'impressione d'insieme e nel tipo del panneggio delle figure, ma la ponderazione è sostanzialmente diversa perché, mentre l'Hermes sembra reagire





FIG. 12 - NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM - Familiari presso una tomba (Eletttra e Oreste alla tomba di Agamennone?).  
(Foto *Ist. Arch. German. di Roma* 40821).

alla gravitazione ergendo il torace e rivolgendo in alto gli sguardi, l'Oreste sembra accentuarla mediante una certa rilassatezza del corpo e una profonda reclinazione del capo. Diversissimo è specialmente il nudo, perché di fronte alla chiara, netta indicazione dell'anatomia che si riscontra nell'Hermes, si ha nell'Oreste una tendenza ad attenuare ogni particolare e a sfumare ogni passaggio per cui ben pochi sono gli elementi segnati all'infuori delle linee fondamentali.

Sia nel nudo che nella ponderazione le somiglianze mi sembrano essere assai più spiccate con quelle figure di intonazione funeraria, uscite dalla tarda scuola prassitelica, anch'esse tanto profondamente meste, quali l'Hermes di Andros e ancor più l'Hermes Farnese del British Museum.

Se pure prima di Skopas non si potrebbe pensare ad una espressione così patetica dei volti, bisogna tuttavia riconoscere che il rendimento del dolore non è qui raggiunto attraverso quegli accorgimenti che sono propri dell'arte scopadea. Non si hanno né gli occhi infossati, né la caratteristica forma delle palpebre, né le chiome agitate delle teste di Tegea. L'accoramento è espresso invece prolungando all'angolo esterno verso il basso il contorno della palpebra superiore molto arcuata e rivolgendo pure in basso gli angoli della bocca.

È una mestizia che si avvicina piuttosto a quella dell'Eros di Centocelle, con cui del resto è comune anche la forte reclinazione del capo.

Identici sono i caratteri della figura femminile per quanto riguarda la ponderazione e l'espressione del volto ed anche il panneggio di essa corrisponde a quel tipo, tanto diffuso nella scultura attica della metà del quarto secolo, che, secondo la più verosimile ipotesi, pare sorto nell'arte di Prassitele.

Ancora qualche osservazione ci rimane da fare riguardo al rilievo di New York.

Dobbiamo innanzi tutto notare il singolare artificio con cui si è cercato di vincere la neutralità del fondo, che è qui trasformato in una specie di sipario, dinnanzi a cui passano le figure ed al quale sono appese le armi del defunto. È una soluzione che sembra scaturita dalla collocazione delle figure nell'interno del naiskos dinnanzi alla parete di fondo di esso, alla quale tanto sovente sono appesi appunto oggetti votivi o di corredo funebre; e questi non sono quindi solo riempitivi, ma hanno una importante funzione nell'insieme della composizione. È dunque una soluzione eminentemente apula del problema spaziale, che ha i suoi precedenti nei pinakes locresi e nella pittura vascolare attica di stile severo <sup>4)</sup>.

Oltre all'uso abbondante di tali oggetti appesi il carattere apulo si manifesta anche nella forma particolare di alcuni di essi, specialmente del pylos, che, sebbene non ignoto ai greci, è l'elmo tipico dei guerrieri apuli.

Lo stesso senso di profonda mestizia emana da un frammento di rilievo del museo di Taranto (N. inv. 114, fig. 13) che presenta caratteri stilistici tanto affini al precedente da poter essere considerato come uscito dalla stessa officina <sup>5)</sup>.

Vi rimane la parte superiore di un giovane nudo, che, come le figure simili che tante volte ricorrono sulle steli attiche, doveva essere rappresentato stante, con le gambe incrociate ed appoggiato coi glutei ad un pilastro che gli serve di sostegno. Il braccio destro, passando orizzontalmente dinnanzi al petto, regge il mantello sotto l'ascella sinistra, mentre la mano di quel lato è portata alla fronte reclinata, con gesto



FIG. 13 - TARANTO, MUSEO, inv. 114 - Rilievo funerario con scena di congedo.

di grande sconforto. Verso di lui stende la mano destra, per dargli l'ultimo addio, un'altra persona che gli stava di fronte, forse il vecchio padre.

Per la profondità del sentimento questa piccola scultura non pare indegna di essere confrontata con la celebre stele dell'Ilisso.

La sua derivazione da prototipi attici risulta evidente quando la si confronti alla stele Conze N. 1054, della quale ripete fedelmente il motivo <sup>6)</sup>.

Oltre alla posizione reclinata del capo, assai simile alle figure del rilievo di New York è il volto, con forte mento, piccola bocca con labbro inferiore sporgente e con angoli rivolti in basso, occhi a palpebra superiore molto arcuata, ecc. I capelli ricordano quelli dell'Elettra.

Ma il nudo è assai più complesso nel rilievo di Taranto, mentre in quello di New York era, come abbiamo visto, assai semplificato. Il torace è molto più potente, il

rivestimento muscolare, che nasconde completamente la struttura ossea, molto più sviluppato e più nettamente indicato. Manca poi qualsiasi traccia di riempitivi nel fondo libero.

Vicino a queste due opere per la comune derivazione da motivi della contemporanea scultura funeraria attica, per la intima e profonda mestizia, per la somiglianza delle forme del panneggio, del nudo, delle espressioni dei volti, in cui si sente un'eco dell'arte di Prassitele, è un gruppo abbastanza numeroso di piccole sculture che, per identità non solo dell'ispirazione e dello stile, ma anche delle misure, della qualità della materia, dei particolari tecnici sembrano strettamente connesse fra loro.

Nel rilievo N. inv. 61 (fig. 14) (recentemente ricomposto nel museo di Taranto da due gruppi di frammenti ritrovati indipendentemente e già indipendentemente pubblicati) <sup>7)</sup> sono due figure femminili stanti, di pieno prospetto, affettuosamente allacciate, passando ciascuna di esse un braccio sulla spalla dell'altra. Una di esse, quella senza himation, si appoggia morbidamente all'altra e forse volgeva il capo da un lato. Si tratta forse della madre e della figlia, come nella stele rodia di Critò e Timarista <sup>8)</sup> a cui tanto la nostra si avvicina per la soave intimità e per l'ispirazione delicata.

Pure due figure femminili erano rappresentate in un altro rilievo giuntoci quasi completo, ma spezzato in due parti, l'una delle quali (Klumbach N. 64) si trova ora al Louvre, mentre l'altra (N. 65) era un tempo a Lewes nella coll. Warren.

Esse forse si apprestavano a versare una libazione su una tomba, poiché la figura di destra, recando una phiale e una oinochoe per la mesta cerimonia, reclina il capo con delicato sentimento.

Un altro rilievo frammentario del Museo di Taranto (N. inv. 62, fig. 15) conserva solo una figura femminile ammantata e col capo velato, seduta verso destra, forse dinnanzi ad una tomba <sup>9)</sup>.

Tutti e tre questi rilievi ci presentano quel tipo di panneggio di cui sono i più noti rappresentanti le Muse di Mantinea e le Afflitte del sarcofago di Sidone.

La somiglianza è assai forte, specialmente con le prime, negli abili arrangiamenti delle vesti, negli avvolgimenti felici degli himatia sopra ai chitoni che riescono a dare tanta eleganza e snellezza alle figure, varietà ai loro atteggiamenti e che nel rilievo contribuiscono anche notevolmente a staccare la figura dal fondo e a dare quasi il senso della sua corporea rotondità.

Simile è anche la struttura delle figure, assai snelle, con vita alta e forte tendenza all'allungamento specialmente nella parte inferiore. Simile la loro presentazione di pieno prospetto o con una leggera obliquità rispetto al piano del fondo, e la mancanza di profondi sottosquadri.

Ma vi sono anche differenze notevoli, e in qualche caso potremmo anche dire dei provincialismi, nelle opere tarantine.

Vi è prima di tutto da osservare una certa differenza nella ponderazione. Le



FIG. 14 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 61 - Piccolo rilievo funerario.

figure tarantine posano generalmente su un piano di base più ampio, la gamba di scarico è assai più spostata di lato. Ne consegue una maggiore ondulazione nel corpo, che nelle Muse di Mantinea e nelle Afflitte è più eretto. L'anca portante sporge più in fuori, le spalle tendono ad inclinarsi maggiormente all'indietro e il capo si reclina in avanti, la figura è quindi più morbida, più fluente e perciò, direi, anche più prassitelica.

Una certa durezza ed angolosità nel trattamento delle pieghe è forse dovuta alla stessa eccessiva tenerezza del materiale, ma non manca di confronti nel campo stesso della scultura marmorea attica<sup>10)</sup>.

Le figure tarantine hanno sempre himatia corti o più probabilmente ravvolti molto in alto, che col loro limite inferiore non scendono mai sotto la metà del femore, il che è raro nei rilievi attici e si riscontra una sola volta fra le figure delle Afflitte, fra le quali prevalgono invece himatia che avvolgono tutta la parte inferiore del corpo e terminano poco sopra l'orlo del chitone.

Questa potrebbe essere una particolarità della moda tarantina, ma nel trattamento del panneggio vi sono anche piccole illogicità ed incertezze che difficilmente si riscontrerebbero in un'opera attica e che attestano una certa maggiore inesperienza negli artisti tarantini rispetto ai loro colleghi ateniesi. Vi sono momenti in cui la stoffa sembra non sentire la gravità e continua ad aderire alle membra anche là dove per il peso dovrebbe staccarsene.

Così avviene per esempio per il lembo dell'himation che gira intorno all'avambraccio sinistro orizzontale della figura che si appresta a versare la libazione sul rilievo di Lewes, e per il tratto orizzontale dell'himation della figura di destra del rilievo di Taranto N. 61, che non si capisce come si sostenga sull'anca sinistra, mentre forse non vale nei riguardi delle pieghe della risvolta del chitone sull'anca destra dell'altra figura dello stesso rilievo, che sono dettate da un gusto un po' lezioso, e dell'adesione del chitone alla parte inferiore della gamba di essa fortemente piegata, che ha riscontro nei rilievi attici.



FIG. 15 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 62 - Donna seduta vicino a una tomba? Rilievo funerario.



L'unica testa conservata, quella della libante del frammento di Lewes, presenta una notevole somiglianza con quelle del rilievo di New York, sia nella forma del capo sia nell'espressione di mestizia, ottenuta con gli stessi accorgimenti, ed ha anche la



FIG. 16 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 60 - Giovane seduto presso una tomba? Rilievo funerario.

stessa pettinatura della Elettra con i capelli ondulati ravvolti sulla nuca e con leggere ciocche cadenti lungo il collo.

Il rilievo di Taranto N. inv. 60<sup>11)</sup> (figura 16), appartenente senza dubbio alla stessa serie, ci presenta invece un giovane nudo, seduto verso sinistra su un'alta roccia, sulla quale ha gettato il mantello e alla quale tiene aderente orizzontalmente con la mano sinistra una corta spada. Esso ci permette di studiare il nudo che è associato con i tipi di panneggio ora descritti.

Sebbene in questo caso non possa escludersi l'appartenenza della figura ad una scena di contenuto mitico<sup>12)</sup>, dato tanto più la mancanza di preciso riscontro nella scultura funeraria attica, mi induce a collocarla qui, fra i frammenti di rilievi-stele, la frequentissima comparsa di figure simili fra quelle che stanno intorno ai sepolcri sulle rappresentazioni dei vasi apuli.

Le proporzioni del corpo, come quelle delle figure femminili, sono molto snelle e allungate. Il trattamento dell'anatomia è accurato e piuttosto morbido. Lo scheletro osseo si sente, ma non affiora sotto il rivestimento dei muscoli superficiali.

È un nudo cioè leggermente sfumato che segue un po' la tradizione prassitelica, diversamente da quanto accadrà più tardi nell'arte tarantina, ove prevarrà il gusto di indicazioni molto più nette dei particolari anatomici.

Simile elegante snellezza e non diverso trattamento del nudo, almeno per quel poco che, data la frammentarietà, ancora si può vedere, presenta il rilievo di Taranto N. inv. 84<sup>13)</sup> (fig. 17) conservante la parte inferiore di un giovane nudo, leggermente volto verso destra, che si bilancia molto sulla gamba sinistra su cui insiste,



e tiene la destra parecchio scostata di lato. L'anca portante ne risulta quindi alquanto in fuori e il corpo doveva essere morbidamente ondulato. Il braccio sinistro era forse orizzontalmente teso e da esso cadeva la clamide che su questo lato è largamente spiegata.

Anche il modo in cui è resa la stoffa, con pieghe piuttosto piatte, un po' angolose, mi pare che possa essere utilmente riavvicinato a quanto abbiamo visto nelle figure femminili sopra descritte.

Si possono forse ascrivere allo stesso gruppo anche due rilievi del Museo Nazionale di Taranto N. inv. 76 e 75<sup>14)</sup> (figure 18 e 19) nei quali si ripete due volte con poche varianti la stessa figura maschile, panneggiata, stante all'estremo destro della scena, vista quasi completamente di prospetto e solo lievemente volta verso sinistra, che tende morbidamente la mano destra, forse per dare l'ultimo saluto ad un'altra persona che occupava l'altra metà del rilievo.

Ancor più che per le figure precedenti è immediato per questa il confronto con le steli funerarie attiche della metà circa del quarto secolo.

L'himation, un lembo del quale cade dalla spalla sinistra lungo il fianco e il braccio corrispondente, avvolge tutta la parte inferiore del corpo e lascia nuda la metà destra del torace.

Vi è poca differenza fra le due figure, di cui la prima è più eretta, mentre la seconda si bilancia maggiormente sulla destra portante, flettendo più fortemente la sinistra. In conseguenza l'anca del lato portante è spinta più in fuori e l'ondulazione a S del corpo più accentuata.

Diversa è pure la posizione dell'avambraccio sinistro orizzontale, che nella seconda presenta uno scorcio ardito. In questa figura il panneggio forma pieghe più rigide ed angolose, più frequentemente interrotte, mentre nella prima il trattamento della stoffa è più morbido e l'andamento delle pieghe più continuato, risalendo esse dalla gamba destra all'anca sinistra.

Al gruppo delle figure femminili panneggiate che abbiamo poc'anzi esaminato si possono ancora ricollegare più o meno strettamente altri rilievi in pietra tenera, simili per lo stile, per il tipo del panneggio e per l'ispirazione. Tali ad esempio le due metope del Museo di Berlino (Klumbach N. 61 e 62) per le quali, benché sia

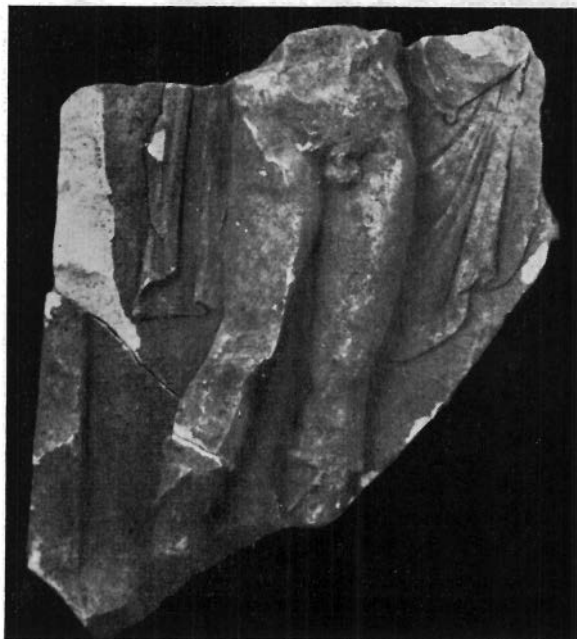


FIG. 17 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 84 - Giovane con clamide. Rilievo funerario.

possibile anche una interpretazione mitologica (Oreste ed Elettra, Antigone ed Edipo), è forse preferibile pensare a gruppi di familiari che si recano ad onorare una tomba. Nonostante una certa grossolanità dell'esecuzione, non rifinita, ed una maggiore pesantezza nelle proporzioni di alcune figure, sono notevolissime le somiglianze dei panneggi e della ponderazione delle due donne con le figure dei rilievi di Taranto N. inv. 61 e di Parigi - Lewes (Klumbach N. 64 e 65), ed anche il nudo, snello e semplificato, del giovane non sembra sostanzialmente differire da quello offerto dal giovane seduto del rilievo di Taranto N. inv. 60.

Così un frammento del Museo di Tü-

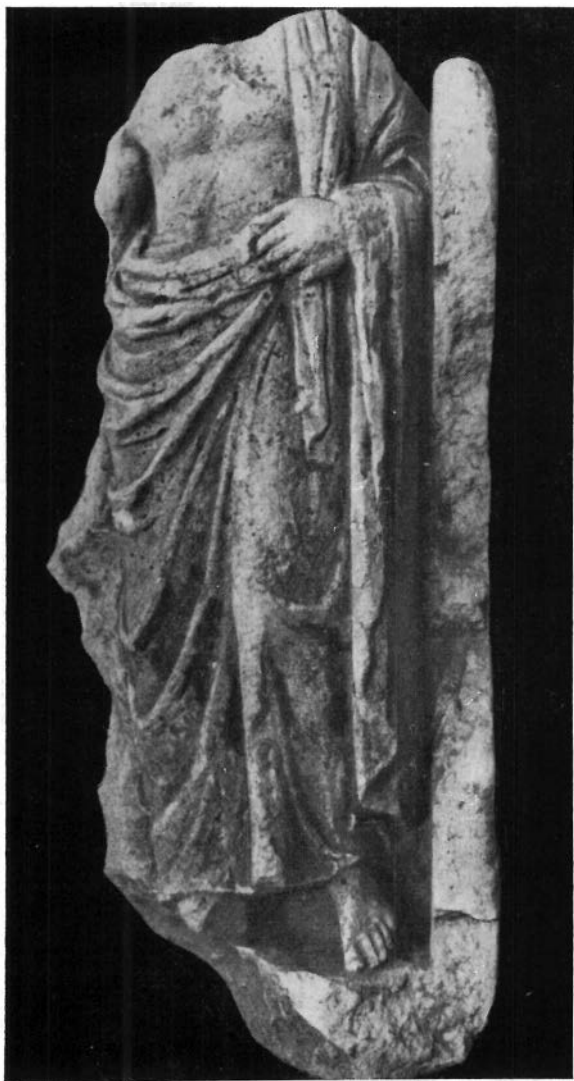


FIG. 18 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 76 - Figura maschile ammantata; rilievo funerario.



FIG. 19 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 75 - Figura maschile ammantata; rilievo funerario.

bingen (Klumbach N. 67) con una donna stante, quasi di prospetto, a cui l'himation, ravvolto sopra il chitone, scende fin sotto alle ginocchia. L'ondulazione a S della persona è ancora più accentuata che nelle figure precedenti essendo l'anca destra portante spinta più in fuori e le spalle, pertanto, ancora più arretrate. Il movimento è accentuato ancor più dalla posizione del braccio sinistro portato al fianco e interamente nascosto dal mantello.

Sia nell'atteggiamento che nella posizione e nell'andamento delle pieghe è notevole la somiglianza fra questa figura ed una delle Muse di Mantinea, quella mediana della lastra ove sono tre Muse stanti.

Ad un'altra figura della stessa serie, cioè alla Musa con doppio flauto che è a sinistra dell'altra lastra, si avvicina maggiormente una figura femminile del Museo di Taranto N. inv. 77 (fig. 20) lavorata indipendentemente dal fondo a cui era applicata, ma come la precedente rovinatissima in tutta la superficie<sup>15)</sup>.

L'himation, molto aderente e scendente molto sotto le ginocchia, le avvolge il corpo come una stretta guaina, sovrapponendosi ad un chitone sottile a fitte pieghe ondulate, e forma un grosso toro che sale dal fianco destro alla spalla sinistra e ricade poi pesantemente dall'avambraccio sinistro che doveva essere orizzontale<sup>16)</sup>.

Una graziosissima figura femminile dello stesso museo (N. inv. 110, fig. 21) ci presenta invece una maggiore ricercatezza nei panneggi, molto sapientemente disposti con effetti nuovi di raffinata eleganza<sup>17)</sup>.

La ponderazione è in fondo ancora la stessa del frammento di Tübingen, ma la inclinazione delle spalle all'indietro è tanto forte che essa sembra appoggiarsi lievemente al fondo e all'anta a cui aderisce. Il capo, come in tante altre figure viste in precedenza, doveva essere reclinato.

Veste un chitone di forma insolita, fornito di un lunghissimo kolpos e di una lunghissima risvolta, i quali terminano l'una poco sopra all'altro al di sotto delle ginocchia, a poca distanza cioè dal termine del lembo inferiore della veste stessa. Sicché si ha quasi l'impressione di tre chitoni sovrapposti.

Sopra ad esso porta un himation di stoffa sottile ed aderente, gettato sulle spalle a guisa di mantello, ma poi strettamente avvolto intorno al corpo e intorno alle braccia, che rivela la linea flessuosa della sua snella persona e lascia scoperta solo la mano destra, nascondendo interamente la sinistra.



FIG. 20 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 77 - Figura femminile panneggiata.

L'estrema sottigliezza di questo mantello, solcato solo da leggere pieghe curve, contrasta felicemente con la relativa pesantezza del sottostante chitone, i cui vari lembi formano invece grossi can-



FIG. 21 - TARANTO, MUSEO, N. in. 110 - Figura femminile panneggiata; rilievo funerario.

nioni ad andamento rigidamente verticale.

La stessa stretta dipendenza da motivi ricorrenti frequentemente sulle steli attiche, già osservata per altre sculture, si ha in una figurina, purtroppo molto rovinata, del Museo di Taranto<sup>18)</sup> (figura 22). È forse una schiava, stante, volta verso sinistra, vestita di chitone non cinto e di mantello che, passando sulla spalla e sul braccio sinistro, le ravvolge la parte inferiore del corpo. Stringe al fianco sinistro una cassetina col coperchio alzato, senza dubbio un cofanetto di gioielli che essa portava alla sua padrona partente per il viaggio, occupante l'altra metà del rilievo. Si aveva dunque qui un motivo analogo a quello della stele attica di Berlino N. 755 e della stele di Ameinokleia. Alla stele di Ameinokleia ci fa pensare per la somiglianza del motivo anche una graziosa figurina di fanciulla inginocchiata, conservata in un frammento, purtroppo molto mutilo, del Museo di Taranto (N. inv. 63, fig. 23), della quale

però la cattiva conservazione non distrugge del tutto la delicata bellezza<sup>19)</sup>.

Si tratta forse anche qui di una giovane schiava che immaginiamo ai piedi della sua padrona. Veste un sottile chitone cinto, senza maniche e senza risvolta, di stoffa leggerissima, di estrema trasparenza, che aderisce al corpo rivelandone ogni forma come se fosse bagnato.

La stessa piena rispondenza di motivi e di stile con steli funerarie attiche presentano altri frammentini provenienti da rilievi di dimensioni ancora più minu-

scole di quelli che abbiamo fin qui esaminato.

In uno di essi <sup>20)</sup> (fig. 24) si conserva solo il busto di una figura femminile stante, volta verso destra, che regge sull'avambraccio sinistro un bambino latitante che teneva una manina sulla sua spalla. L'infante è purtroppo tanto rovinato da non essere quasi più riconoscibile, ma il lungo peplo con maniche e senza cinta di cui la donna è vestita la qualifica come un'ancella, certo la nutrice, che presenta per l'ultima volta alla madre la sua creatura. Sebbene non più di così assoluta trasparenza, anche qui la veste è di una stoffa leggera ed aderente.

In un altro frammento invece rimane,



FIG. 23 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 63 - Giovane schiava (?) inginocchiata (*applique*).



FIG. 22 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 39 - Figura femminile panneggiata con cassetta di gioielli; rilievo funerario.

priva dalla testa, una figura femminile, seduta, volta verso destra, vestita di chitone senza maniche e di un himation avvolto intorno alla parte inferiore del corpo e sostenuto dal braccio sinistro, in atto di stringere la mano a un'altra figura stante dinnanzi a lei, di cui non resta che il braccio destro (N. inv. 86, fig. 25) <sup>21)</sup>.

Nonostante il trattamento un po' grossolano del panneggio e del nudo, questo frammento è per noi molto interessante essendo l'unico che ci conserva nell'arte tarantina quel gesto della stretta di mano



FIG. 24 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 85 - Schiava con bambino in braccio; rilievo funerario.

intercorreva fra Taranto greca e l'interno delle Puglie.

Un terzo rilievo (Klumbach N. 69) presenta una figura femminile seduta verso destra, che sembra dall'abbigliamento essere di condizione servile, perchè veste un lungo peplo non cinto, solcato da pieghe lunghe e sottili che corrono ininterrotte dal collo ai piedi. La stoffa, benchè ancora sottile e sempre subordinata alle forme del corpo, non perde mai la propria consistenza, ma conserva una certa corporeità e rivela bene la sua presenza anche là dove l'adesione è più completa.

Sia questo carattere che l'andamento delle pieghe ci rivelano l'appartenenza di questa figura ad un tipo di panneggio di cui presto dovremo passare ad occuparci.

Simile per l'atteggiamento, sebbene estremamente più rozza, è una figura femminile che siede forse su un larnax, conservata in una piccola scadentissima stele del Museo di Taranto (N. inv. 87, fig. 26)<sup>22)</sup>.

Pure di esecuzione piuttosto corrente è un altro piccolo frammento (N. inv. 112)<sup>23)</sup> (fig. 27) conservante solo la parte superiore di una figura femminile che si appoggia con l'ascella sinistra ad un sostegno, forse la spalliera della sedia su cui siede. Il capo è talmente scheggiato da non permettere più nessuna osservazione stilistica.

che in altri frammenti avevamo solo potuto supporre.

È noto che questo estremo saluto, così frequente nelle steli funerarie attiche, non si ritrova mai nelle pitture degli interni dei naskoi riprodotti sui vasi italici, le quali pure imitano così palesemente quasi tutti gli altri motivi di quelle. Evidentemente esso doveva essere in contrasto con le credenze dell'oltre tomba delle popolazioni apule.

Il ritrovarlo invece nelle sculture tarantine, che si ispirano agli stessi prototipi attici, può essere un altro indizio di quella differenza di idee e di civiltà che



FIG. 25 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 86 - Scena di congedo; rilievo funerario.





FIG. 26 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 87 - Donna seduta su larnax. Piccolo rilievo funerario.



FIG. 27 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 112 - Donna seduta; piccolo rilievo funerario.

Un vero capolavoro è invece una piccola figura femminile del Museo di Taranto (fig. 28)<sup>24)</sup>, opera di straordinaria finezza lavorata a solo profilo e fatta per essere applicata ad un fondo staccato, forse di altro materiale. Sebbene possa avere appartenuto anche ad una scena di carattere mitologico la sua somiglianza con i motivi delle steli funerarie è tanto stretta che non mi pare inopportuno prenderla in esame.

È seduta di pieno profilo verso destra, tiene le gambe accavallate ed

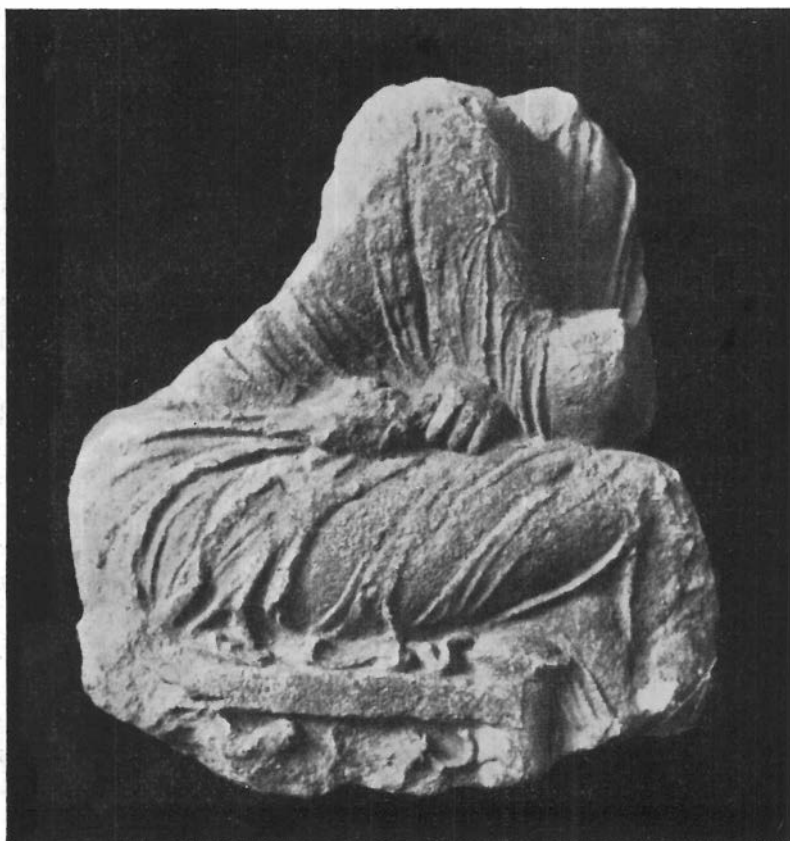


FIG. 28 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 81 - Donna seduta.

inclina tutto il torace in avanti, sì da appoggiare il gomito destro sul ginocchio corrispondente, mentre l'avambraccio sinistro posa orizzontalmente sui femori, tenendo nella mano un oggetto non riconoscibile <sup>25)</sup>.

È vestita di chitone con corte maniche e di un himation ravvolto intorno alla parte inferiore del corpo.

Le stoffe sono di una tale sottigliezza e trasparenza che ora aderiscono in larghe zone al corpo così strettamente da farlo apparire quasi denudato, ora formano fasci di pieghe sottili, larghe e schiacciate, a spigoli acuti, e tanto leggere che sembrano sentire assai più l'aderenza che la gravità.

Ancor più che nelle opere del IV secolo trova confronti in quelle della fine del V secolo, quali ad esempio le figure del fregio dell'Eretteo, con cui il nostro frammento ha in comune anche la tecnica.

Ad escludere tuttavia una datazione così alta ci induce la considerazione che questo frammento resterebbe in tale epoca completamente isolato, non essendoci fino ad ora nessun'altra scultura in pietra tenera che possa essere fatta risalire né al V né molto in su nella prima metà del IV secolo a. C., mentre d'altra parte ci è noto il favore che questo tipo di panneggio godette a Taranto dalla metà circa di questo secolo in poi. Dobbiamo quindi ritenere che esso sia contemporaneo alle altre sculture che abbiamo ora esaminato e cioè sia vicino al 350 a. C.

<sup>1)</sup> Misure: alt. 0,56, l. 0,58. G. M. RICHTER, *Bull. Metr. Mus.* 24, 1929, p. 301; id., *Handbook of Class. Coll.*, 6, 1930, fig. 254; S. REINACH, *Gaz. B. A.*, 1931, p. 88, f. 16; BRENDÉL, *Gnomon*, 1932, p. 309; PICARD, *Rev. Et. Gr.*, 1932, p. 74; HEURGON, *Mélanges Ecole Fr. Rome*, 1932, p. 38, n. 2 e p. 41; KLUMBACH, N. 44, tav. 9 e pp. 11 e 64; WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 301 e tav. XIV, 1; LANGLÖTZ, *Critica d'Arte*, VII, 1942, N. 3-4, tav. XL; TRENDALL, *J. H. St.* LVIII 1938, p. 270.

<sup>2)</sup> *Bull. Metr. Mus.*, cit. Il vaso è riprodotto in MILLINGEN, tav. 14, e in PAGENSTECHEER, *Unterit. Grabdenkm.*, tav. 8. Cfr. WUILLEUMIER, *R. A.* 1936, II p. 156, fig. 7; *Tarente*, p. 452, tav. XLVII, 4; TRENDALL, *Fruhital. Vas.*, p. 27, N. B 86, tav. 30, a.

<sup>3)</sup> TRENDALL *J. H. St.* cit. e WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 301

<sup>4)</sup> La stessa disposizione delle figure allineate dinnanzi al fondo che sembra trasformarsi in parete essendo ad esso appese delle armi (elmo e scudo) si ritrova anche nel rilievo votivo di Cuma a Berlino e nella stele marmorea del Museo di Taranto che abbiamo più sopra esaminato.

<sup>5)</sup> Museo Taranto N. inv. 114. Misure: alt. 0,170, l. 0,265, spess. 0,083, alt. del rilievo 0,045. Rinvenuto a Taranto, in via Lecce, il 26 Febbraio 1926. Spezzato a sin. inferiormente, e a dr., conserva superiormente un tratto della cornice terminale.

<sup>6)</sup> CONZE, *Die attischen Grabreliefs*, N. 1054, tav. 210. Cfr. anche ivi, N.ri 1033, tav. 205; 928, tav. 184 e 1056 testo pag. 226.

<sup>7)</sup> Museo Taranto N. inv. 61. Misure: alt. 0,210, l. 0,200, spess. 0,040, alt. del rilievo 0,025. La parte maggiore era stata pubblicata in disegno dal WUILLEUMIER, *Arethuse*, 7, 1930, p. 122 e fig. 4, e in fotogr. dalla SPEIER, *R. M.*, 47, 1932, tav. 9, 3, e ricordata dal PAGENSTECHEER, *Unterit. Grabd.*, p. 22. d., dal KLUMBACH, N. 165, p. 31 e dal WUILLEUMIER, *Tarente*, pp. 303-304. Il framm. minore (parte inferiore della fig. di dr.) era stato pubblicato dal KLUMBACH, N. 139, tav.



23 e pp. 27 e 66. La Speier osserva che la figura di dr. deve volgersi a parlare verso dr. e che la composizione del gruppo è quindi molto simile a quella del gruppo delle due ninfe del rilievo votivo di Archandros del Mus. Naz. di Atene, N. 1329, *ivi*, tav. 9, 4, (SVORONOS, tav. 44; PAPANASTASIOU, *Guide du Musée National d'Athènes*, p. 229 e tav. XV) del quale però il nostro è assai più recente.

<sup>8)</sup> IACOPI, *Clara Rhodos*, V, 1, 1931, p. 31.

<sup>9)</sup> Museo Taranto N. inv. 62. Misure: alt. 0,230, l. 0,130, spess. 0,047, alt. del rilievo 0,025. Ricordato da PAGENSTECHEK, *Unterit. Grabd.* 22 c, e KLUMBACH, N. 164, p. 31.

<sup>10)</sup> DIEPOLDER, *Die attischen Grabreliefs*, tav. 24, e p. 112.

<sup>11)</sup> Museo Taranto, N. inv. 60. Misure: alt. 0,234, l. 0,117, spess. 0,045, alt. del rilievo 0,025. Ricordato da PAGENSTECHEK, *Unterit. Grabd.* N. 22 b. e KLUMBACH N. 163, p. 31.

<sup>12)</sup> Mi è stata suggerita l'idea che possa rappresentare Piritoo, evidentemente sulla base della generica somiglianza con la figura di questo eroe sul noto rilievo Torlonia. Non vedo però argomenti convincenti per accettare questa ipotesi.

<sup>13)</sup> Museo Taranto N. inv. 84. Misure: alt. 0,177, l. 0,148, spess. 0,047, alt. del rilievo 0,027. In due frammenti.

<sup>14)</sup> Rilievo I N. inv. 75. Misure: alt. 0,165, l. 0,142, spess. 0,050, alt. del rilievo 0,027. Rilievo II N. inv. 76. Misure: a. 0,290, l. 0,130, spess. 0,074, alt. del rilievo 0,035. Rinvenuto a Taranto, Via Termide il 4 Aprile 1931.

<sup>15)</sup> Museo Taranto N. inv. 77. Misure: a. 0,175, l. 0,100, spess. 0,055.

<sup>16)</sup> La disposizione dell'himation corrisponde a quella della fig. femminile di una stele proveniente da Ramnunte, CONZE, N. 1084, tav. 221, la quale, non ostante la ponderazione invertita, ricorda molto la nostra figura.

<sup>17)</sup> Museo Taranto, N. inv. 110. Misure: alt. 0,230, l. 0,125, spess. 0,066, alt. del rilievo 0,041.

<sup>18)</sup> Museo Taranto N. inv. 39 (vecchio inv. 4.100; Giorn. scavi Montedoro 822). Misure: alt. 0,155, l. 0,095, spess. 0,077, alt. del rilievo 0,037. Prov. Taranto via Mignogna, 5 Gennaio 1890. KLUMBACH N. 76, p. 17 e tav. 15.

<sup>19)</sup> Museo Taranto N. inv. 63. Misure: alt. 0,130, l. 0,100, spess. 0,050, alt. del rilievo 0,035. Ricordato dal PAGENSTECHEK, *Unterit. Grabd.* N. 23, 1 e dal KLUMBACH, N. 168.

<sup>20)</sup> Museo Taranto, N. inv. 85. Misure: alt. 0,068, l. 0,090, spess. 0,042, alt. del rilievo 0,024.

<sup>21)</sup> Museo Taranto, N. inv. 86. Misure: alt. 0,092, l. 0,082, spess. 0,042, alt. del rilievo 0,030.

<sup>22)</sup> Museo Taranto, N. inv. 87. Misure: alt. 0,142, l. 0,134, spess. 0,052, alt. del rilievo 0,022. Rinvenuto a Taranto in proprietà Marchesa Santovito il 21 Maggio 1914. È una piccola lastra quadrangolare fornita di un listello alla base e mancante dell'angolo superiore destro. È guastata da profondi tagli che sembrano fatti con una sega. Nell'angolo superiore sinistro sono incise le lettere  $\Lambda$  H. Data la sommarietà dell'esecuzione si può pensare sia un abbozzo incompiuto.

<sup>23)</sup> Museo Taranto, N. inv. 112. Misure: alt. 0,120, l. 0,105, spess. 0,062, alt. del rilievo 0,030. Proviene dagli scavi dell'Arsenale.

<sup>24)</sup> Museo Taranto N. inv. 81. Misure: alt. 0,162, l. 0,148, spess. 0,060. Rinvenuto in proprietà Cacace il 20 febbraio 1913.

<sup>25)</sup> Il motivo della figura femminile seduta con le spalle curve e il gomito poggiante sul ginocchio ricorre frequentemente nell'arte di Taranto e dell'Apulia. Nella scultura in pietra tenera lo ritroviamo nella figura di sinistra del fregio del Museo di Taranto N. inv. 22 (KLUMBACH N. 40), ma nella pittura vascolare si ha forse fin dall'inizio del IV sec. A. C. Vedi p. e TRENDALL, *Frühitaliotische Vasen*, tav. 8 b (cratere di Palermo N. 955 attrib. al pittore di Amykos) e tav. 11 b (frammento di New York, 12235 - 4 b. attrib. allo stesso pittore).

## IL PANNEGGIO LEGGERO, IL GRUPPO DI PELEO E TETI, E PROBLEMI DI PROFONDITÀ SPAZIALE

Nell'esame di questa lunga serie di frammenti siamo passati insensibilmente da forme di panneggio pesanti e ricoprenti, che hanno le loro radici nell'arte di Prassitele, trovando i confronti più diretti nelle Muse di Mantinea, a forme di panneggio leggero e trasparente che aderisce ai corpi come se fosse bagnato; a quel tipo di panneggio cioè che, sorto in Atene nel periodo postfidaiaco, si trova frequentemente adoperato nell'arte attica per tutto il quarto secolo e appunto in quest'epoca è legato soprattutto al nome di Timotheos, l'artista che pare averlo rianimato di una nuova vita nelle sculture di Delo ed Epidauro. Questo panneggio leggero che ora aderisce tanto ai corpi da farli apparire denudati, ora si gonfia in ampie sacche dando l'impressione del vivace movimento, compare nelle steli funerarie attiche del periodo di cui ci occupiamo non meno di quello pesante, ed era quindi nei prototipi a cui la scultura in pietra tenera si ispirava, ma d'altronde esso era stato accolto con favore dall'arte tarantina fin dalla fine del quinto secolo. Non fa quindi meraviglia ritrovarlo nella scultura in pietra tenera fin dalle sue origini, né incontrare opere nelle quali le due forme di panneggio si fondono variamente fra loro.

Mentre il panneggio pesante, più grave ed austero e adatto solo per figure immobili, si trova limitato nella scultura tarantina pressoché esclusivamente a quel ristretto gruppo di figure che abbiamo sopra esaminato (che appartengono forse tutte alla prima fase di questa forma d'arte e difficilmente potrebbero scaglionarsi in un tempo molto lungo), il panneggio leggero, che con la sua aderenza e i suoi svolazzi aveva tanto maggiori possibilità di esprimere il movimento vivace, vi ebbe impiego immensamente più largo e con lievi varianti domina esclusivamente per lungo tempo tutte le altre manifestazioni della scultura in pietra tenera.

Ne troviamo un magnifico esempio in uno dei maggiori capolavori della scultura tarantina, nel gruppo cioè rappresentante la lotta fra Peleo e Teti (fig. 29), recentemente ricomposto nel gesso con i calchi di due frammenti, l'uno, comprendente il busto della dea, conservato nel Museo di Taranto, l'altro, comprendente la parte inferiore delle due figure, appartenente invece alle collezioni archeologiche dell'Università di Heidelberg<sup>1)</sup>.

Come di frequente avviene nella scultura in pietra tenera non si tratta né di un vero rilievo, né di una scultura a tutto tondo, ma di qualche cosa di intermedio, di



FIG. 29 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 96 e HEIDELBERG - Lotta fra Peleo e Teti; gruppo frontonale a tutto tondo (ricostruz. in gesso fatta nel Museo di Taranto con l'unione dei due framm.).

figure staccate, cioè lavorate a giorno per essere applicate contro un fondo dal quale sono indipendenti. In questo caso però il rilievo di esse è così forte che almeno nella parte superiore esse vengono ad essere libere nello spazio, quasi come vere statue.

È molto probabile che questo gruppo fosse stato creato per ornare il centro del frontone di un grande naiskos, e che altre figure di Nereidi fuggenti spaventate e di mostri marini accorrenti in aiuto della loro regina lo accompagnassero ai lati.

Peleo, della cui figura si conserva la parte sotto alla cintura, stringe nell'anello delle sue braccia la dea che ha ormai sollevato da terra, e lo sforzo immane che egli compie è rivelato dalla contrazione massima di tutti i muscoli della gamba destra e dal solido insistere sulle gambe assai divaricate. La dea cerca invano di sciogliere la stretta afferrando con la destra il braccio destro del rapitore e alzando la sinistra quasi per farsi smilza e scivolare entro l'anello, ma i suoi piedi ormai non toccano più terra e nessuna valida difesa le è possibile. Dei serpenti che si snodavano ai suoi piedi resta ancora una spira e una piccola traccia della testa sul suo ginocchio sinistro.

Teti veste un lungo chitone senza maniche e senza risvolta, di stoffa sottilissima, che aderisce strettamente al corpo rivelandone ogni forma, solcato da pieghe assai marcate, strette e a spigoli acuti, che si approfondiscono molto nei punti ove la veste non aderisce e si gonfiano in fondo in sacche ampie e profonde, agitate dal vento.

Nel dare notizia dell'avvenuta ricomposizione già ho accennato agli stretti rapporti che nei riguardi del panneggio intercedono fra questa scultura e molte delle figure amazzoniche del fregio del Mausoleo <sup>2)</sup>.

Questa somiglianza è evidente specialmente nella parte alta del corpo, nel modo come le pieghe si dispongono sulle braccia, sui seni e sul ventre, poichè nelle Amazzoni del Mausoleo, vestite tutte di corti chitoni che non oltrepassano le ginocchia, manca la possibilità di quegli ampi rigonfi che può formare invece la lunga veste scendente fino ai piedi e che ritroviamo per esempio nelle sculture di Epidauro.

Già notai anche, nei confronti delle sculture di Epidauro, un leggero maggior spessore della stoffa, che, a differenza di quanto avviene in quelle, non perde mai la propria individualità e consistenza, e quindi una maggior somiglianza col fregio del Mausoleo, che rappresenta forse per noi la più tarda delle opere che la tradizione antica associa al nome di Timotheos.

Col Mausoleo d'altronde è anche comune il violento movimento di lotta e il trattamento dell'anatomia della figura di Peleo. Si veda ad es. quanto fortemente ombreggiato è il solco del sartorio e il rendimento un po' atono e stilizzato dell'addome, ultima traccia di arcaismo.

Dalle considerazioni ora fatte risulta chiara la posizione della nostra scultura e la sua datazione intorno al 350 a. C.

Strettamente connesso per lo stile al gruppo di Peleo e Teti è un piccolo frammento di rilievo del Museo Nazionale di Taranto (N. inv. 42, fig. 30), fra i più belli che vi siano conservati, rappresentante la parte inferiore di una figura femminile di pieno

prospetto, vestita di lungo chitone, la quale sembra avanzare a volo verso lo spettatore<sup>3)</sup>. Il movimento di danza supposto dal Klumbach mi pare escluso dalla posizione delle gambe, entrambe lievemente flesse al ginocchio (sebbene la sinistra sia lievemente più avanzata della destra), e del piede sinistro inclinato verso il basso che non tocca terra, mentre dovrebbe essere il piede portante. È quindi senza dubbio una Nike che, come quella di Paionios, discende dal cielo verso i mortali. Con questa è comune anche il movimento della gamba sinistra un po' avanzata e la forte aderenza del panneggio al corpo, le cui forme appaiono anche qui quasi denudate. Ma la stoffa non ha più la sottigliezza estrema, la trasparenza assoluta delle vesti della Nike di Olimpia. Pur essendo sottile e aderente conserva sempre una certa consistenza. È insomma lo stesso tipo di panneggio che abbiamo trovato nella figura di Teti, e l'identità non è solo nei caratteri generali del rendimento della stoffa, ma anche in tutti i particolari, nel modo come le pieghe si dispongono sul ventre e sui fianchi, come scendono ai lati delle gambe per gonfiarsi in ampie sacche piene di vento. Ma un esame accurato di questa figura così straordinariamente piena di vita e di movimento ci permette di fare altre considerazioni interessanti.

Essa infatti riproduce in semplice rilievo quel movimento straordinario di volo librato verso lo spettatore che noi tanto ammiriamo nella Nike di Paionios, che è scultura a tutto tondo. Questo movimento vivace della figura dal fondo del rilievo, nel quale essa è ancora parzialmente immersa, annulla di per sé stesso il carattere di neutralità che il fondo del rilievo aveva sempre fin'ora conservato nella scultura greca, e lo trasforma improvvisamente in spazio profondo nel quale la figura vive e si muove, dal quale essa proviene e nel quale rientra.

Non abbiamo più un semplice muro dinnanzi al quale le figure passano in mesto corteggio come nel rilievo di New York, ma abbiamo qui l'aria, l'etere infinito nel quale la dea si libra nel suo volo maestoso.



FIG. 30 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 42 - Nike in volo; frammento di rilievo.

Lo stesso movimento dal fondo verso lo spettatore sembra animare una figura maschile, ammantata, conservataci da un rilievo frammentario del Museo di Trieste, che incede presentandosi di pieno prospetto, tenendo orizzontalmente una spada nella sinistra abbassata <sup>4)</sup>.

Porta un abbigliamento insolito ed assai complicato, e i paraguancie del berretto frigio, che dal capo gli scendono sul petto, indicano che si tratta di un orientale.

All'altezza del ginocchio si vedono infatti a poca distanza l'uno dall'altro i termini di due vesti, mentre al di sotto il panneggio scende ancora fin sotto i piedi.

Il lembo mediano sembra in realtà, piuttosto che un vero orlo, il termine di una sacca formata da un panneggio che scenda e risalga. È probabile che non si tratti di tre distinti capi di vestiario, ma di un solo amplissimo chitone, avente una lunga risvolta e scendente fino alle ginocchia, formante poi un lunghissimo kolpos terminante un poco più in basso di quella e infine ridiscendente fino ai piedi.

Sopra questa veste porta un mantello più sottile, strettamente ravvolto intorno ai fianchi, che nei suoi complicati movimenti fascia il braccio sinistro e ricompare poi sull'omero destro.

È un complicato virtuosismo nel quale stoffe morbide, aderenti, che formano fasci di pieghe lunghe, strettissime, a spigoli un po' acuti, che appartengono cioè al tipo del panneggio leggero che abbiamo visto nelle due precedenti figure, si sovrappongono a stoffe più pesanti e più ricoprenti.

Questa fusione di stoffe di diverso spessore, come pure l'abile ed elegante arrangemento di esse, il modo in cui esse fasciano strettamente, i corpi ed anche il particolare delle vesti che si sovrappongono inferiormente, terminando a diverse altezze, si ritrovano simili nella figura femminile stante che abbiamo descritto nel precedente paragrafo (fig. 21) e che per lo stile sembra tanto vicina a questa.

Il movimento proveniente dal fondo che anima la Nike e il guerriero orientale ora descritti e il rapporto nuovo della figura col fondo, che deriva logicamente da tale movimento, non può non sorprenderci nell'epoca di cui stiamo occupandoci. Quattro secoli e mezzo prima degli scultori che lavorarono all'arco di Tito gli artefici tarantini della pietra tenera avevano affrontato il problema della profondità spaziale e avevano dato ad esso la soluzione più ardita e più felice che esso abbia avuto nel mondo antico, una soluzione che non ci attenderemmo di ritrovare prima del rinascimento italiano e di Lorenzo Ghiberti.

Né questi tentativi restano isolati nell'arte tarantina. Vedremo in seguito, studiandone l'evoluzione ulteriore, come il problema della terza dimensione assilli gli scultori della pietra tenera specialmente verso la fine del IV secolo e il principio del secolo successivo e incontreremo in altri frammenti, ad esempio nel fregio con scene di combattimento da Lecce al Museo di Budapest, tentativi non meno arditi né meno interessanti.

Ci sorprende piuttosto il fatto che le successive fasi artistiche dell'Ellenismo non abbiano segnato alcun progresso su questa via, e l'abbiano anzi timidamente e raramente battuta.

L'unica eccezione è forse rappresentata dalle urnette funerarie etrusche, nelle quali d'altronde è probabilissimo che gli elementi che sembravano un tempo segnare una singolarità dell'arte etrusca in questo campo non rappresentino in realtà altro che l'applicazione degli insegnamenti tarantini <sup>5)</sup>.

Ciò si spiega non solo a causa della rapida decadenza a cui l'arte tarantina andò soggetta, ma anche col fatto che questi tentativi, fra loro alquanto slegati, non giunsero mai alla formulazione di una legge o di una norma prospettica, perchè non si era giunti ancora all'impostazione del problema nei suoi esatti termini, e senza dubbio gli artisti stessi non dovettero avere piena coscienza del valore dei risultati da loro raggiunti.

<sup>1)</sup> Frammento del Museo di Taranto N. inv. 96; misure: alt. 0,138, l. 0,135, spess. 0,100. Acquistato da M. Magnini il 1° Maggio 1917. Atto di immissione 342, N. 8840. La parte posteriore è grezza. Dietro il braccio sin. si trova traccia di una grappa di ferro che assicurava la scultura al fondo.

Framm. dell'Istit. Archeol. dell'Università di Heidelberg N. inv. 26/58; misure: alt. 0,205, lung. 0,22, spess. 0,12. Fondo straordinariamente spesso, posteriormente grezzo. (KLUMBACH N. 119, p. 24, tav. 21 e Beil B. Vedi inoltre pp. 62 e 75; WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 294). Il gruppo ricomposto misura alt. 0,313, largh. 0,225, spess. 0,120. BERNABÒ BREA, *Nuovi rilievi tarantini in pietra tenera*, in *Le Arti*, II, 1940, p. 61 segg., tav. XXVI.

<sup>2)</sup> Vedi per es. le figure delle lastre 1022 e 1006 del Br. Mus.

<sup>3)</sup> Museo Taranto N. inv. 42 (vecchio inv. 164). Misure: alt. 0,265, l. 0,128, spess. 0,065, alt. del rilievo 0,050. KLUMBACH, N. 88, tav. 17 e pp. 19 e 75.

<sup>4)</sup> KLUMBACH, N. 85, tav. 16 e pag. 18.

<sup>5)</sup> Sul problema della profondità spaziale e le sue soluzioni nell'arte classica vedi specialmente SCHÖBER, *Von griechischen zum römischen Relief* in *Oest. Jahreshefte*, 1931, p. 46 segg. Sul'importanza di questo problema nell'arte tarantina LANGLOTZ, *Die bildende Kunst Grossgriechenlands*, in *Critica d'arte*, VII, 1942, p. 89.

## L'EVOLUZIONE DEL PANNEGGIO LEGGERO

Il pannello leggero che abbiamo osservato nel gruppo di Peleo e Teti si ritrova in una serie numerosa di opere, che si scagliano attraverso tutta l'evoluzione della scultura tarantina.

Due frammenti del Museo di Taranto, facenti certo parte di uno stesso insieme e rappresentanti molto probabilmente i due estremi di un unico fregio, di cui manca tutta la parte mediana, contengono ciascuno tre figure sedute, quello che formava l'estremo sinistro femminili e panneggiate, l'altro maschili e nude <sup>1)</sup>.

Sono naturalmente le prime che ci permettono un confronto più stringente con le altre opere dello stesso indirizzo artistico, inquantochè i panneggi che le rivestono non differiscono sostanzialmente da quelli che abbiamo fin qui esaminato. Anche qui infatti abbiamo stoffe piuttosto leggere e aderenti, ma pur sempre consistenti, che formano pieghe fitte, strette e lunghe, senza possibilità di ampi piani, che rivelano le forme dei corpi, pur senza subordinarsi eccessivamente ad essi.

Di queste tre donne la prima, che sopra al chitone ha ravvolto anche lo himation, ripete l'atteggiamento della figura del frammento del Museo di Taranto N. 81 (fig. 28), essendo, come essa, seduta verso destra col corpo profondamente incurvato e il braccio destro flesso, sebbene qui il gomito non giunga ad appoggiare sul femore.

La seconda ripete invece simmetricamente e con maggior torsione del busto il movimento delle figure dei frammenti N. 87 e 37 (fig. 26, e Klumbach N. 69, tav. 14), col quale ultimo d'altronde è strettissima la somiglianza anche nel tipo del pannello. La terza infine alza col braccio destro teso un lembo del himation con gesto che dalla Nike di Paionios in poi ricorre frequentemente nella scultura greca, specialmente nella cerchia di Timotheos, e che dagli artisti tarantini della pietra tenera verrà sfruttato e ripetuto fino alla noia.

Lo stesso gesto si ritrova d'altronde in due delle figure maschili dell'altro frammento, le quali invece, nonostante una maggiore sommarietà del trattamento, possono essere riavvicinate per il nudo, e anche in certo qual modo per la posizione, al giovane seduto del frammento di Taranto N. 60 (fig. 16).

Questo fregio sta quindi in stretto rapporto con le piccole steli che abbiamo elencato nel terzo capitolo, e riunisce in un complesso più numeroso di figure motivi ricorrenti in molte di esse.



Le figure continuano ad essere sempre quelle derivate dai modelli attici, ma questa loro insolita riunione in un fregio continuo non ha più nulla di attico; al contrario è dettata da un gusto e da una sensibilità puramente apuli e corrisponde appieno a ciò che si vede tanto sovente nella pittura vascolare di questa regione.

Quest'opera è quindi un'interessante testimonianza della progressiva trasformazione alla quale vanno soggetti in suolo italico i puri motivi dell'arte ellenica e del sorgere da essa di un nuovo mondo spirituale e artistico.

Di questo mondo apulo sono proprie d'altronde anche le acconciature di due delle tre figure femminili, portando esse sulla fronte quei diademi di cui esemplari aurei magnifici ci hanno restituito le tombe di Gnathia e di Crispiano <sup>2)</sup>.

L'acconciatura della terza figura, quella di sinistra, come pure la forma del suo volto, non diversamente da quelli di alcune altre figure che egli raggruppa intorno a questo rilievo, sembra al Klumbach che possano invece rispecchiare con una certa fedeltà i tipi delle teste delle figure di Timotheos, e cioè della Leda e delle statue di Epidauro.

L'osservazione non è priva di valore e conferma le analogie che con le opere di questo artista si riscontrano nei panneggi.

Che Timotheos d'altronde sia stato uno degli artisti greci a cui maggiormente guardarono gli scultori tarantini, e che abbia influito su di essi non solo attraverso le forme del panneggio, lo provano ad esempio i numerosi rimaneggiamenti a cui diede luogo nell'ambito dell'arte di Taranto lo schema della sua Artemide Palatina, a cui tanto simile è una statuetta fittile della stessa dea pubblicata dallo Scheurleer <sup>3)</sup>, ma il cui motivo statico si ritrova nell'Apollo della pisside di Nikon <sup>4)</sup> della collezione Rotschild di Parigi, su monete tarantine <sup>5)</sup> e in varie pitture vascolari.

Altri frammenti possono essere riavvicinati ai precedenti per la somiglianza sia dei panneggi che degli altri caratteri artistici. Si confrontino infatti le figure femminili del fregio ora descritto con la Nereide seduta su pistrice di un piccolo grazioso frammento del Museo di Taranto (N. inv. 32, fig. 31) <sup>6)</sup>, ove si ha, oltre alle somiglianze nel panneggio, lo stesso morbido appoggiarsi della figura alla grande spira formata dalla coda del mostro.

Non solo per il panneggio, ma anche per una conformazione del volto, non dissimile, sebbene assai più rozza, da quella dei giovani nudi dell'ultimo fregio, si può ricordare qui anche un frammento di un frontone con strage dei Niobidi del Museo di Taranto <sup>7)</sup>.



FIG. 31 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 32 - Nereide su mostro marino; frammento di rilievo.

Un'altra rappresentazione dello stesso mito si ha in un'altro frammento artisticamente assai più pregevole del Museo di Heidelberg <sup>8)</sup>, ove si conserva la parte superiore di una figura femminile vestita di un solo leggero chitone che, abbandonata dalle forze, reclina profondamente verso la spalla destra il capo avendo chiusi gli occhi, e lascia cadere pesantemente le braccia prive di vita. Due figure si adoperavano a sostenerla e dell'una, pure femminile, si conserva parte della spalla e del fianco sinistro, dell'altra solo una mano.



FIG. 32 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 219 - Menade ebbra; statuetta.

Nonostante la frammentarietà, questo piccolo rilievo, così pieno di vita e di espressione, la cui interpretazione è sicura per il confronto offerto da un rilievo del Museo di Pietroburgo <sup>9)</sup>, può essere annoverato fra i capolavori della scultura tarantina.

Un altro pezzo di notevole interesse è un piccolo torso femminile a tutto tondo conservato nel Museo di Taranto <sup>10)</sup> (N. inv. 219. fig. 32). È senza dubbio una menade che avanza in rapido movimento verso sinistra e nell'estasi orgiastica che la pervade rovescia indietro la testa ed alza sopra di essa il braccio destro ora mancante, mentre il sinistro scendeva lungo il fianco leggermente discosto da esso.

Nonostante la pessima conservazione della superficie è chiaro che essa vestiva un solo chitone, non cinto e senza risvolta, leggerissimo, ma che pure, come nei casi precedenti, conservava sempre una certa consistenza ed anche là dove più strettamente aderiva al corpo rivelava la sua presenza, essendo solcato da pieghe fini e spesse. Un himation, portato sugli omeri a guisa di mantello e avvolto intorno al gomito sinistro, accentuava il rapido movimento della figura in avanti, gonfiandosi a sacca sulle spalle e prendendo nel lembo scendente dal braccio un andamento decisamente all'indietro.

Anche le pieghe del chitone accentuano questo movimento vivace, tendendo pur esse all'indietro, e dovevano poi gonfiarsi di vento nella loro parte estrema così come fanno nella figura di Teti, con la quale d'altronde, nonostante il diverso stato di conservazione, si vede che le somiglianze nel trattamento del panneggio sono assai forti.

Nonostante la pessima conservazione della superficie è chiaro che essa vestiva un solo chitone, non cinto e senza risvolta, leggerissimo, ma che pure, come nei casi precedenti, conservava sempre una certa consistenza ed anche là dove più strettamente aderiva al corpo rivelava la sua presenza, essendo solcato da pieghe fini e spesse. Un himation, portato sugli omeri a guisa di mantello e avvolto intorno al gomito sinistro, accentuava il rapido movimento della figura in avanti, gonfiandosi a sacca sulle spalle e prendendo nel lembo scendente dal braccio un andamento decisamente all'indietro.

Il tipo della menade ebbra che incedendo in ritmo di danza orgiastica, pervasa da furore dionisiaco rovescia indietro la testa agitando le braccia, di cui questo frammento ci offre un esempio, ebbe nell'arte tarantina della seconda metà del sec. IV a. C. un favore tutto particolare e fu rimaneggiato variamente non solo nelle sculture, ma in ogni classe di monumenti, bronzi, terrecotte, pitture vascolari, ecc.<sup>11)</sup>

È noto come la prima origine di questo tipo si debba ricercare nell'arte attica della fine del V secolo a. C., e precisamente nella cerchia dello scultore Callimachos a cui generalmente si fa risalire la paternità di quelle otto menadi danzanti, che furono poi tanto sfruttate dagli scultori neoattici.

Un confronto delle menadi quali appaiono nell'arte di Taranto con quella di questa serie a cui più esse si avvicinano come movimento, e cioè con la Χιμαιροφόρος, mostra però la grande differenza che intercede fra esse.

Il movimento delle menadi tarantine è infatti assai più violento, il rovesciamento del capo e delle spalle assai più profondo, e di fronte ad esse la Chimairophonos appare rigida e contenuta. Più che con queste menadi attribuite a Callimachos il confronto è immediato con la piccola statuetta del Museo di Dresda che rappresenta un rimaneggiamento dello stesso motivo, compiuto nella cerchia artistica di

Skopas verso la metà del IV secolo. Identico è il pathos che pervade questa menade e le sue consorelle tarantine. Anche esse risentono ormai della vita più intensa e più agitata che Skopas ha saputo infondere alle sue figure. Simile motivo si ritrova anche in altre sculture tarantine, le quali in realtà possono appartenere ad una fase artistica alquanto più avanzata, ma che dimostrano comunque come esso fosse largamente entrato nel repertorio degli scultori della pietra tenera, e non di essi soltanto, poiché ricorre largamente anche nella pittura vascolare e in altre manifestazioni artistiche.

In un piccolo frammento di fregio del Museo di Taranto<sup>12)</sup> (N. inv. 20, fig. 33) una menade incedente verso destra, alzando il braccio sinistro, rovescia il capo ancor più fortemente all'indietro e le chiome sciolte cadono sulle sue spalle. Il sottile chitone che la riveste, slacciato sulla spalla destra, cade lasciando nudo il seno corrispondente. Un altro frammento di fregio ancora più minuscolo<sup>13)</sup> (N. inv. 116, fig. 34) presenta invece una menade che, ugualmente rovesciandosi indietro, corre



FIG. 33 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 20 - Menade ebbra; frammento di rilievo.

verso destra portando il braccio sinistro dietro la schiena, mentre il chitone di cui è vestita, solcato da pieghe fitte e parallele, si gonfia in basso in ampi svolazzi.

Il tipo di panneggio che ricorre nelle opere che abbiamo fin qui esaminato si mantenne assai a lungo in favore nella scultura in pietra tenera. Ne troveremo infatti ancora cospicui esempi fin nelle ultime, irrigidite manifestazioni di questa forma d'arte.

Ma talvolta, in un gruppo di opere appartenenti invece alla fase di più rigogliosa maturità della scultura funeraria, esso assunse forme un po' diverse. Si manifestò in esso



FIG. 34 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 116 - Menade ebbra; frammento di rilievo.

una tendenza verso un maggiore inspessimento, verso un maggiore risalto ed approfondimento delle pieghe che solcano fitte la stoffa, sicchè la superficie di essa viene ad essere ancora più tormentata dal frequente succedersi di zone di luci e di ombre, senza che in essa mai possano formarsi piani distesi.

Sono interessante esempio di questa tendenza tre frammenti già della Collezione Scheurleer, ora al Museo di Amsterdam<sup>14)</sup>, provenienti forse tutti da un medesimo fregio nel quale era rappresentato un corteo marino di Nereidi, ciascuna cavalcante su un grosso *ketos*. I mostri hanno un piccolo muso appuntito e stilizzato su un collo lungo e sottile e dalla parte posteriore del loro corpo equino si snoda in spire ricurve una lunga coda serpentina fornita superiormente di pinne.

Le Nereidi ora sono vestite di solo chitone, ora anche di himation avvolto intorno alla parte inferiore del corpo, e la stoffa di queste vesti è solcata da pieghe fitte e profonde di straordinaria vivacità. Oltre alla tendenza coloristica rappresentata appunto da tale trattamento della stoffa, anche altri elementi ci indicano l'età più avanzata di queste figure e la loro connessione con le opere che passeremo ad esaminare nei successivi paragrafi. Questi sono specialmente il maggior senso di profondità e di distacco dal fondo, il modo più disinvolto con cui le figure si muovono nello spazio, l'impressione di una completa rotondità di esse nonostante l'altezza relativamente modesta del rilievo.

Strettamente connesso stilisticamente a questi sembra essere un frammento del Museo di Taranto<sup>15)</sup> (N. inv. 208, fig. 35), estremamente mutilo, nel quale si conserva solo parte di una figura amazzonica a cavallo e la parte posteriore dell'animale.

Il modo con cui è resa la stoffa del corto chitone si rivela del tutto simile a ciò che abbiamo visto nelle precedenti Nereidi, non solo nella leggerezza e nella vivacità del panneggio e nell'effetto coloristico che da esso deriva, ma anche nell'andamento curvilineo, a festoni, con cui esso termina agli orli.

Agli elementi notati per i frammenti precedenti aggiungo qui anche quelle poche osservazioni che ancora si possono fare riguardo all'anatomia del cavallo, nel quale la forte accentuazione di ogni solco e di ogni rilievo e il conseguente gioco di luci e di ombre che ne deriva sembrano ben corrispondere a quanto osserveremo nel rendimento del nudo di altre figure che più innanzi avremo occasione di studiare (cfr. cap. XIII e figg. 87-90).

Ma vicino a questo tipo di panneggio, sottile bensì, ma a pieghe piuttosto fitte, e sempre conservante una propria individualità anche nei punti di maggiore aderenza ai corpi, che ha il suo prototipo nelle figure del Mausoleo, non manca nella scultura tarantina neppure quello ancor più leggero, più trasparente, più subordinato alle forme del corpo alle quali aderisce per larghe superfici facendole quasi apparire denudate, per ammassarsi invece in pieghe straordinariamente ricche e vivaci in zone determinate, che trova i più larghi riscontri nella Leda del Capitolino e nei frammenti delle sculture di Epidauro.

Lo ritroviamo in un piccolo capolavoro, la cui originaria bellezza è purtroppo quasi distrutta dallo stato di estrema frammentarietà in cui ci è giunto. (N. inv. 147, fig. 36)<sup>16</sup>.

È una di quelle figurine lavorate a profilo e fatte per essere applicate contro un fondo indipendente, di cui già abbiamo incontrato numerosi esempi.



FIG. 35 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 208 - Amazzone a cavallo; frammento di rilievo.

Rappresenta Cassandra che, fuggendo dinnanzi alla furia di Aiace, corre a cercare rifugio presso il Palladio.

Scomparsa interamente la figura di Aiace, non rimane che il torso di Cassandra, purtroppo estremamente mutilato, mancando della testa delle braccia e delle spalle



FIG. 36 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 147 - Cassandra oltraggiata da Aiace (*applique*).

fino al petto, e malamente spezzato in due frammenti da un colpo di piccone.

Ciò che ancora rimane lascia però scorgere la squisita arte con cui il gruppo era modellato.

Cassandra si stringe col braccio destro al Palladio, ai piedi del quale ha appoggiato il ginocchio corrispondente, mentre la gamba sinistra è tesa ed appuntata saldamente a terra. Alla sua sinistra doveva trovarsi l'aggressore che, senza dubbio, la strappava dall'altare afferrandola per i capelli. Il suo torace infatti si piega fortemente da quella parte. Ed essa forse cercava di respingerlo col braccio libero. Nell'impeto della

lotta il chitone senza maniche di cui essa è vestita si è sciolto sulla spalla sinistra e cade scoprendo il seno, mentre un lembo dell'himation, sostenuto dal femore destro, cade in ricche pieghe fra le gambe.

L'aderenza del pannello al corpo è completa sul ventre e lungo la gamba sinistra, mentre due fasci di pieghe, straordinariamente vivaci e coloristiche, formati rispettivamente dagli orli del chitone e dell'himation, corrono parallelamente l'uno attraverso il petto e lungo il fianco sinistro, l'altro lungo il fianco e sul femore destro.

E queste pieghe, così fortemente decorative e nel tempo stesso trattate nel modo più naturalistico, non solo nella loro ricchezza e corporeità, che contrasta con l'estrema leggerezza della stoffa nella zona intermedia, ma anche nel sapiente gioco di luci e di ombre, sembrano riavvicinarsi ad esempio a quelle formate dall'himation della Leda del Capitolino, che verosimilmente è copia di un originale dovuto a Timotheos.

Ciò che rimane dello Xoanon di Athena, stante su un'alta base quadrangolare, è interessante come primo esempio di un arcaicismo di cui troveremo in seguito altri esempi. Le gambe rigide, con piedi uniti sulla stessa linea, spezzate poco sopra il ginocchio, sono ricoperte da un lungo e sottile chitone in cui le pieghe si dividono al centro scendendo simmetricamente ai due lati.

Un altro interessante esempio di panneggio leggerissimo, molto vicino a quello delle figure attribuite a Timotheos, ci è offerto da un frammento di fregio già studiato dal Klumbach (N. 36)<sup>17)</sup>, conservante le figure di una menade danzante e di un satiro curvo sotto il peso di un'otre che porta sulle spalle.



FIG. 38 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 152 - Busto femminile; statuette.



FIG. 37 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 167 - Gamba sinistra di statuette femminile.

La danzatrice in vivacissimo movimento alza col braccio sinistro un velo, di cui tiene nella mano destra abbassata l'altro capo e che si gonfia in ampie leggerissime pieghe dietro la sua persona, e veste un sottile chitone che, gonfiandosi ed aprendosi in basso, lascia nuda la parte inferiore della gamba sinistra, tesa un po' lateralmente, con motivi cioè simili a quelli che ricorrono nelle *Auræ* di Epidauro. Sono però estranee a queste le pieghe arricciate e contorte con cui terminano i lembi cadenti dei mantelli delle figure, pieghe che invece trovano riscontro in altre sculture tarantine più tarde





FIG. 39 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 205 - Busto femminile; statuetta.

e nella pittura vascolare apula (vaso dei Persiani e affini).

Lo stesso motivo del chitone che, agitato dal vento, si apre in basso scoprendo la gamba fino al ginocchio, si ritrova in un piccolo frammento di statuetta<sup>18)</sup> (N. inv. 167, fig. 37) in cui però la stoffa era senza dubbio assai più pesante. Uguale leggerezza e trasparenza presenta invece la stoffa in un torsetto di amazzone<sup>19)</sup> (N. inv. 152, fig. 38) in cui, come in parecchie sculture di Epidauro, il chitone è sostenuto solo su una spalla e lascia perciò nudo metà del petto. La testa conservata, volta verso destra, mostra nel volto qualche carattere scopadeo ed ha chiome anch'esse leggerissime che formano piccoli ricci e cadono, legate in una lunga ciocca, dalla nuca sul collo e sulle spalle.



FIG. 40 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 65 - Busto di statuetta femminile.



Un altro torsetto femminile <sup>20)</sup> acefalo mostra un chitone pur'esso leggero ed aderente, ma meno sottile del precedente e sostenuto su entrambe le spalle. (N. inv. 205, fig. 39).

Un terzo busto di statuetta femminile <sup>21)</sup> (N. inv. 65, fig. 40) è notevole per la vivacità del movimento, indicato non solo dalle pieghe oblique fatte dal kolpos del chitone trascinato indietro dallo spostamento d'aria, ma anche, e più, dall'ampia sacca che il mantello fa intorno all'omero sinistro.

Un analogo tipo di panneggio a piani più ampi si trova in due statuette di pregevolissima fattura e di vivacissimo movimento che, per l'identità dello stile, oltreché

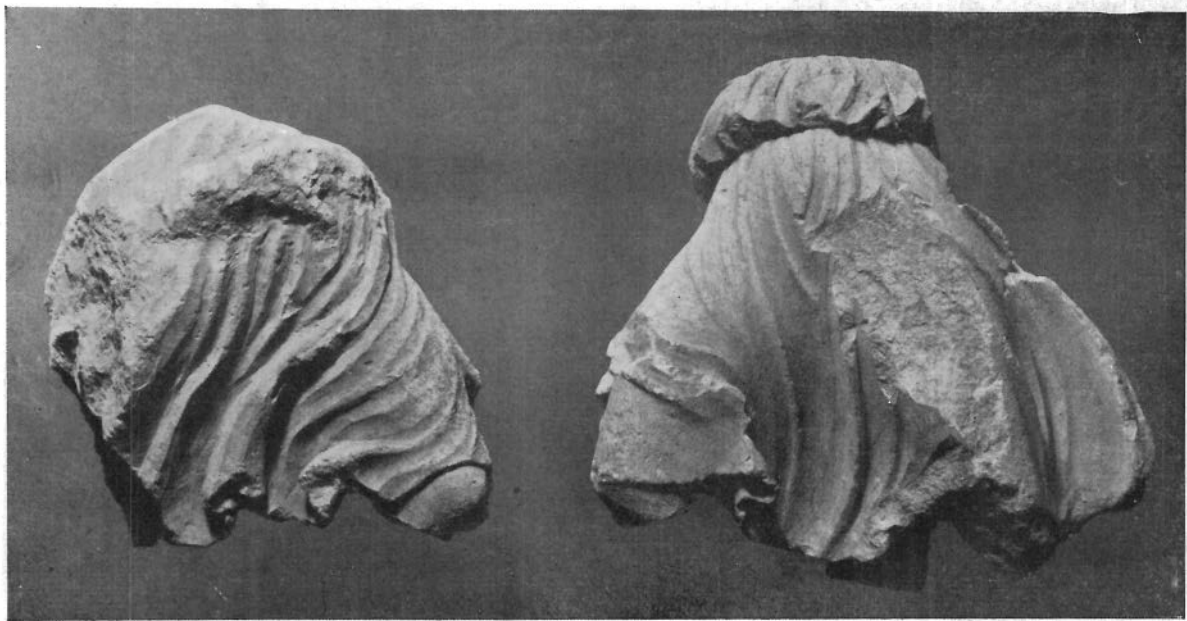


FIG. 41 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 94 e 101 - Parte inferiore di due amazzoni correnti.

delle proporzioni, devono considerarsi come facenti parte di un unico complesso (N. inv. 136, fig. 77 e 98, fig. 78) <sup>22)</sup>.

Rappresentano due figure femminili, vestite di solo chitone, lungo, con risvolta e senza maniche. Dell'una si conserva solo il torso acefalo spezzato alle ginocchia. La seconda invece, più completa, sulla quale dovremo più innanzi ritornare per il ritmo postlisippeo a cui si informa, non può certamente essere datata prima degli ultimi anni del quarto secolo. Ed è quindi un utile punto di riferimento per conoscere la lunga persistenza di questi tipi di panneggio nella scultura tarantina.

I lembi svolazzanti dei panneggi di queste statuette, sia all'estremità inferiore delle vesti che al termine delle risvolte, formano pieghe arricciate, decorative, ma assai artificiose.

Questi svolazzi un po' leziosi, che sono frequenti in Grecia fin dal tempo del fregio



FIG. 42 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 73 - Torso di figura femminile; frammento di rilievo.

mane solo la parte superiore di una figura femminile che, volta verso sinistra, alzava orizzontalmente verso quella parte entrambe le braccia. L'himation, che si sovrappone ad un chitone privo di maniche, forma dietro al collo e intorno all'omero sinistro due ampie sacche assai più che semicircolari, gonfie di vento, che vogliono indicare senza dubbio un movimento rapido della figura verso sinistra, ma che nella loro eccessiva regolarità danno un'impressione quanto mai innaturale.

Si può senza dubbio chiamare barocco il modo con cui sono disposti i panneggi in un frammento assai più interessante, recentemente entrato nel Museo Nazionale di Taranto (fig. 43)<sup>26)</sup>. È la parte superiore destra di una piccola metopa in cui era rappresentato un'altra volta l'oltraggio di Aiace e Cassandra. Anche

di Bassae, si ritrovano spesso nella scultura tarantina, dapprima più contenuti e poi via via sempre più accentuati e più innaturali.

Si ritrovano ad esempio nelle corte tuniche di due figurette amazzoniche del Museo di Taranto (N. inv. 94 e 101, fig. 41)<sup>23)</sup>, di cui rimane solo la parte inferiore e di un'altra più completa già pubblicata dal Klumbach (N. 148)<sup>24)</sup>, e assai più accentuati in un'amazzone corrente sullo sfondo di tre cavalli raffigurata in un piccolo rilievo frontonale dello stesso Museo (Klumbach N.º I).

Non meno artificiosi sono gli svolazzi del panneggio in un rilievo del Museo di Taranto<sup>25)</sup> (N. inv. 73, fig. 42) in cui ri-



FIG. 43 - TARANTO, MUSEO - Cassandra oltraggiata da Aiace; frammento di rilievo.

qui la figura di Aiace, che occupava la metà sinistra del rilievo, è interamente scomparsa. Resta invece quasi completa quella di Cassandra, che, fuggendo dinnanzi alla furia dell'aggressore, cerca rifugio presso lo Xoanon di Athena che limita a destra la scena.

Già Cassandra ha appoggiato il ginocchio sinistro alla base della statua e sta per stringersi ad essa col braccio sinistro, e si volge intanto verso Aiace che cerca di respingere col braccio destro. Ancora questo non l'ha afferrata e ancora le sue vesti agitate rivelano la rapida corsa che è appena terminata. L'himation, gonfio di vento, forma una sacca a semicerchio dietro la sua testa, mentre i lembi estremi della risvolta del lungo chitone svolazzano in modo del tutto innaturale. Purtroppo un colpo del piccone che ha riportato casualmente la scultura alla luce ha scheggiato il volto, di cui non rimane che l'occhio sinistro e le chiome ondulate ravviate verso la nuca.

La statua della dea, fortunatamente conservata, è un'interessante esempio di arcaicismo. Volutamente rigida e frontale alza il braccio destro all'altezza del capo, certo per brandire la lancia. È cioè nell'atteggiamento della Promachos. Il braccio sinistro scende verticalmente lungo il fianco e le gambe dovevano essere rigide coi piedi uniti, mentre la risvolta del chitone, per imitare i panneggi arcaici ionicizzanti, termina con due lunghe punte divergenti verso i due fianchi, solcate da pieghe rettilinee e parallele.

Stilisticamente non lontana da questa figura per lo svolazzare barocco dei panneggi sembra una statuetta già in una collezione privata tarantina, di cui però io non conosco altro che un sommario disegno edito dal Wuilleumier<sup>27)</sup> e riprodotto dal Klumbach<sup>28)</sup>, in cui forse si deve riconoscere ancora una volta, come nel rilievo precedente, Cassandra che si rifugia presso il Palladio.

Sebbene di questo non resti traccia, simile è la posizione della figura che insiste sulla gamba destra tesa, mentre sembra che la sinistra fosse piegata al ginocchio.

Ha entrambe le braccia alzate e, inclinando il corpo verso destra, volge dalla parte opposta il capo da cui i capelli cadono giù per le spalle, mentre il volto, con gli sguardi rivolti in alto, ha un'espressione fortemente patetica.

Il tipo di panneggio che ricorre in entrambe queste figure, con i gonfi svolazzi delle risvolte dei chitoni, con le ampie e ingombranti sacche dei mantelli, accenna alla età avanzata. Esso infatti è estraneo alle opere più antiche da noi già studiate, nelle quali il panneggio si mantiene più contenuto e più vicino alle forme create dall'arte attica, ma risponde piuttosto a convenzionalismi provinciali che si vennero sempre più affermando quanto più ci si inoltra nel tempo, trionfando specialmente nelle fasi finali e irrigidite della scultura in pietra tenera.

Il Klumbach aveva notato la somiglianza che nelle forme del panneggio collega il gruppo di Peleo e Teti con i due rilievi gemelli di Monaco<sup>29)</sup> e di Taranto<sup>30)</sup> rappresentanti due fatiche di Herakles. Nel primo la discesa agli Inferi (fig. 44), nel secondo l'Amazzonomachia (fig. 45). Sono entrambi limitati sopra e sotto da grosse



FIG. 44 - MONACO, GLIPTOTECA, N. 494 - Herakles agli Inferi. Frammento di un fregio ornante forse la base di un naiskos.  
(Foto Kaufmann, N. 67).



FIG. 45 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 35 - Herakles e le Amazzoni. Frammento del medesimo fregio di cui alla fig. precedente.  
(Foto Museo Nazionale Taranto).

cornici di cui la superiore formata da una gola liscia, un kymation dorico e una fila d'astragali, la inferiore da un grande kymation lesbico in cui fra le foglie si alternano palmette a tre punte e fiori campanati.

Nel frammento di Monaco, pubblicato dal Klumbach, si ha verso destra due Danaïdi intente a versare acqua nel pozzo senza fondo, poi le figure degli dei dell'Averno, Persefone e Hades, seduti, poi Hermes corrente verso sinistra e infine una piccola traccia della figura di Herakles combattente con Cerbero.

Nel frammento tarantino invece si ha a sinistra un guerriero nudo, un alleato delle Amazzoni, visto di spalle, che suona un corno, poi un'Amazzone accorrente con due giavellotti; poi un gruppo di un'Amazzone che trasporta il corpo di una compagna caduta, un altro guerriero che avanza lanciando un sasso e, oltre a questo, certamente al centro della scena, il gruppo di Herakles combattente contro tre Amazzoni già ormai abbattute. Verso destra rimane ancora un'Amazzone che fugge imbracciando lo scudo e parte di un cavallo ucciso, giacente al suolo. Herakles è nudo, ha la leon-tea sul capo annodata intorno al collo, tiene nella sinistra l'arco e brandisce con la destra la clava. Le Amazzoni e i loro alleati vestono invece un corto chitone e una clamide e talvolta hanno anche alti calzari e un berretto di pelliccia.

L'interesse di questi due fregi è dovuto piuttosto allo stato di conservazione in cui essi sono pervenuti, relativamente buono di fronte alla estrema frammentarietà di quasi tutta la rimanente scultura tarantina, ed alla associazione della scultura con la ornamentazione architettonica, che al loro valore artistico vero e proprio, il quale, a dire il vero, è assai basso. Ovunque si rivelano in essi incapacità ed inesprienze.

La composizione, che non si adatta felicemente ad un fregio continuo, corrisponde piuttosto a quella che Fidia introdusse nei frontoni del Partenone in cui il movimento, più violento al centro, si va gradatamente smorzando verso i lati, ove è quasi nullo. In tal modo l'attenzione viene concentrata sul gruppo principale che occupa propri<sup>o</sup> il centro della scena. Ma i singoli gruppi, le singole figure, non sembrano qui riuniti da un legame logico, da un intimo rapporto; sono piuttosto paratatticamente allineati, spesso del tutto estranei l'uno all'altro, come più si nota nel frammento di Monaco.

I singoli elementi del quale sono forse tolti ad una vasta composizione pittorica con figure poste in diversi ordini, da cui derivano anche le numerose rappresentazioni degli inferi che compaiono sui vasi dipinti apuli<sup>81)</sup>, mentre l'amazzonomachia è più facile abbia come prototipo uno dei tanti fregi della scultura maggiore che trattavano questo argomento. Ma non mancano neppure riferimenti ad opere della statuaria. Il gruppo della Amazzone che sostiene la compagna uccisa presenta infatti una notevole analogia nello schema col ben noto gruppo di Menelao e Patroclo. È probabile che questo motivo plastico avesse trovato una certa diffusione nell'arte del tempo. Si tratta comunque di un'altro elemento utile per la datazione del fregio tarantino.

Le figure poi non hanno tutte la stessa altezza, ma la legge della isocefalia è spinta alle sue estreme conseguenze. Nel frammento di Taranto l'Herakles, col corpo obliquo, arriva col capo allo stesso livello delle altre figure erette e se si alzasse le supererebbe almeno di un terzo dell'altezza. In quello di Monaco Hades e Persefone sono pure ugualmente maggiori delle figure circostanti, arrivando esse, sedute, alla stessa altezza di quelle stanti. Ciò non sarebbe strano perchè, come è noto, era frequente nell'arte greca del V secolo l'uso di fare le figure degli dei seduti alti quanto quelle dei mortali stanti. Ciò avviene ad esempio nel fregio del lato Est del Partenone, in quello del Theseion, ecc. Ma qui dinnanzi ad Hades e Persefone sta Hermes, ben caratterizzato dal caduceo, che, pur essendo un dio, ha la statura dei mortali. Più che una regola voluta pare di vedere qui una incapacità dell'artista di mettere insieme una scena più organicamente concepita. Invece egli si limita a giustapporre figure che attinge da diversi repertori, senza saperle fondere in un tutto unitario.

Questo stesso impaccio si nota ad esempio nel gruppo delle tre Amazzoni cadute dinnanzi ad Herakles, delle quali non si saprebbe spiegare la strana disposizione se non si pensasse che qui l'artista non ha fatto altro che trasportare nell'Amazzonomachia lo schema del duello con Gerione, in cui il mostro era rappresentato nel momento in cui già tutti e tre i corpi erano stati abbattuti. Si aggiungano a questa altre goffaggini, fra cui una delle più appariscenti è la posizione infelice della Danaide conservata che, mentre versa l'hydria nel grande pythos, volge sciocamente la testa verso lo spettatore e non si sa dove cerchi di appoggiare quel piede sollevato da terra.

Nonostante l'immensa distanza di valore artistico vi è fra questi rilievi e il gruppo di Peleo e Teti una notevole somiglianza nel trattamento del panneggio. Anche qui abbiamo stoffe sottili e aderenti, le quali però non perdono mai la loro consistenza e si rivelano anche dove aderiscono maggiormente al corpo. Simile è la formazione di pieghe fitte, lunghe e parallele, e la loro disposizione sul ventre, sui fianchi, ai lati delle gambe.

Anche qui vi è un chiaro ricordo delle figure del fregio del Mausoleo anche più notevole per la somiglianza delle clamidi svolazzanti. Ma la mano inesperta dello scultore si tradisce nella fredda rigidità che talvolta assumono le stoffe e nella durezza schematica di alcune pieghe.

Le incongruenze, lo straordinario impaccio che l'artista dimostra soprattutto nella composizione, insieme ad altri caratteri, dimostrano, come in realtà questo fregio debba ormai appartenere a quel periodo di decadenza e di irrigidimento, che nella scultura in pietra tenera si manifesterà dalla metà del III secolo a. C. in poi e del quale dovremo a lungo occuparci a suo luogo (vedi cap. XV).

Ma il ricorrere in esso in forma ormai schematizzata di motivi propri del periodo aureo della scultura tarantina, e l'assenza invece di caratteri stilistici tipici dell'ellenismo più avanzato (all'infuori solamente dello schema statico del gruppo dell'amazzone sostenente la compagna uccisa, già ricordato) dimostrano l'isolamento in cui l'arte

tarantina è venuta a trovarsi dopo la conquista romana, e come essa non partecipi più dei movimenti artistici del mondo greco, ma trascini una grama vita, rielaborando formule tradizionali attinte ad un repertorio locale.

<sup>1)</sup> Framm. I (figure femm.) Museo Taranto N. inv. 22 (Atto immiss. 1712). Misure a. 0,153, lung. 0,260, spess. 0,044, alt. del ril. 0,116. Framm. II (figure masch.) id. N. inv. 23 (Atto immiss. 1712) Alt., spess., alt. rilievo, come prec., lung. 0,280. Provenienti Taranto, Masseria Tesoro, Acquisto 5 Maggio 1906. PAGENSTECHEER, *Unterit. Grubd.*, p. 23, n.; CAIANELLO, Μουσείον, 1923, p. 213, tav. I; RUMPF, *R. M.*, 1923-24, p. 472, beil 11; WUILLEUMIER, *Arethuse*, 1930, p. 122, tav. XXII; QUAGLIATI, *Il Museo di Taranto*, p. 57; NEUGEBAUER, *Anch. Anz.*, 1935, col. 719, n. 3; KLUMBACH, N.ri. 40 e 41, tav. 8 e pp. 9, 10 e 76; WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 302, tav. XIV, 2 e 3.

<sup>2)</sup> Diadema aureo e smaltato da Crispiano, inedito, al Museo di Taranto.

<sup>3)</sup> SCHEURLEER, *Critica d'Arte*, 1937, tav. 150, fig. 17 e pag. 209.

<sup>4)</sup> WUILLEUMIER, *Le Trésor de Tarante*, tav. 2.

<sup>5)</sup> VLASTO, *Journ. Int. Arch. Num.*, 1899, p. 333, tipo S; SAMBON, *Catal.* 1907, N. 15, tav. I.

<sup>6)</sup> Museo Taranto N. inv. 32. (Giorn. scavi Montedoro, 117). Misure: alt. 0,093, l. 0,122, spess. 0,035, alt. del ril. 0,015. Prov. Taranto, strada S. Lucia, 25 ottobre 1884.

<sup>7)</sup> Museo Taranto N. inv. 4; KLUMBACH, N. 7, tav. 1, pp. 2, 60 e 95, (Da Taranto, S. Lucia, Giard. Ramerino, 1 Maggio 1885; Giorn. Scavi S. Lucia, N. 473.)

<sup>8)</sup> KLUMBACH, N. 46, tav. 10 e pp. 12 e 61.

<sup>9)</sup> KIELBERG, *Studien zu den Attischen Relief*, tav. 9, 30; LANGLOTZ, *Die Antike*, 4, 1928, tav. 3.

<sup>10)</sup> Museo Taranto, N. inv. 219. Misure: alt. 0,119; l. 0,073; spess. 0,062.

<sup>11)</sup> BERNABO' BREA, *Menadi Tarentine*, in *Japigia*. XII, 1941.

<sup>12)</sup> Museo Taranto N. inv. 20 (vecchio inv. 3777) Misure: alt. 0,087, l. 0,095, spess. 0,038, alt. rilievo 0,018. Prov. Taranto (Giorn. scavi Batteria Chianca N. 142); KLUMBACH, N. 37, p. 9 e tav. 7; BERNABO' BREA, *Japigia*, XII, 1941.

<sup>13)</sup> Museo Taranto N. inv. 116. (N.ri immiss. 8439-342) Misure: alt. 0,095, l. 0,076, spess. 0,040, alt. rilievo 0,012. Acquisto da M. Magnini 1 maggio 1917.

<sup>14)</sup> KLUMBACH N.ri 49, 50, 51, tav. 10 e pp. 12, 13, e 63.

<sup>15)</sup> Museo Taranto N. inv. 208. Misure: alt. 0,145, l. 0,130, spess. 0,066, alt. del rilievo 0,035.

<sup>16)</sup> Museo Taranto N. inv. 147. Misure: alt. 0,191, l. 0,175, spess. 0,072.

<sup>17)</sup> Museo Taranto N. inv. 19 (Vecchio inv. 2079) Da Taranto, S. Lucia. (Giorn. Scavi S. Lucia 1055); KLUMBACH, N. 36, tav. 7 e pp. 9, 58 e 74.

<sup>18)</sup> Museo Taranto N. inv. 167. Misure: alt. 0,125, l. 0,067, spess. 0,048. Prov. Taranto, Contrada Vaccarella, Propr. De Tullio, Tomba 6 del 4 aprile 1922.

<sup>19)</sup> Museo Taranto N. inv. 152. Misure: Alt. 0,144; lung. 0,115; spess. 0,050; Prov. Taranto, Contr. Vaccarella, Casa De Luigi, 25 Maggio 1916.

<sup>20)</sup> Museo Taranto N. inv. 205. Misure: alt. 0,094, l. 0,105, spess. 0,065.

<sup>21)</sup> Museo Taranto, N. inv. 65. Misure: alt. 0,088, l. 0,132, spess. 0,081.

<sup>22)</sup> Museo Taranto, N. inv. 136. Misure: alt. 0,180, largh. 0,118, spess. 0,068. N. 98; alt. 0,205, largh. 0,087, spess. 0,074; quest'ultima prov. dalla Contrada Corvisea, Sterri per le case operaie del Genio Marina, 4 giugno 1919.

<sup>23)</sup> Framm. I, Museo Taranto N. inv. 94. Misure: alt. 0,135, l. 0,155, spess. 0,080. II, id. N. inv. 101; alt. 0,163, l. 0,182, spess. 0,074. Prov. Taranto, Arsenale, Contrada Carrieni, 22 maggio 1899.



<sup>24)</sup> Museo Taranto, N. inv. 55 (Vecchio Inv. 1606). Misure: alt. 0,220, l. 0,150, spess. 0,065. Prov. Taranto, S. Lucia, Villa Pepe, 25 maggio 1885 (Giorn. Scavi S. Lucia 588); KLUMBACH, N. 148, p. 28 e tav. 24. È piuttosto una figura staccata di rilievo che una vera statuetta a tutto tondo.

<sup>25)</sup> Museo Taranto, N. inv. 73. Misure: alt. 0,170, l. 165, spess. 0,063, alt. rilievo 0,035.

<sup>26)</sup> Museo Taranto. Misure: alt. 0,155, l. 0,092, spess. 0,058, alt. rilievo 0,023. Rinv. 23 febbraio 1939 in Via Leonida; BERNABÒ BREA, *Notizie Scavi* 1945, p. 463, fig. 36.

<sup>27)</sup> WUILLEUMIER, *Aréthuse*, 7, 1930, pp. 120-21, tav. XXIII, 3; id. *Tarente*, p. 295.

<sup>28)</sup> KLUMBACH, N. 145, p. 28.

<sup>29)</sup> Monaco, Glyptoteca N. 494; alt. 0,25, l. 0,555, spess. 0,135; WOLTERS, *Münch Jahrb.* 1914-15, p. 155; *Arch. Anz.* 1914, col 453, f; *Ant. Denkm.* III, 3, 1914-15, p. 35, tav. XXXV; BENDINELLI, *Miscell. di studi sicelioti ed italoti in on. di P. Orsi*, 1921, p. 302; CAIANELLO, Μουσεῖον 1923, p. 58, fig. 1; SIEVEKING - WEICKERT, *Fünzf. Meisterw. Glypt.* München, 1928, p. 43; LAWRENCE, *Class. Sculpt.* Londra, 1928, p. 90; PICARD, *Rev. Hist. des Religions*, 1929, p. 59, n. 5; id. *B. C. H.*, 1931, p. 23, n. 1; WUILLEUMIER, in « *Aréthuse* », 1930, p. 126; NEUGEBAUER, *Arch. Anz.*, 1935, col. 719, n. 3; KLUMBACH, N. 42, pp. 59, 68, 75 e tav. A; KIRSTEN, *Die Antike*, 1938, p. 165, f. 5; WUILLEUMIER, *Tarente*, pp. 255 e 298 e tav. XII, 1.

<sup>30)</sup> Museo Taranto, N. inv. 35. Misure: alt. 0,253, l. 0,790, spess. 0,200. Prov. Taranto, Arsenale, 1913; BENDINELLI, *op. cit.* p. 296, fig. 1; CAIANELLO, Μουσεῖον, 1923, p. 58; WUILLEUMIER *Aréthuse*, 1930, p. 123; id., *Rev. Arch.*, 1938, I, p. 358, fig. 1; KLUMBACH, N. 43, pp. 11, 56, 68, 73; WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 255, 297 e tav. XII, 2.

<sup>31)</sup> Per le rappresentazioni degli inferi sui vasi apuli cfr. WINKLER, *De inferor. in vasis italicis repraes.*; Breslau, 1878, e *Breslauer Phil. Abh.* III, 1888; MACCHIORO, *Orphica, Riv. Indo Gr. It.*, 1918 pp. 43-45; cfr. anche WUILLEUMIER, *Tarente*, pp. 298, 458, 551.



LA CORRENTE SCOPADEA E REMINISCENZE DELL'ARTE  
DEI GRANDI MAESTRI DELLA METÀ DEL IV SECOLO A. C.

Vasta e profonda è nell'arte tarantina l'influenza di Skopas.

Già abbiamo avuto occasione di accennare allo straordinario favore che incontrò a Taranto lo stile di questo maestro, ed ai motivi per i quali esso diventò la nota dominante della scultura in pietra tenera e tale restò fino alla scomparsa di questa forma d'arte, non mai sopraffatto dalle correnti posteriori.

Nessun altro degli scultori greci, neppure lo stesso Lisippo, che pure lavorò a Taranto in questo periodo, poté trovare in quell'ambiente artistico un favore che fosse paragonabile a quello di Skopas, né una risonanza così intima nella sensibilità locale.

L'impronta scopadea, almeno nelle espressioni dei volti, si ritrova in un grandissimo numero di opere appartenenti si può dire a tutte le fasi dell'arte tarantina.

Rivolgiamo ora la nostra attenzione ad un gruppo di opere nelle quali essa è evidentissima. Un grande capolavoro uscito da questa corrente, uno dei massimi capolavori della scultura tarantina, è una piccola testa di straordinaria finezza <sup>1)</sup> che forse proviene da un rilievo poiché posteriormente non è lavorata, ma anzi si prolunga quasi dovesse raccordarsi al fondo (figg. 46 e 47).

La sua bellezza non è distrutta dalle scheggiature, che purtroppo intaccano la superficie su tutta la guancia sinistra, sul naso, sul mento e specialmente sulla bocca.

Il nobile volto è pervaso da un pathos profondo che si manifesta anche nella posizione della testa, fortemente reclinata verso la spalla destra e volgente gli sguardi in alto verso il cielo lontano.

È questo violento pathos che giustamente ha fatto supporre al Rizzo che possa trattarsi di un Niobide, e ciò è tanto più verosimile inquantoché l'estrema delicatezza delle carni, la morbidissima levigatura di tutte le superfici, male si adatterebbero ad una figura virile, ma convengono piuttosto alla grazia più fragile di una donna o di un giovanetto.

Una stephane a forma di toro cinge le chiome sconvolte da riccioli leggeri, sottili, ricurvi, che salgono indipendenti, e nella loro tendenza all'indietro sembrano accentuare un movimento in avanti da cui la figura doveva essere animata.

I caratteri scopadei permangono evidentissimi nella fronte bassa in cui aggetta fortemente la parte inferiore, nell'infossamento degli occhi entro le cavità orbitali

nella forma del naso con narici un po' dilatate, nella bocca piccola, serrata, nel mento forte e un po' prominente, solcato da una fossetta.

Particolare attenzione meritano gli occhi nei quali, unico caso a me noto nell'arte tarantina, l'iride e la pupilla sono segnati con una incisione circolare e con un punto. I bulbi piccoli, prominenti, con convessità rivolta verso l'alto, hanno ai lati forti affossamenti, specialmente verso l'angolo interno. Le palpebre superiori sono molto arcuate e prominenti, mentre quelle inferiori, assai più diritte, fanno sembrare gli occhi un po' socchiusi. Le loro convessità sono divergenti poiché, mentre l'arco della pal-



FIG. 46 e 47 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 80 - Testa.

pebra superiore tende a farsi più convesso verso l'angolo interno, quello della palpebra inferiore si fa invece convesso verso l'angolo esterno dell'occhio.

La vita che anima questa figura non è meno intensa, né meno passionale di quella che pervade le celebri teste scopadee, quali quelle del frontone di Tegea, del Meleagro o quella bellissima femminile dell'Acropoli di Atene, nota sotto il nome di Arianna.

La forte sfumatura che si riscontra nella testa di Taranto può anche fornire un utile elemento di giudizio per la retta valutazione della replica di Villa Medici della testa del Meleagro nella quale appunto l'accentuazione di questo carattere si voleva da alcuni sostenere che non fosse propria all'originale, ma dovuta ad innovazione del copista romano.

La testa doveva originariamente essere dipinta perché restano deboli tracce di colore rosso-bruno nei capelli e negli occhi.

Lo stesso violento pathos scopadeo pervade una figura già nella collezione Scheurleer (fig. 48), appartenente ad una quarta rappresentazione dell'episodio dell'oltraggio di Aiace a Cassandra<sup>2)</sup>. Anche qui è conservata la sola figura della sacerdotessa che, aggredita dalla furia di Aiace, si stringe con entrambe le braccia allo Xoanon di Athena, da cui egli la strappa afferrandola per le chiome.

Del Palladio non resta più che il pilastro che lo sosteneva, coronato da un plinto, e la traccia della parte inferiore. La fanciulla, sul cui capo si riconosce ancora la mano dell'aggressore, ha le chiome sciolte, cadenti giù per le spalle. Veste un sottile chitone senza maniche che nella lotta si è sciolto sulla spalla destra e cade scoprendo il seno, mentre sulla spalla sinistra resta un lembo dell'himation che sta cadendo e di cui la parte inferiore avvolgeva forse ancora la gamba destra tesa. La sinistra si appoggiava invece col ginocchio forse all'altare che stava dinnanzi alla statua della dea. Cassandra si afferrava con entrambe le braccia alla base di questa statua. Dietro il capo resta un lembo della clamide che scendeva dal braccio di Aiace.

Il chitone sottilissimo e trasparente, che aderisce totalmente al corpo sui fianchi e sul ventre, e l'himation, che forma sull'anca destra un grosso fascio di pieghe che si incanalano fra le gambe, ci riportano ancora a quel tipo di panneggio che ha i confronti più diretti nelle sculture di Epidauro.

Il volto è improntato ai tipici caratteri scopadei. Nonostante la pessima conservazione si riconoscono ancora gli occhi profondamente infossati nelle orbite e rivolgenti verso l'alto sguardi supplichevoli e il taglio un po' curvo della bocca piccola, con labbra serrate, carnose e quasi turgide, mentre il naso è completamente abraso da una rottura.

Pur nello stato di estrema rovina in cui ci è giunto un frammento di rilievo del Museo di Taranto<sup>3)</sup> conserva ancora un riflesso della straordinaria bellezza originaria e della vita intensa che lo animava (fig. 49).



FIG. 48 - AMSTERDAM, ALLARD PIERSON STICHTING, N. inv. 1586 - Cassandra oltraggiata da Aiace. (Foto gentilm. fornita dalla Allard Pierson Stichting).



FIG. 49 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 113 - Apollo; frammento di rilievo.

neo il confronto con un'altra figura sorta come la nostra in suolo italico sotto l'influenza dell'arte di Skopas: l'Apollo del Tempio dello Scasato di Falerii. Purtroppo il pessimo stato di conservazione della superficie erosa dalle acque non ci permette di fare tutte quelle osservazioni che desidereremmo nei riguardi del nudo. Possiamo tuttavia renderci conto della poderosa struttura del torso, che presenta un'arcata epigastrica aperta molto più che a semicerchio, della forte muscolatura che lo riveste, del trattamento assai marcato dei particolari anatomici, caratteri tutti

Comprende il torso e il capo di una figura maschile nuda, che, con tutta verosimiglianza, dev'essere interpretata come quella di Apollo. Era probabilmente seduto e portava l'avambraccio destro orizzontalmente sopra la testa, secondo lo schema ben noto dell'Apollo Liceo, ma di questo braccio spezzato restano scarse tracce. Il capo reclinato verso la spalla sinistra volgeva in alto gli sguardi. Tutta la parte inferiore del volto è distrutta. Non restano altro che gli occhi infossati nelle orbite profonde, la fronte tormentata, circondata da chiome che salgono in masse brevi e compatte, fortemente modellate. Vi è tutto il pathos delle figure del frontone di Tegea e ci si offre sponta

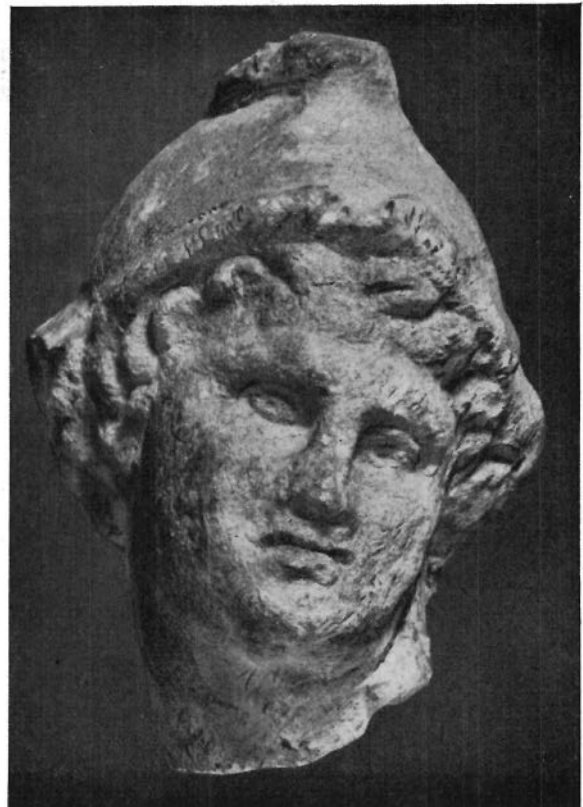


FIG. 50 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 133 - Testa di guerriero.

che non discordano da quelli che noi conosciamo come propri del nudo scopadeo.

Povera cosa appare al confronto delle sculture precedenti una testa di guerriero con elmo attico <sup>4)</sup> (fig. 50), fortemente reclinata verso la spalla sinistra. Anche qui ci richiamano all'arte di Skopas la formazione del cranio, i capelli sconvolti, la fronte tormentata, gli occhi infossati con palpebre molto arcuate e sporgenti, le narici dilatate, la bocca piccola, serrata, a taglio curvo. Ma manca qualsiasi finezza nel modellato e l'esecuzione è sommaria ed affrettata.

La stessa impronta tipicamente scopadea caratterizza anche il volto di una figura amazzonica combattente <sup>5)</sup> (fig. 51) che alza sopra il capo la mano destra, in cui certo stringeva la spada, pronta a vibrare un colpo contro l'avversario. Porta un elmo attico dal quale escono sulle tempie lunghe ciocche di capelli che si rovesciano su di esso, spinte indietro dal violento avanzare della figura. Nel volto si nota anche qui il profondo affossamento degli occhi nelle orbite, la caratteristica forma delle palpebre, il taglio breve e curvo della bocca, il mento forte, ecc.

Più difficile è ritrovare nella scultura tarantina l'impronta dello stile degli altri grandi maestri che in quel tempo dominano il campo della scultura greca, anche perché in realtà, nonostante il progresso degli studi archeologici, la loro figura resta tutt'ora evanescente.

Ma un piccolo gruppo a tutto tondo rappresentante il ratto di Ganimede <sup>6)</sup> (fig. 52) non può non richiamare al nostro pensiero una delle più celebri opere di Leochares che proprio in quest'epoca, verso la metà del IV secolo, doveva essere stata creata.

L'aquila, che sta librandosi a volo ed ancora non ha allargato le ali, afferra con gli artigli il fanciullo per i fianchi e lo solleva in aria. È probabile che egli sfiorasse ormai con i piedi il terreno a cui solo ancora lo congiungeva il mantello che scivolava lungo il suo fianco destro.

Le forme del suo corpo sono ancora quelle di un fanciulletto, come si vede dall'estrema morbidezza delle carni, nelle quali non appare nessun particolare anatomico, dalla struttura ossea ancora tanto delicata, dallo scarsissimo aggetto della cresta iliaca, dalla forma ancora non definita del solco inguinale, ecc. ma le proporzioni snelle ed



FIG. 51 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 206 - Amazzone combattente; frammento di rilievo.



FIG. 52 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 104 - Ganimede rapito dall'aquila di Zeus; statuetta.

armoniose sono già quelle di uomo formato, come sempre accade nelle rappresentazioni dell'infanzia in questa età.

Quanto del capolavoro di Leochares vi sia in questa piccola scultura, che non supera i 23 cm. di altezza, è difficile stabilire, ma si tratta pur sempre dell'eco più vicina nel tempo che quella celebre opera abbia, a nostra conoscenza, destato.

<sup>1)</sup> Museo Taranto N. inv. 80 (Atto immiss. 1718) Misure: alt. 0,08, l. 0,055 Provenienza Taranto, Masseria Tesoro (Acquisto 5 Maggio 1906). KLUMBACH, N. 182, p. 32. Questo ed altri frammenti di scultura in pietra tenera (N.ri inv. 22 e 23 ecc.) sono entrati a far parte delle collezioni del Museo di Taranto grazie al provvido interessamento del Prof. Giulio Emanuele Rizzo, che ne consigliò l'acquisto al Ministero della Pubblica Istruzione con una relazione di cui rimane copia nell'archivio del Museo stesso, nella quale per la prima volta era messa in rilievo la grande importanza storico artistica di questa scultura funeraria.

<sup>2)</sup> Amsterdam, Allard Pierson Stichting N. inv. 1506, alt. 0,26. ZANCANI, *Bull. Comm. Arch. Com.*, 53, 1925, tav. 2-2. WUILLEUMIER, *Arethuse*, 1930, p. 120, tav. XXII, 4; KLUMBACH, N. 121, tav. 21 e pp. 24, 63 e 74; WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 295 e tav. XIII, 6.

<sup>3)</sup> Museo Taranto, N. inv. 113. Misure: alt. 0,164, l. 0,100, spess. 0,044; alt. del rilievo 0,032.

<sup>4)</sup> Museo Taranto, N. inv. 133. Misure: alt. 0,103, l. 0,080, spess. 0,090.

<sup>5)</sup> Museo Taranto, N. inv. 206. Misure: alt. 0,055, l. 0,075, spess. 0,078, alt. del rilievo 0,037.

<sup>6)</sup> Museo Taranto, N. inv. 104. Misure: alt. 0,230, l. 0,155, spess. 0,105.



## VII

### L'IPOGEO DI LECCE: IL FREGIO DEI GUERRIERI COMBATTENTI

Prendendo le mosse dai confronti col Mausoleo e seguendo indipendentemente le tendenze del panneggio e l'espressione dei volti, che ci appaiono legate al nome di due artisti che lavorarono alla costruzione di quel celebre sepolcro, Timotheos e Skopas, ci siamo inoltrati nella seconda metà del IV secolo a. C. Abbiamo lasciato le fasi iniziali della scultura in pietra tenera e abbiamo dovuto prendere in considerazione qua e là monumenti nei quali si manifestano già chiari influssi di tendenze più tarde, che successivamente si sono venute affermando nell'arte tarantina e che più innanzi nel corso del nostro lavoro dovremo analizzare.

Ma prima di passare ad illustrare queste nuove correnti ed inoltrarci verso fasi più avanzate dell'evoluzione artistica locale dobbiamo soffermarci su un monumento nel quale l'influenza del Mausoleo è ancora pura, non tocca da queste tendenze superiori e che pertanto deve appartenere ancora agli anni vicini al 350 a. C.

È questo l'ipogeo esistente a Lecce sotto il palazzo Palmieri, già noto attraverso l'ampia illustrazione fattane dal Bendinelli <sup>1)</sup>.

Il dromos d'accesso a questo ipogeo è decorato con due fregi scolpiti, l'uno rappresentante una lotta furibonda fra pedoni e cavalieri, l'altro invece svolgente un motivo decorativo di viticci uscenti da un cespo d'acanto, dal quale sorge pure una testa femminile.

Che questi fregi, nonostante il luogo del loro rinvenimento, debbano essere rivendicati all'arte tarantina, credo che non possa essere messo in dubbio, non solo in senso ampio per il fatto già notato che tutte le Puglie stanno in questo tempo sotto l'influenza artistica di Taranto, ma più particolarmente perché essi sono affatto isolati a Lecce, ove rarissimi sono gli esempi di questa forma d'arte <sup>2)</sup>, mentre si trovano perfettamente inquadrati nel complesso dei frammenti restituiti dalla necropoli tarantina sia per l'identità dei caratteri esterni, quali il soggetto, le proporzioni, il materiale in cui sono lavorati, sia, e più specialmente, per la grande affinità artistica.

È sommamente probabile pertanto che anche questi fregi siano dovuti alle stesse maestranze che producevano le sculture per i monumenti funerari della necropoli di Taranto.

Essi rappresentano l'unico complesso di scultura monumentale che ci sia giunto nella sua interezza e dal quale pertanto si possano fare osservazioni sulla composi-

zione, mentre per tutto il resto della scultura tarantina dobbiamo purtroppo contentarci di briciole, che solo in rari casi ci permettono uno sguardo un pò più ampio sull'insieme decorativo del monumento da cui provengono.

Purtroppo questi fregi sono assai guasti, essendo spezzate quasi tutte le parti sporgenti e fortemente deteriorata l'intera superficie.

Ma anche nello stato in cui ci sono giunti restano per noi del massimo interesse.

Come nei fregi delle fatiche di Heracles di Taranto e Monaco e come nel frammento fig. 221, abbiamo anche qui l'associazione di una scena figurata con un motivo ornamentale. Un kymation ionico orna infatti la cornice superiore.

Il fregio con scene di combattimento si compone di due lastre di dimensioni pressoché uguali, la prima delle quali è limitata all'estremo sinistro da una cariatide arcaisticamente rigida e frontale, con alto polos, e all'estremo destro da un pilastrino largo circa 4 cm. il quale viene ad interrompere al centro la composizione in modo assai strano per un fregio continuo. Questo particolare, come pure l'esistenza di una sola cariatide ad uno degli estremi, a cui non ne corrisponde un'altra all'estremo opposto, come logicamente ci dovremmo attendere, attestano chiaramente che il fregio non è stato fatto per la posizione che attualmente occupa nell'ipogeo, ma è stato ivi adattato in un successivo rimaneggiamento, riavvicinando frammenti disparati. Che il fregio non fosse nella sua originaria posizione era stato d'altronde già osservato dal Bendinelli in base all'esame della struttura muraria del dromos. E infatti è illogica la posizione di un fregio scolpito in una scala, proprio all'altezza dei gradini, in modo che esso possa venire danneggiato coi piedi da chi passa, come pure è strana la sua corrispondenza con un fregio puramente ornamentale a cui presentemente fa riscontro.

Tuttavia l'identità dello stile fra le due lastre in cui si svolgono scene di combattimento, e dell'altezza fra queste e l'opposto fregio a viticci, la presenza dello stesso motivo decorativo che corre sopra ad essi provano ad oltranza che tutte queste parti derivano da un unico insieme e sono strettamente connesse fra loro.

Completo è, senza dubbio, il fregio a viticci, come pure completa è la prima lastra del fregio con guerrieri, quella limitata dalla cariatide e dal pilastrino.

Ma se esaminiamo più da presso la seconda lastra di questo fregio vediamo che essa costituisce bensì un insieme in sé completo per quanto si riferisce alla scena che vi è contenuta, ma che la sua lunghezza è precisamente identica a quella della parte figurata della prima lastra, tolti la cariatide e il pilastrino. I quali pertanto avrebbero ben potuto esistere originariamente agli estremi di essa, prima che essa fosse stata tagliata per farla rientrare nello spazio in cui si trova presentemente.

Riterrei quindi assai verisimile l'ipotesi che essi appartenessero originariamente ad un ricco naiskos sormontante la tomba e che più precisamente ne decorassero il basamento. Sulla fronte e sui lati brevi si sarebbero svolte scene di battaglia, mentre il lato posteriore chiuso avrebbe potuto portare la decorazione a viticci.

La prima lastra del fregio con guerrieri combattenti costituirebbe da sola l'intero fianco destro del monumento, inquadrata anteriormente, cioè verso la fronte, dalla cariatide, e posteriormente dal pilastrino. Simmetrica disposizione avrebbe avuto il fianco sinistro al quale apparterrebbe la seconda lastra, nella quale la cariatide e il pilastrino sarebbero stati tagliati.

Il fregio a viticci ci conserverebbe invece, con probabilità, l'intera decorazione del lato posteriore, se pure non costituiva invece la fronte.

Nel primo caso dovremmo considerare perduta la parte frontale del fregio. Il



FIG. 53 - LECCE, IPOGEO PALMIERI - Fregio con guerrieri combattenti. (Foto Museo Prov. Castromediano, Lecce).

naiskos avrebbe pertanto misurato approssimativamente m. 3,26 di fronte per m. 1,5 di lato.

Restituiti così verosimilmente alla loro funzione originaria i due fregi, passiamo all'esame del primo di essi, quello con scene di battaglia, il quale, meglio che il secondo, ci offre la possibilità di un inquadramento stilistico e cronologico dell'intero complesso.

Seguiamo passo passo la descrizione fattane dal Bendinelli.

« Nella prima lastra (fig. 53) presso la cariatide si ha un guerriero a cavallo, galoppante a destra [1]; del cavaliere non restano, si può dire, che i lembi della clamide ondeggiante dietro le spalle: la figura del cavallo è scheggiata a cominciare dal collo e priva delle zampe, già sporgenti, del lato destro. L'atto del cavaliere era di slanciarsi sopra un guerriero nudo [2], caduto sul ginocchio sinistro, con clamide dietro le spalle, il quale si difende minacciando con un gran colpo di spada l'assalitore; vedesi chiaramente, presso il fianco, la vagina della spada. La figura manca della testa ed è molto danneggiata alle gambe ».

« In difesa di questo muove da dritta un altro guerriero [3] a piedi, con sola clamide, mancante della testa e della gamba destra ad eccezione del piede. Questi col largo scudo rotondo protegge il caduto, avendo nella destra la lancia ».

« Segue un altro gruppo guerresco. Un cavaliere [4] nello stesso costume del primo, spronando da dritta il cavallo, si scaglia, armato di lancia, contro l'avversario caduto sul ginocchio destro [5]. Il caduto, col petto di fronte, si schermisce dal colpo solle-

« vando sul capo il grande scudo rotondo. Le figure di questo gruppo sono relativamente ben conservate, eccetto alle gambe e alla testa. Il cavallo manca delle zampe « del lato sinistro ».

« Il gruppo che segue è costituito da due guerrieri a piedi, quello di sinistra [6] « in atto di slanciarsi sull'avversario [7] che è caduto sul ginocchio sinistro e si schermisce « del solito scudo rotondo. Le figure sono molto danneggiate e i particolari indeci- « frabili ».

« La prima parte del fregio termina nel gruppo di un guerriero a cavallo, [8] in



FIG. 54 - LECCE, IPOGEO PALMIERI - Fregio con guerrieri combattenti. (Foto Museo Prov. Castromediano, Lecce).

« atto di slanciarsi da destra, armato di spada, sopra un pedone [9], di cui non resta « quasi altro che i lembi della clamide. La figura del cavaliere è scheggiata nella « testa e nella gambe. Delle zampe del cavallo non resta intiera che quella poste- « riore destra... ».

« La seconda parte del fregio (fig. 54) comincia con la tenzone di due guerrieri « a piedi, visti di fronte. Il primo, [10] a sinistra, con la clamide avvolta intorno al braccio « è vestito, sembra, di corta tunica o chitonisco, è in atto di vibrare un colpo colla « spada, che ha tirato fin dietro il capo, sull'avversario [11] caduto sul ginocchio sini- « stro, che ha pure la clamide avvolta al braccio e svolazzante. Delle gambe delle « due figure, le quali sono anche nel resto gravemente deteriorate, poco o nulla rimane ».

« Il secondo episodio è costituito da un cavaliere [12] privo del capo, con clamide « intorno al braccio, il quale muove da sinistra, vibrando non sappiamo se la spada « o la lancia, contro un pedone, [13] il quale è in atto di vibrargli alla sua volta un « colpo di spada; il pedone porta la clamide affibbiata al petto e svolazzante, e lo « scudo rotondo. Si conserva intera la gamba destra del guerriero a piedi ».

« Subito dopo un altro combattente, [14] caduto sul ginocchio sinistro, cerca invano « di ripararsi collo scudo contro i colpi di spada dell'avversario, [15] il quale muove « impetuosamente da destra colla clamide intorno al braccio. Il primo manca della « testa ed è scheggiato nelle gambe e nel braccio destro; il secondo è scheggiato « nelle braccia e alla gamba destra ».

« Succede un altro guerriero a cavallo, [16] secondo la stessa descrizione del prece-

« dente, però curvato in avanti, per colpire di lancia nel fianco l'avversario; questi, [17] « caduto sul ginocchio, tenendo alto sul capo lo scudo, ficca la spada nella pancia del « cavallo assalitore. Sopravviene da destra un altro personaggio a piedi [18]... » che al Bendinelli sembra dall'apparenza inerme, mentre pare che dovesse brandire una spada nella destra alzata al di sopra del capo e che stesse per calare un fendente contro il cavaliere. « Il fregio termina con la figura di un guerriero [19] vestito di corta « tunica, con clamide intorno al braccio, movendo verso destra e volgendo la faccia « indietro dalla parte dei combattenti. La figura sembra anche essere quella di un « trombettiere, poiché tiene sollevato orizzontalmente colla destra uno strumento « oblungo, facile a identificarsi con una tuba guerresca ».

Come il Bendinelli ha accuratamente osservato, la mischia sembra svolgersi fra un corpo di cavalieri armati di lunga lancia o di spada, vestiti di sola clamide che svolazza dietro le loro spalle e privi di scudo, ed uno di pedoni, armati di spada, ma frequentemente forniti di un grande scudo rotondo, pur essi generalmente nudi, sebbene tre di essi sembrano portare un corto chitone. Alcuni dei cavalieri sono forse ormai appiedati perchè ai duelli fra fanti e cavalieri se ne alternano in tre casi altri fra soli pedoni, senza dubbio per evitare la monotonia. Sembra di poter riconoscere che qualcuno dei guerrieri portasse anche un elmo.

La lotta volge visibilmente a favore dei cavalieri, perchè molti dei pedoni sono ormai caduti in ginocchio e il trombettiere che si allontana correndo sembra suonare per chiamare a raccolta i superstiti.

Secondo il Bendinelli il fregio non dovrebbe essere interpretato come illustrazione di una lotta mitica, ma come episodio di quella lotta fra i Greci e i Messapi della penisola Salentina che tante volte si riaccese nel corso del V e del IV secolo a. C. e nella quale cadde sotto le mura di Manduria nel 338 Archidamo re di Sparta, accorso in aiuto di Taranto.

Purtroppo la pessima conservazione di questo fregio, mentre da un lato ci priva di molti particolari delle vesti e dell'armamento delle figure, ci impedisce d'altra parte di fare tutte quelle minute osservazioni che desidereremmo rispetto al nudo, alle espressioni del volto, alle forme del panneggio e a tutti quegli altri elementi che costituiscono lo stile, i quali certo ci confermerebbero ancora in cento modi l'intima correlazione con i frammenti di scultura provenienti dalla stessa Taranto. Ma già quello che resta può essere sufficiente per riconoscere la posizione che ad esso spetta sia nel quadro generale della storia dell'arte greca che in quello particolare della evoluzione della scultura tarantina.

Al primo riguardo dobbiamo innanzi tutto osservare i rapporti che lo legano all'Amazzonomachia del Mausoleo più strettamente che a qualsiasi altro dei fregi con scene di combattimento prodotti dalla scultura monumentale della Grecia, e che presuppongono pertanto la conoscenza di questo celeberrimo modello da parte dell'artista che lo creò.

Nella composizione di esso ritroviamo infatti alcuni dei caratteri fondamentali che il Della Seta<sup>3)</sup> riconosce come propri del fregio del Mausoleo rispetto ai fregi più antichi e in particolare all'amazzonomachia del Tempio di Bassae, e cioè « la maggior spazieggiatura delle figure sul fondo, per cui esse rimangono isolate in tutto il loro aspetto essenziale e si coprono e si incrociano solo con parti delle gambe e delle braccia », la forte obliquità delle figure derivante dalla violenza eccessiva dei loro movimenti e il carattere corporeo delle figure per cui esse quasi si distaccano di tutto tondo dal piano di rilievo.

A questi caratteri che, sebbene in parte attenuati, si ritrovano tutti nel fregio leccese, si aggiungano la somiglianza delle clamidi svolazzanti che, come già osserva il Bendinelli, diventa impressionante con uno dei quattro gruppi di lastre del Mausoleo già distinti dal Brunn, e precisamente con quello dei gruppi che dallo Amelung fu attribuito a Timotheos, e poi dal Pfuhl a Briaxis, e la assoluta preferenza per la completa nudità delle figure, elemento questo che sembra piuttosto derivare dalla personalità di Skopas.

Non possiamo non restare colpiti dalla rigida simmetria che regola la disposizione delle figure in ciascuna delle due parti del fregio. Nella prima lastra due cavalieri occupano i due estremi della scena rivolti verso il centro. Dinnanzi a ciascuno di essi stanno tre pedoni, dei quali a sinistra, quello mediano è eretto, i due laterali caduti e simmetricamente inclinati verso di lui, mentre a destra quello mediano caduto separa i due laterali stanti, i cui corpi ugualmente convergono nell'inclinazione.

Un terzo cavaliere infine occupa il centro della scena e forma quasi il perno intorno a cui tutta la composizione si svolge.

Uguale constatazione possiamo fare riguardo all'altra lastra. Anche qui la stessa rigida simmetria. Un guerriero caduto occupa il centro della scena e due guerrieri stanti, col corpo inclinato verso il centro, stanno ai suoi lati. Più oltre da ciascuna parte è un cavaliere combattente, poi un guerriero caduto, col corpo inclinato verso l'esterno, cui segue infine un guerriero stante.

Essendovi qui rispetto alla prima lastra con lo stesso numero di figure due soli cavalieri, anziché tre, la composizione veniva ad occupare uno spazio alquanto più ristretto e pertanto per raggiungere la stessa lunghezza si è dovuta aggiungere una decima figura, quella del trombettiere all'estremo destro della scena.

Questa rigidità di schema, questa assoluta simmetria che domina la composizione, del tutto superata dall'arte greca matura, rappresenta invece uno dei caratteri più tipici dell'arte italica, ed è noto come essa si riscontri quasi costantemente nelle manifestazioni dell'arte etrusca del III e II secolo a. C. e specialmente nelle urnette volterrane e chiusine.

Ma è assai interessante coglierlo qui in una fase assai più antica, vicino cioè alla metà del IV secolo, nella scultura tarantina. Indizio anche questo, come tanti altri, della enorme influenza che Taranto esercitava sull'arte dell'Etruria e più generalmente di tutta la penisola italiana all'inizio dell'ellenismo.

La stessa simmetria più o meno rigida si poteva d'altronde osservare anche in quegli altri pochi fregi tarantini che per la loro conservazione permettono ancora qualche considerazione d'insieme. Così ad esempio nei due frammenti di Taranto Klumbach N. 40 e 41 ove tre figure maschili e tre femminili si corrispondevano ai due estremi del fregio, e forse anche nei due rilievi di Taranto e Monaco (fig. 44 e 45) ove la figura di Herakles sembra dovesse occupare esattamente il centro della composizione. Ma specialmente lo vedremo evidente nel gruppo del ratto di Persefone (fig. 120), ove ai lati della figura delle due divinità che stanno al centro della scena le figure delle amiche di Persefone si allontanano correndo in opposte direzioni.

Se il fregio del Mausoleo rappresenta un terminus post quem per la datazione dei rilievi di Lecce, un terminus ante quem ci è offerto dai rilievi tarantini con scene di lotta o con guerrieri correnti che successivamente passeremo ad esaminare, nei quali si riscontrano tendenze e caratteri evidentemente seriori, dei quali ancora non si ha traccia in esso.

Queste tendenze, in parte dovute alla influenza di Lisippo sull'arte contemporanea, si possono riassumere nel nuovo canone a cui rispondono le proporzioni della figura umana, col corpo più snello e la testa più piccola, nel più sciolto muoversi della figura nello spazio, mediante un distacco ancora maggiore dal fondo e una più accentuata torsione di essa sul proprio asse, ma più specialmente nel maggior barocchismo che impronta i panneggi e che viene ad agitare le clamidi svolazzanti sulle spalle dei guerrieri.

Esse non si ritrovano, nel nostro fregio, almeno per quello che ancora si può desumere dallo stato di conservazione in cui ci è pervenuto, poiché le proporzioni dei corpi umani e il rapporto delle figure col fondo sembrano essere ancora quelli che si riscontrano nel fregio del Mausoleo, e già abbiamo osservato quale stringente confronto trovino in esso le clamidi svolazzanti, le quali sono tutte di un unico tipo, si distendono ampiamente solcate da pieghe parallele e rettilinee e terminano con orli dritti, senza presentare quegli arricciamenti che diventeranno comuni più tardi nell'arte tarantina.

Da queste considerazioni appare chiara la posizione storico-artistica del fregio di Lecce.

Esso sta in testa alle numerose sculture tarantine con scene di combattimento, nella maggior parte delle quali le correnti seriori manifestano già la loro influenza, e la datazione migliore di esso sembra essere nel decennio 350-340 a. C.

Ancora qualche parola dobbiamo dire riguardo al ricorrere in questo fregio di motivi ormai tradizionali nei fregi greci con scene di combattimento, motivi che sono stati già osservati dal Bordinelli e che attestano ancora una volta la stretta dipendenza di quest'arte tarantina dai modelli creati dalla madre patria. Così il primo gruppo della prima lastra, del cavaliere che carica l'avversario caduto sul ginocchio, riproduce il ben noto schema del Dexileos, mentre il guerriero che accorre



per proteggere con lo scudo il compagno caduto ha già riscontro nell'Heroon di Trysa, nel quale trovano pure riscontro altri motivi del nostro fregio.

« Nella seconda parte del fregio, poi, il motivo del cavaliere che assale l'oplita « in piedi munito di scudo rotondo e di spada, ha un precedente nei rilievi del fregio « meridionale del tempio di Athena Nike... L'episodio infine del guerriero il quale ficca « la spada nella pancia del cavallo assalitore ha il suo più antico prototipo in un gruppo « di Lapita e Centauro scolpito nel fregio del Theseion di Atene ».

Non sarebbe d'altronde difficile ritrovare questi stessi motivi nelle scene di battaglia che decorano i vasi dipinti prima attici e poi apuli, i quali appunto possono costituire il principale anello di congiunzione fra le due regioni.

Ben pochi sono i frammenti di rilievi tarantini con scene di battaglia che possono venire ricollegati al fregio di Lecce ed assegnati a questa prima fase artistica, perché, come abbiamo detto, molti di essi mostrano già i segni dell'evoluzione posteriore ed altri sono o troppo frammentari o di lavorazione troppo scadente per poter mostrare chiari e definiti caratteri artistici.

Si può forse ricordare per l'uguale vivacità del movimento, nonostante la sua rozzezza e la pessima conservazione, il frammento del Museo di Taranto Klumbach N. 20, ove la figura dell'Amazzone riproduce il movimento del guerriero di Lecce N. 13, e dubitativamente anche i frammenti di frontone e di fregio, forse tutti da un unico naiskos, ora al Museo di Baltimore (Klumbach N. 4 - 5 - 6 - 10 - 12).

<sup>1)</sup> *Un ipogeo sepolcrale a Lecce con fregi scolpiti*, in *Ausonia* VIII (1913) p. 6 e segg. Vedi inoltre: PAGENSTECHE, *Apulien*, 1914, p. 161, fig 107-109; DELBRUECK, *Arch. Anz.*, 1914, col. 195; HEKLER, *Jahreshefte Ost. Inst.* p. 96; PRASCHNICKER, *ibid.*, 1922, p. 133, n. 64; WUILLEUMIER, *Arethuse*, 1930, pp. 124 e 126; KLUMBACH, pp. XII, 56 n. 1; BERNARDINI, *I ritrovamenti archeologici di Lecce*, 1941, p. 24; WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 305.

<sup>2)</sup> Vedi, oltre ai fregi in questione, anche il frammento di fregio con guerrieri combattenti del Museo di Budapest, qui riprodotto a fig. 86. Da un ipogeo di Vaste in prov. di Lecce provengono le sculture analizzate ai capitoli IX e X.

<sup>3)</sup> *Il nudo nell'arte*, p. 293 e segg.

## VIII

### L'IPOGEO DI LECCE: IL FREGIO CON VITICCI E LA DECORAZIONE NATURALISTICA NELL'ARTE TARANTINA

Non meno interessante è il secondo fregio, quello con viticci, il quale, se pure lavorato in tre blocchi, forma un complesso unitario e di per sé completo della lunghezza di m. 3,26 (fig. 55).

Da un ricco cespo centrale di acanto, dal quale esce una testa femminile, nascono due sottili steli che si svolgono lateralmente, venendo ad occupare col loro andamento ondulato tutta la lastra. Ciascuno di essi forma sette curve rivolte alternativamente verso l'alto e verso il basso ed è interrotto nel suo percorso da corone di foglie. Da queste escono altri steli minori, i quali, ravvolgendosi in vario modo, terminano con un grosso fiore, che viene a riempire lo spazio vuoto nell'interno delle singole curve formate dello stelo principale, e viticci sottili che vengono ad avvolgersi intorno ad esso.

I fiori e le foglie sono sempre vari e diversi fra loro, assumendo i primi ora la forma di un rosone, ora quella di una campana, essendo le seconde ora tondeggianti, ora frastagliate e variano anche molto nelle proporzioni. L'insieme raggiunge un effetto riccamente decorativo.

Ma per rendere ancora più varia e più animata la composizione sono stati sparsi qua e là fra gli steli e le foglie alcuni animalucci (una cavalletta, tre uccellini, due felini), a cui tre eroti sono intenti a dare la caccia.

Nella metà sinistra un erote con ali di farfalla insegue la cavalletta, mentre un altro si arrampica per prendere un uccello che, ad ali spiegate, sta appollaiato sull'alto di una spira. Un altro uccello è posato a terra alquanto più indietro. Nella metà destra un altro erote, stando sui viticci, cerca di raggiungere un uccello che sta per spiccare il volo dal fiore su cui è posato, mentre in basso corre uno dei felini, l'altro dei quali è accovacciato all'estremo del fregio.

Il Bendinelli ha già fatto cenno del significato funerario degli eroti che inseguono gli uccelli e le locuste che appaiono in questo fregio, confrontandoli con quelli che si trovano su una classe di pinakes locresi, ed ha indicato come probabile l'identificazione con Kora della testa femminile sorgente dal ceppo di acanto, che trova riscontro non solo in alcuni capitelli delle porte dello stesso ipogeo e in altri capitelli tarantini, ma anche e soprattutto nelle decorazioni dei vasi apuli contemporanei e di alcuni vasi dello stile di Gnathia.

Al motivo decorativo si unisce pertanto in questo fregio un chiaro simbolismo di carattere ultramondano, un'allegoria delle beatitudini dell'oltretomba.

Ma il grande interesse di questo fregio, come di quelli dei



FIG. 55 - LECCE, IPOCEO PALMIERI - Fregio con decorazione floreale. (Foto Museo Prov. Castromediano, Lecce)



FIG. 56 - TARANTO, MUSEO - Frammento di fregio con decorazione floreale.

vasi ora ricordati, a cui è così strettamente connesso da non poterne essere scisso (si tratta in realtà di due manifestazioni diverse della stessa arte e dello stesso sentimento decorativo), consiste nel vivace naturalismo, del tutto nuovo rispetto alle forme e ai motivi ornamentali creati in precedenza dall'arte greca.

È proprio nell'arte apula che questo nuovo senso naturalistico si fa strada per la prima volta nel mondo classico. I vecchi motivi decorativi

floreali perdono in essa un po' della rigidità e dello schematismo che continuavano a mantenere nell'arte greca, e vicino ad essi sorge una quantità di motivi nuovi, tutti derivati dal regno ve-

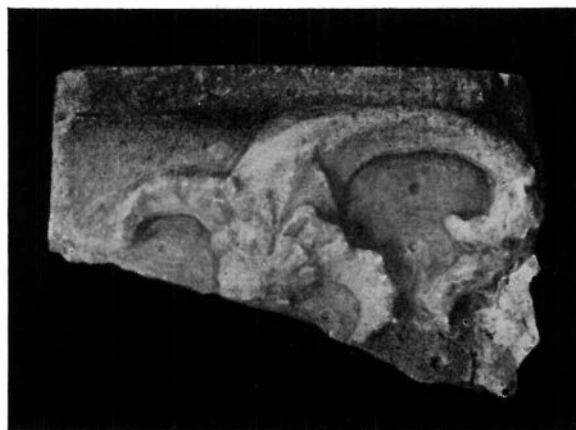


FIG. 57 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 180 - Lastra con decorazione floreale.

getale, alcuni dei quali erano destinati ad entrare nel patrimonio comune dell'arte ellenistica italiana e dell'arte romana.

All'importanza di questo fenomeno sono stati fatti già più volte accenni, specialmente dal Petersen <sup>1)</sup>, che ha messo in rilievo la nuova vita di cui l'arte apula ha rianimato il vecchio motivo ornamentale del viticcio, ma solo nel campo dell'argenteria e della metallotecnica ne è stata messa in luce la vera portata dagli studi vasti

e profondi del Mayer <sup>2)</sup>, del Wuilleumier <sup>3)</sup> e di altri ancora che a questo particolare genere d'arte hanno rivolto la loro attenzione.

Senza dubbio è questo il campo in cui la decorazione naturalistica ha avuto il più rigoglioso e splendido sviluppo. Ne sono magnifici esempi la coppa di Bari <sup>4)</sup>, il kantharos, la pisside e il tymiatherion della collezione Rothschild di Parigi <sup>5)</sup>, il balsamario e la pisside di Ancona <sup>6)</sup>, le tazze di Civita Castellana, ecc. <sup>7)</sup> le argenterie del tesoro di Canosa <sup>8)</sup>.

Di questa tendenza naturalistica il fregio dell'ipogeo di Lecce è l'esempio maggiore, ma non l'unico nel campo della scultura in pietra tenera. Vicino ad esso possiamo ricordare due frammenti di fregi analoghi conservati nel Museo di Taranto, nel maggiore dei quali <sup>9)</sup> (fig. 56) rimane una intera spira formata da uno stelo di acanto avente lo stesso andamento ondulato e dal quale



FIG. 58 - BOSTON, FINE ARTS MUSEUM - Frammento di rilievo con decorazione floreale. (Da *Museum of Fine Arts Bulletin*, IX, N. 54, Boston, Dic. 1911).

si dipartono altri steli che si avvolgono su se stessi dirigendosi alternativamente verso l'alto e verso il basso, foglie che assumono la caratteristica forma dell'acanto spinoso tarantino e un grosso fiore campanato.

Nel frammento minore <sup>10)</sup> (fig. 57), che costituisce anche il termine di una lastra, si ha solo un grosso germoglio stilizzato che venendo a contatto con la cornice superiore del fregio si ripiega verso il basso.

Non meno interessante è un terzo frammento rinvenuto a Ceglie del Campo che da Brindisi, ove lo vide e studiò il Petersen, passò poi al Museo di Boston <sup>11)</sup> (fig. 58).

È un frammento di notevolissime dimensioni, misurante cm. 58 di altezza per 47 di lunghezza, proveniente da un rilievo che originariamente doveva raggiungere almeno

la misura di un metro quadrato. Appartiene alla parte destra di una lastra spezzata da ogni parte.

Un grosso cespo di acanto, uscente da una corona di foglie, ne occupava la parte mediana. È probabile che da queste foglie superiori uscisse una testa femminile a somiglianza di quanto si riscontra nel fregio di Lecce e nella maggior parte dei vasi apuli.

Dal cespo si dipartono verso destra (e simmetricamente doveva avvenire verso sinistra) tre lunghi steli scanalati che si snodano con morbide curve in varie direzioni dando origine a foglie allungate, a viticci, a spirali e a grossi fiori a vari ordini di petali. Su una spirale che esce dallo stelo mediano sta morbidamente seduto un erote nudo che appoggia il gomito su una foglia che nasce un poco più in alto.

Che questo fregio sia in realtà quasi un precursore di quello bellissimo e famoso del lato esterno dell'Ara Pacis è già stato osservato dallo stesso Petersen che ne ha rilevato le similitudini sia nello schema generale, sia nel senso di fresca naturalezza che ad entrambi è comune.

Ai fregi tarantini gli scultori dell'Ara Pacis si sono d'altronde attenuti anche nel distribuire fra le foglie e i rami una quantità di animaletti trattati nella maniera più naturalistica e più vivace, i quali hanno perso ormai il significato simbolico ed allegorico che potevano avere in origine, per rimanere un puro elemento decorativo inteso a rendere più interessante e più vivace la composizione<sup>12)</sup>.

Non ne hanno preso invece le figure troppo ingombranti degli eroti e del busto femminile.

Affine a questo è un altro frammentucolo del Museo di Taranto, molto più mutilo (fig. 59), ma non meno prezioso per la ricchezza ornamentale e la finezza di esecuzione<sup>13)</sup>. Anche in esso il motivo si svolgeva da un asse mediano costituito da una palmetta a sette foglie appuntite sbocciante dal vertice di un cespo, sottile ed elevato, le cui foglie si rovesciano con le punte all'infuori. Ai lati di questo elemento assiale si sviluppano due steli di acanto curvilinei, scanalati. Di quello di sinistra non resta altro che una traccia, di quello di destra un tratto maggiore. Da esso si distaccava dapprima verso il basso un sottile viticcio avvolgentesi a voluta, accompagnato per un tratto da una foglia di acanto molle, poi, ad un nodo successivo, un altro viticcio, avvolto da foglia, e due steli sottili uno dei quali terminante con fiore a cinque petali.

Anche l'altro motivo decorativo dell'Ara Pacis, quello della ghirlanda intrecciata di foglie e di frutti, legata con nastri e sostenuta da bucrani, trova nell'arte tarantina della seconda metà del IV secolo i più diretti prototipi.



FIG. 59 - TARANTO, MUSEO - Frammento di rilievo con decorazione floreale.



FIG. 60 - PARIGI, COLLEZ. ROTHSCHILD - Bruciaprofumi in bronzo. (Da WUILLEUMIER, *Le Trésor de Tarente*. tav. 7).

È interessante confrontare questa metopa con l'altare raffigurato sul cratere a volute apulo con sacrificio a Dioniso da Ruvo al Museo di Napoli<sup>17)</sup>, nel quale un bucranio con bende occupa il centro della vasta superficie libera costituita dalla fronte dell'altare, limitata intorno da sottili listelli. L'altare è decorato in alto con un fregio a triglifi e con un kymation ionico.

Il nostro pensiero non può dissociare la piccola metopa tarantina da quelle che tanto sovente ricorrono nell'architettura romana di età repubblicana, similmente de-

Uno dei più splendidi esempi di questo motivo, e forse, come suppone il Wuilleumier, il più antico fino ad oggi noto nell'arte classica, ci è offerto dal bruciaprofumi argenteo della collezione Rothschild<sup>14)</sup>, (fig. 60) capolavoro della toreutica tarantina di questo tempo.

Il bucranio isolato privo della ghirlanda si ritrova talvolta anche nella scultura in pietra tenera. È un vecchio motivo, ma l'arte tarantina si compiace di rinnovarlo ornandolo con bende, che ricadono dalle corna.

All'esempio già noto offerto dal capitello di colonna funeraria pubblicato dal Ronczewski e dal Klumbach<sup>15)</sup>, in cui intorno alla parte più alta del fusto della colonna sono quattro bucrani espressi a bassissimo rilievo, possiamo aggiungere qui una piccola metopa del Museo di Taranto<sup>16)</sup> (fig. 61), in cui un bucranio campeggia nello spazio quadrangolare senza occuparlo interamente, non raggiungendo le dimensioni massime che sarebbero consentite dall'ampiezza della superficie da decorare.

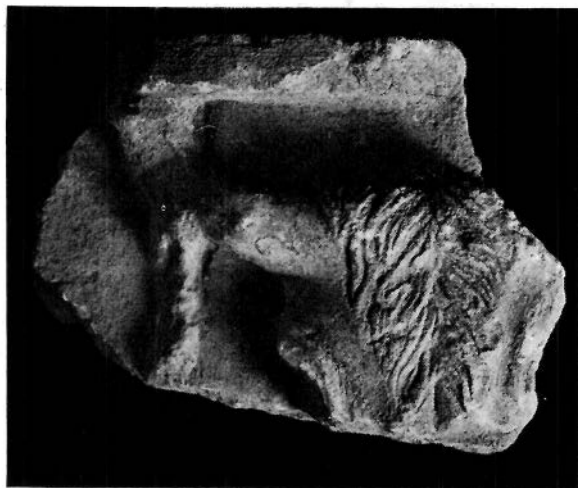


FIG. 61 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 74 - Frammento di metopa decorata con bucranio.

corate con un bucranio, che si alternano in generale ad altre decorate con patere, oinochoai da sacrificio, ecc.

Anche del motivo delle patere o delle rosette ornanti il campo metopale abbiamo d'altronde nell'arte decorativa apula numerosi precedenti.

<sup>1)</sup> PETERSEN, *Ara Pacis Augustae* (*Sonderschriften des Oest. Arch. Inst.*, II), 1902, p. 161 e segg. Si confronti il nostro fregio leccese, con quello notissimo fittile da Cerveteri al Museo Etrusco Gregoriano (GIGLIOLI, *L'arte etrusca*, tav. 384, 1) di parecchio posteriore, ma ancora rivelante pienamente, sia nell'insieme della composizione che nei particolari, la sua derivazione da prototipi dell'arte di Taranto.

<sup>2)</sup> MAYER M., *La coppa tarantina di argento dorato del Museo Provinciale di Bari*, in *Comm. Prov. Archeol. e St. Patria*, Bari, 1910.

<sup>3)</sup> WUILLEUMIER, *Le trésor de Tarante*, Paris, 1930.

<sup>4)</sup> MAYER, *Op. cit.*

<sup>5)</sup> WUILLEUMIER, *Op. cit.*

<sup>6)</sup> PELLEGRINI, *Not. Sc.*, 1910, p. 349 e segg.

<sup>7)</sup> WUILLEUMIER, *Trésor* p. 68.

<sup>8)</sup> BARTOCCINI, *La tomba degli Ori di Canosa*, in *Japigia*, VI, 1935, p. 225 e segg.

<sup>9)</sup> Museo Taranto. Misure: alt. 0,119, l. 0,185, spess. 0,063, alt. del rilievo 0,015.

<sup>10)</sup> Museo Taranto N. inv. 180. Misure: alt. 0,094, l. 0,045, spess. 0,035, alt. rilievo 0,013.

<sup>11)</sup> PETERSEN, *Ara Pacis Augustae*, p. 63, fig. 53; *Boston Museum of Fine Arts Bulletin*, IX, N. 54, Dic. 1911.

<sup>12)</sup> L'uso si perpetuò fino all'età bizantina. Vedi ad esempio la quantità di animalucci popolanti le ghirlande che inquadrano i rilievi nella porta della basilica di S. Sabina a Roma.

<sup>13)</sup> Museo Taranto. Misure: alt. 0,085, l. 0,167, spess. 0,043, alt. del rilievo 0,023.

<sup>14)</sup> WUILLEUMIER, *Trésor*, p. 48, tav. VII; id. *Tarente*, p. 353 e tav. XXII, 2.

<sup>15)</sup> RONCZEWSKI, *Arch. Anz.* 1927, p. 287, fig. 19; KLUMBACH, N. 330., p. 54, tav. 36; WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 260, tav. I, 4.

<sup>16)</sup> Museo Taranto N. inv. 74. Misure: alt. 0,100, l. 0,138, spess. 0,042, alt. rilievo 0,015.

<sup>17)</sup> FURTWÄENGLER - REICHHOLD, tav. 175; *Jahrb. d. Inst.*, XXXII, 1917, p. 43, fig. 16.



## MOTIVI ARCAISTICI NELLA SCULTURA TARANTINA

In alcune delle rappresentazioni del mito di Cassandra esaminate nei precedenti paragrafi (figg. 36 e 43) si conserva in parte l'idolo di Athena, il Palladio, a cui la fanciulla si abbraccia chiedendo protezione alla dea contro la furia del suo aggressore.

Il Palladio. l'antica statua dedalica, è naturalmente riprodotto in forme arcaiche e la sua rigidità contrasta col movimento vivace che anima i protagonisti della scena che si svolge ai suoi piedi.

Nel frammento fig. 43, l'unico in cui si conservi la parte superiore della statua, questa è rappresentata in attitudine di Promachos col braccio destro alzato brandente una lancia all'altezza della tempia e col braccio sinistro disteso verticalmente lungo il fianco. L'altro frammento (fig. 36) che conserva solo la parte inferiore dell'idolo, dalle ginocchia in giù, mostra invece che la figura aveva le gambe tese con i piedi uniti sulla stessa linea.

Il panneggio accentua questo carattere arcaistico nel modo convenzionale e schematico con cui nella prima figura le pieghe rettilinee, equidistanti e parallele, solcano la risvolta del chitone i cui lembi artificialmente divergono, o con cui nella seconda la stoffa avvolge le gambe aderendo strettamente ad esse sul davanti in modo del tutto innaturale e cadendo invece abbondante lungo i contorni esterni di esse.

In questi casi e in altri analoghi era il soggetto stesso che obbligava l'artista a imitare le forme arcaiche. Non altrimenti che così infatti si sarebbero potuti riprodurre quegli idoli antichissimi, quale il Palladio di Troia, di cui appunto la vetusta età aumentava la santità e la venerazione. Il loro tipo d'altronde era già fissato nella tradizione dell'arte greca almeno fino dagli inizi del V secolo a. C. Lo ritroviamo nelle scene dell'Iliupersis, dipinte su vasi attici di stile severo <sup>1)</sup>, e più tardi in opere della grande scultura monumentale, quali una metopa del Partenone o il fregio del tempio di Bassae <sup>2)</sup>, e in numerose rappresentazioni della pittura vascolare italiota <sup>3)</sup>.

Altre volte sono motivi d'indole religiosa che provocano l'impiego di forme arcaistiche, quando ad esempio nelle terrecotte votive o in altri ex voto bisognava riprodurre fedelmente il tipo di una antica statua della divinità che si venerava nel santuario a cui essi erano destinati. È questo il caso di una matrice fittile tarantina del British Museum <sup>4)</sup> conservante la figura di una divinità femminile stante, con piede sinistro avanzato, vestita di lungo peplo dorico di tipo spiccatamente arcaico, mentre i particolari del nudo e della struttura rivelano ormai un'età assai avanzata.

Ma di ciò non abbiamo fin'ora esempio nella scultura funeraria.

Questa stessa necessità non sussisteva invece per le cariatidi, che nell'arte tarantina assumono pure costantemente forme arcaistiche.

Qui valgono solo ragioni estetiche per gli effetti riccamente decorativi che si potevano trarre dai panneggi stilizzati e dalle pieghe regolari, rigide e simmetriche, che li solcano.

Può anche aver influito, come osserva lo Schmidt <sup>5)</sup>, il senso della funzione di sostegno che alle cariatidi spetta nell'architettura, funzione a cui ben si adatta la rigidità sostenuta delle figure arcaiche.

Il tipo della cariatide arcaistica, in funzione di sostegno architettonico, dai rinvenimenti fino ad oggi avvenuti ci è attestato a Taranto forse prima che in qualsiasi altra parte del mondo antico. Esso però ha precedenti nelle figure arcaistiche che compaiono quale sostegno di alcune statue uscite dalla cerchia dell'arte prassitelica <sup>6)</sup>. Ricordiamo la Latona di Argo (Paus. II, 21, 8) riprodotta su monete di quella città <sup>7)</sup> e l'Artemide di Larnaka <sup>8)</sup>.

Lo si trova in una quantità di variazioni seriori di quel tipo statuario, e ricompare anche in una statuetta da Tarquinia, ora a Berlino <sup>9)</sup>, di cui già abbiamo fatto cenno, che per il tipo del panneggio sembrerebbe ancora riportarsi a tipi fidiaci, ma che forse, dato l'ambiente provinciale in cui è sorta, può discendere fino alla prima metà del IV secolo a. C.

A seconda del loro atteggiamento le cariatidi tarantine possono essere divise in due gruppi.

Le prime sostengono interamente sul capo il peso dell'architrave o tutt'al più si aiutano con una sola mano alzata per sostenere lo sforzo. Questo gesto della mano non altera però il loro motivo statico inquantoché l'asse del loro corpo rimane in ogni caso verticale e il loro portamento è necessariamente rigido ed eretto. È qui che la figura arcaica xoaniforme trova il più adatto impiego, ed è questo il tipo che trova i più diretti confronti nelle cariatidi create dall'arte greca fin dall'età arcaica (tesori di Cnido e di Sifno, Eretteo, ecc.), e che anche nell'arte greca assume talvolta forme arcaistiche (Cariatidi di Tralles e di Cherchelles, teste isolate dello stesso tipo ad Atene <sup>10)</sup>). Lo Schmidt ritiene che l'origine del tipo possa esser fatta risalire alla seconda metà del IV secolo a. C.

Le seconde invece, che più si avvicinano al tipo dei Telamoni e degli Atlanti, piuttosto che sul capo sostengono l'architrave sugli avambracci portati orizzontali all'altezza del capo ai due lati di esso.

È questo il tipo che fu preferito dall'arte dell'Italia meridionale e della Sicilia e che compare in quest'ultima regione fin dalla seconda metà del quinto secolo (Olympieion di Agrigento) mantenendosi in onore fino all'epoca romana (cariatidi dell'ara di Ierone e della scena ellenistica del teatro di Siracusa <sup>11)</sup>, cariatidi e telamoni di Centuripe <sup>12)</sup>, telamoni di Solunto <sup>13)</sup> e del tepidarium delle terme del foro di Pompei <sup>14)</sup>, ecc.).

Al primo tipo appartiene la cariatide che abbiamo visto limitare ad un estremo il fregio con scene di combattimento dell'ipogeo di Lecce (fig. 53), che nella sua frontalità assoluta, nella sua rigidità, ben può avvicinarsi ai Palladia sopra ricordati. Anche qui la sua solenne immobilità contrasta fortemente col vivace movimento dei

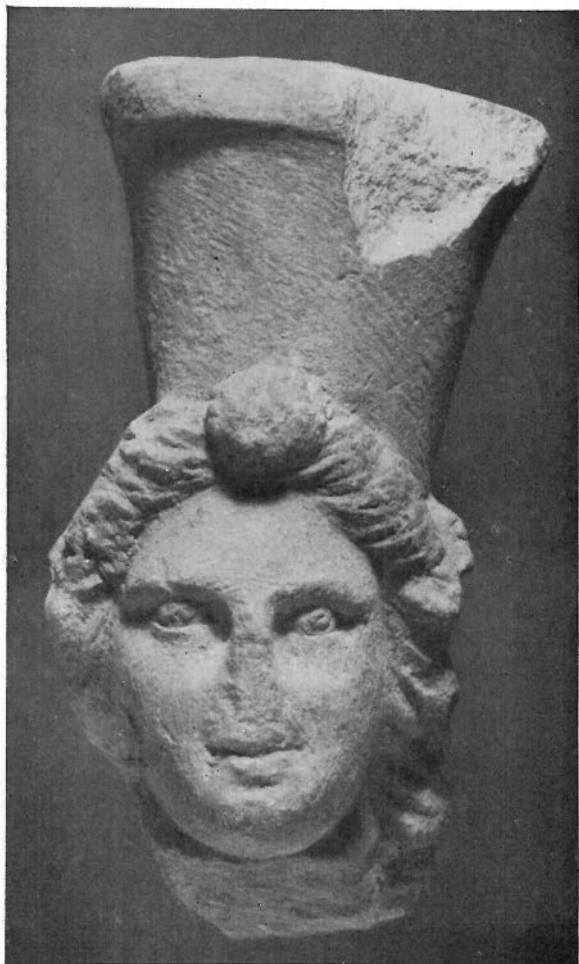


FIG. 62 - TARANTO, MUSEO - Testa di piccola cariatide a tutto tondo.

guerrieri combattenti. Rigida come una colonna, con le spalle perfettamente orizzontali e col capo eretto sormontato da alto polos, essa ripartisce ugualmente sulle due gambe il peso del corpo. Mentre col braccio destro, alzato per reggere l'architrave, essa sembra quasi ripetere quell'atteggiamento di Promachos che era proprio del Palladio, il braccio sinistro scendente lungo il fianco e sollevante leziosamente un lembo della veste ripete il gesto delle cariatidi greche arcaiche ed arcaistiche (tesoro dei Sifnii, di Tralles e di Charchelles).

È vestita di un lungo chitone fornito di risvolta cinta molto in alto, che, sciolto sulla spalla destra, cade lasciando nudo il seno corrispondente, motivo questo che, come l'alta cinta, ben corrisponde invece al gusto della seconda metà del quarto secolo e ritorna molto sovente nelle sculture di questa età. Benché l'erosione completa della superficie non lasci più riconoscere l'andamento e il tipo delle pieghe, si può pur sempre notare la forma duramente campanata e il termine rigidamente rettilineo della risvolta stessa, o il modo con cui la stoffa fascia la parte inferiore del

corpo rendendola liscia e cilindrica come quella dei più antichi xoana dedalici, mentre una piega verticale, larga e schiacciata, forma una specie di orlo lungo i due fianchi.

Allo stesso tipo possiamo riportare anche una piccola testa, sormontata da alto kalathos, a tutto tondo, conservata nel Museo di Taranto<sup>15)</sup> (fig. 62).

Nei tratti un po' stilizzati del volto, nell'alta fronte liscia, nella forma degli occhi, sembra ancora di poter scorgere quella stessa impronta arcaistica che contraddistingue le altre cariatidi tarantine, impronta che certo doveva essere assai più marcata nel trattamento del panneggio e nella leziosità dei gesti e delle pieghe.

Al secondo tipo invece appartengono innanzi tutto le due magnifiche cariatidi che dalla raccolta Hirsch di Ginevra sono passate al Museo di Cleveland, indipendentemente pubblicate dal Klumbach<sup>16)</sup> e dal Wuilleumier<sup>17)</sup> (fig. 63 e 64).

Per l'importanza artistica e per lo stato di conservazione in cui ci sono giunte esse superano di gran lunga tutte le altre. Rigide anch'esse, e non curve sotto il peso come la maggior parte delle cariatidi siciliane, insistono su entrambe le gambe riavvicinate e aventi i piedi con le punte unite. Anche il loro capo eretto, sormontato solo da un basso kalathos ridotto quasi ad un semplice disco, concorre a sorreggere l'architrave.

Come nelle cariatidi di Tralles e di Cherchelles le chiome folte e leggere, bipartite sulla fronte, non hanno nulla di arcaico fuorché le sottili trecce che cadono sugli omeri e sul petto.

Ma nella stilizzazione dei lineamenti, nell'ovale troppo regolare del volto, nella fronte alta, romboidale, e nelle guancie troppo lisce, nel semicerchio troppo perfetto descritto dalle sopracciglia è chiara l'intenzione di imitare i tipi dell'arcaismo maturo. Gli occhi obliqui con palpebre spesse, un po' socchiuse, e la bocca con labbra serrate, di cui l'inferiore un po' prominente, con piccoli affossamenti ai lati, rafforzano questa impressione di severità.

Uguali tendenze dominano nel panneggio, in cui le pieghe hanno un andamento del tutto innaturale e artificioso: si veda il rigido parallelismo e la simmetria di esse nella risvolta dei chitoni, i cui lembi divergono fortemente, ed ancor più nella parte inferiore, ove la stoffa forma un largo cannone appiattito mediano e due laterali che, senza sentire la gravità, seguono esattamente il contorno delle gambe, ed aderisce invece strettamente alle carni nella zona intermedia, formando pieghe a festone.

Le somiglianze che a ragione di Wuilleumier nota fra questi panneggi e quelli



FIG. 63 e 64 - CLEVELAND, MUSEUM OF ARTS - Cariatidi.  
(Foto Ist. Archeol. Germ. di Roma 371140).

della dea seduta di Berlino provano come l'artista si sia ispirato in particolare ai prototipi dell'arcaismo locale.

Con l'eleganza riccamente decorativa di queste due figure contrastano fortemente le quattro cariatidi goffe ed impacciate che decoravano l'interno di un ipogeo scoperto molti anni or sono a Vaste presso Maglie, ed ora divise fra i Musei di Taranto e di Lecce<sup>18)</sup> (figg. 65 e 66).



FIG. 65 e 66 - TARANTO, MUSEO - Cariatidi, da un ipogeo di Vaste. (Foto Museo Nazionale Taranto).

Esse ripetono in fondo lo schema delle due precedenti, ma le braccia meno alzate arrivano solo a sostenere l'architrave coi palmi delle mani e presentano molto inelegantemente i gomiti allo spettatore.

I tratti arcaistici sono molto attenuati, anzi sono scomparsi del tutto nel volto tondo e paffuto che neppure è più sormontato da kalathos, e si conservano solo nella artificiosa disposizione delle pieghe del panneggio.

Il quale anche qui è costituito da un lungo chitone scendente fino ai piedi, con ampia risvolta cinta alla vita. E esso però, sciolto su entrambe le spalle, cade denudando entrambi i seni, sostenuto solo da due bende che si incrociano a metà del petto, ove sono fermate da un medaglione con gorgoneion. Nella parte inferiore della risvolta le pieghe, anziché divergere verso i fianchi come nelle cariatidi di Cleveland, convergono verso il basso ventre in modo del tutto innaturale. La parte inferiore del chitone ripete all'incirca

la disposizione osservata in quelle due figure, ma in modo più plastico e meno schematico.

Anche qui al centro si forma un ricco cannone ed altri due fasci di pieghe scendono lungo i contorni esterni, mentre sulle gambe la stoffa aderisce alle carni formando però in basso ampie pieghe a festone.

Il grande favore incontrato nell'arte apula dalla figura arcaistica in funzione di sostegno oltreché dai molti esempi ora elencati è attestato anche dal suo ricorrere nelle arti minori, ove esso passò senza dubbio dall'architettura.

Il Pagenstecher pubblicò infatti una patera funeraria d'argilla, rinvenuta in una tomba di Canosa ed ora conservata nella collezione Reimers di Amburgo, in cui il lungo manico è ornato con una telamone di tipo arcaico<sup>19)</sup>. Sia il tipo della patera

che la sua associazione con altri vasi, fra cui pissidi decorate a medaglione e askoi canosini, obbligano a datare il complesso di questa tomba al III secolo a. C.

L'ipotesi del Pagenstecher che si tratti di un attardarsi di elementi realmente arcaici, dovuto ad uno straordinario spirito conservativo dell'arte apula, non è più accettabile ora che tanti altri esempi di questo gusto arcaicizzante sono stati messi in luce nel mondo tarantino.

Per le stesse ragioni puramente estetiche figure arcaistiche sono state talvolta impiegate anche come motivo decorativo nei capitelli figurati. Vi è un'intera classe di tali capitelli che presenta costantemente sulla faccia principale una doppia sfinge, la quale, senza dubbio, nella estrema stilizzazione della sua struttura e nella forma delle ali ricurve, che tanto ricordano quelle della Sfinge dei Naxii di Delfi, si riconnette a queste stesse tendenze.

Un esemplare di questa classe (fig. 212-214) è particolarmente interessante poiché, oltre alla doppia sfinge, presenta sui lati due genii forniti anch'essi di alte ali ricurve. Le teste, grosse, con folte masse di capelli, folta barba e breve collo, sono trattate in modo piuttosto naturalistico, ma il corto chitone che li riveste, stretto da una cintura, assume nella parte inferiore la forma regolarissima di un fiore campanato espandendosi all'infuori ed è solcato da pieghe rettilinee che ben possono somigliare alle nervature dei petali. Le figure sono troncate all'estremo di esso poiché le gambe non sono rappresentate.

La figura di sinistra vibra col braccio destro alzato un corto giavellotto, con gesto che ricorda quello della Promachos.

La stessa predilezione per forme arcaistiche che nella scultura ci è attestata da esempi tanto numerosi può essere rintracciata, in forme meno chiare e meno facilmente identificabili, anche nell'architettura tarantina. Specialmente nell'uso di elementi che, quali il kymation dorico, la base della colonna dorica, ecc., erano diventati ormai del tutto inusitati nell'architettura del tempo, all'infuori di quei rari casi in cui potevano essere espressamente richiesti da una tradizione irrigidita.

<sup>1)</sup> Vedi principalmente l'hydria Vivenzio del Museo di Napoli, attrib. al pittore di Kleophrades, F. R., tav. 34; PFUHL, *Malerei und Zeichnung*, III, fig. 378.

<sup>2)</sup> Per il sorgere del tipo arcaistico e il suo sviluppo fra l'età del Partenone, in cui ancora non si avrebbero le pieghe stilizzate convenzionali, e il fregio di Bassae, in cui già appaiono, vedi RUMPF, R. M., 1923-24, pp. 461-62.

<sup>3)</sup> La rappresentazione di idoli arcaistici, generalmente associati a scene di violenza che si svolgono ai piedi di essi, sembra abbia incontrato un grande favore nella ceramica dipinta della Italia meridionale, essendo spesso ripetuta. Lo schema è in genere derivato dalle figurazioni dello oltraggio di Aiace a Cassandra. Vedi per esempio: Anfora da Ruvo a Napoli, *Heydemann* 3219 (Licurgo che uccide la moglie ai piedi di una statua arcaica.), REINACH, *Rep.*, I, 125; Cratere Ruvo, coll. Jatta (Ratto delle Leucippidi), *ivi*, I, 231; Cratere Weimar (Aiace e Cassandra), *ivi*, I, 365, 4-6; Anfora pestana a Vienna (Aiace e Cassandra), *ivi*, I 365, 5-7 e II 226 - 5; cfr. RIZZO, R. M.,

XL, 1925, p. 230, BEIL. VIII; Cratere cumano al Br. Mus. (Aiace e Cassandra), REINACH, I, 367, 1; Crat. da S. Agata a Napoli, Heydemann: 2200, (Oinomaos sacrifica dinnanzi all'idolo di Artemide), *ivi*, I, 379, 1; Cratere Br. Mus. (stessa scena), *ivi*, I, 495. (sullo stesso vaso si ripetono altre tre scene analoghe: Aiace e Cassandra, Menelao ed Elena, Uccisione di Priamo, ma in esse gli idoli non presentano caratteri arcaistici); Coghill. 45-46. (Jo seduta ai piedi dello idolo di Hera), *ivi*, II, 16, 2. Più famoso di tutti, il vaso di Assteas: GABRICI, *Ausonia*, V. 1910, tav. III; RIZZO, *R. M.*, XL, 1925, p. 217 e segg.

<sup>4)</sup> WALTERS, *Cat. of the terracottas in the Br. Mus.*, p. 437. E, 15; HUISSH, *Gr. terracotta statuettes*, tav. LXXV, p. 227; MURRAY, *Handbok of Gr. Archaeology*, p. 318; SMITH, *Dict. Antiq.* 3, p. 704.

<sup>5)</sup> SCHIMDT, *Archaistische Kunst in Griechenland und Rom*, 1922, p. 65, segg.

<sup>6)</sup> RIZZO G. E., *Prassitele*, p. 13.

<sup>7)</sup> IMHOOF - GARDNER, *Numismatic commentary on Pausanias*, p. 38 e tav. K., 36-38 e FF, 24.

<sup>8)</sup> RIZZO, *Prassitele*, tav. 15.

<sup>9)</sup> *Beschr. Ant. Skulpt.*, N. 586; RUMPF, *R. M.*, 1923-24, p. 458, fig. 9

<sup>10)</sup> Cariatidi di Tralles: SCHEDE, *Meisterwerke der Türkischen Museen zu Konstantinopel* pp. 14-15, tav. 28. Id. di Cherchelles: GAUKLER, *Mus. de Cherchelles*, Paris, 1895, suppl. M. DURRY, 1924; M. COLLIGNON, *Monuments Piot*, 1903, pp. 13-29. Per l'attrib. all'arte arcaistica del V. sec.: PICARD, *La sculpture attique*, p. 36; per l'attrib. all'età augustea: VON SALIS, *Jahrb. inst. XXVIII*, 1913, p. 1 segg. Id. di Atene, *Monuments Piot*, 1903, p. 15, tavv. 2-3.

<sup>11)</sup> RIZZO G. E., *Il teatro greco di Siracusa*, figg. 42-44, pp. 100-102.

<sup>12)</sup> LIBERTINI, *Centuripe*, p. 61 e segg.

<sup>13)</sup> PACE, *M. A. L.*, XXVIII, col. 225 e segg.

<sup>14)</sup> VON ROHDEN, *Terracotten von Pompei*, tav. XXV, p. 39.

<sup>15)</sup> Museo Taranto. Misure: alt. 0,148, diam. medio 0,082.

<sup>16)</sup> KLUMBACH, N. 158, p. 30 e tav 25; alt. 0,47 e 0,34.

<sup>17)</sup> WUILLEUMIER, *Mel. d'Arch. et d'Hist.*, LIII. 1936, p. 127, tav. 2; id. *Tarente*, p. 288. e tav. IX, 2, 3.

<sup>18)</sup> Alt. 1,74-1,76; PETERSEN, *R. M.*, 1897, p. 128; RIZZO, *Il teatro Gr. di Siracusa*, p. 102, n. 1; WUILLEUMIER, *Mel. Arch. Hist.*, LIII, 1936, p. 129, fig. 2; KLUMBACH, p. 56, n. 1 e p. 67; ROMANELLI e BERNARDINI, *Il Museo Castromediano di Lecce*, p. 20, N. 66 e 71 (fig), p. 2.

<sup>19)</sup> PAGENSTECHE, *Die Sammlung Reimers in Amburg*, in *Museumskunde VIII*, Heft I; *id.*, in *Apulia III*, p. 136; JATTA, *R. M.*, XXIX, 1914, p. 116 e fig. 16, 1.



DI UN PROVINCIALISMO APULO  
E DI UNA SCULTURA TARANTINA POPOLARESCA

Le cariatidi dell'ipogeo di Vaste, che abbiamo esaminato nel precedente paragrafo per quel tanto di maniera arcaistica che in esse è riconoscibile, occupano una posizione un po' particolare nel complesso della produzione artistica tarantina, hanno infatti un certo sapore provinciale quando siano messe in confronto con i più nobili prodotti della metropoli. Già abbiamo osservato le loro proporzioni un po' contadinesche, i volti paffuti, il gesto delle braccia che reggono l'architrave, ed abbiamo riscontrato in esse qualcosa di impacciato, di tozzo, di inelegante che le contraddistingue e ce le fa apparire piuttosto come prodotti di artisti di provincia che imitano gli scultori tarantini che non come opera diretta di questi.

La stessa impressione si riporta osservando gli altri frammenti scolpiti dello stesso ipogeo e cioè i due blocchi di architrave conservati l'uno nel Museo di Taranto (fig. 67)<sup>1)</sup>, l'altro nel Museo di Lecce<sup>2)</sup> (fig. 68), su ciascuno dei quali figura un carro tirato da tre leoni e guidato da un erote nudo.

I due blocchi sono simmetrici. Ciascuno di essi è limitato sopra e sotto da un listello liscio, ed una zona liscia, rilevata rispetto al fondo incavato quanto lo sono i listelli, li termina ad un estremo, mentre l'estremo opposto non ha una simile inquadratura, ma al contrario finisce con un taglio netto e la faccia su questo lato è lavorata ad anathyrosis, segno che doveva aderire ad altro blocco.

Su entrambi il carro è rivolto verso il termine provvisto di riquadratura, cioè nel blocco di Lecce verso sinistra e nel blocco di Taranto verso destra. Dinnanzi ai leoni, fra essi e il margine, vi è un certo spazio libero, mentre il taglio dell'opposto estremo cade subito al termine delle ali degli amorini. Il Petersen ha già chiaramente dimostrato che i due blocchi dovevano costituire i due estremi (quello di Lecce lo estremo sinistro, quello di Taranto l'estremo destro) di un fregio al quale doveva appartenere almeno un terzo blocco mediano non giunto fino a noi, ha supposto la probabile posizione di questo fregio sopra alle cariatidi su un lato dell'ipogeo, ed ha osservato la ricorrenza di motivi molto simili nella decorazione di crateri bacellati dello stile detto di Gnathia<sup>3)</sup>. Anche qui però nel modo con cui sono rappresentate queste figure si può notare la stessa inesperienza, lo stesso impaccio provinciale che abbiamo riscontrato nelle cariatidi.

Si osservi ad esempio quanto sono goffi i tre leoni tutti uguali, con le zampe nella stessa identica posizione, col muso tutti e tre rivolto di prospetto.

L'artista non ha sentito il bisogno di cercare una varietà in queste tre figure di animali muovendo diversamente ognuna di esse, come già fin dal V secolo l'arte

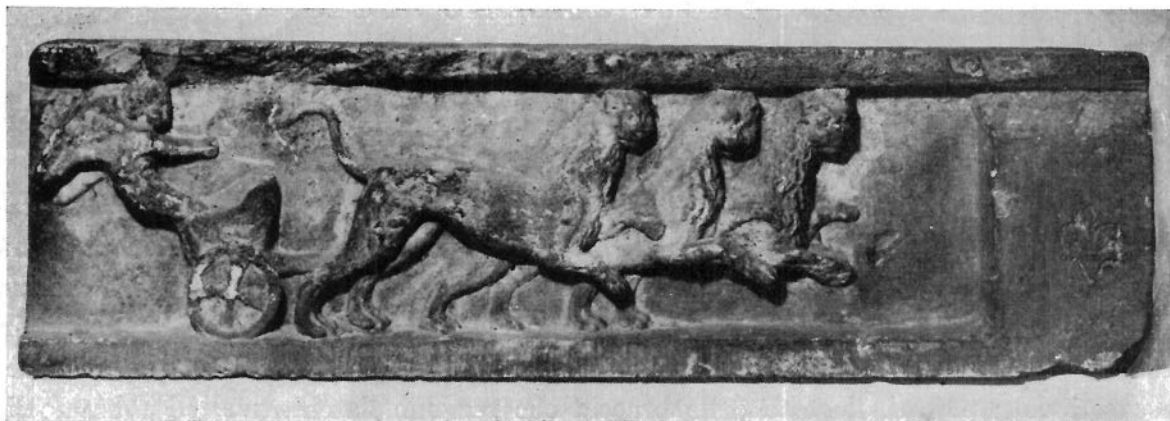


FIG. 67 - TARANTO, MUSEO - Rilievo dell'ipogeo di Vaste.



FIG. 68 - LECCE, MUSEO - Rilievo dell'ipogeo di Vaste (Foto Mus. Prov. Castromediano, Lecce).

greca faceva nelle rappresentazioni di quadrighe, ma si è contentato dello schema più semplice, ormai superato da secoli, modificandolo solo nel senso di portare le figure che sono in un piano più arretrato un po' più innanzi di quelle del primo piano per dare l'illusione di una prospettiva.

Questa stessa impronta provinciale pare di poterla riscontrare anche in altri frammenti provenienti da altre regioni delle Puglie. Ad esempio un rilievo scoperto

a Crispiano <sup>4)</sup> (fig. 69), in provincia di Taranto, si differenzia dai rilievi prodotti in Taranto stessa prima di tutto per la materia molto meno nobile in cui è lavorato.

Anziché il bel calcare compatto, a grana finissima, di Ostuni, o quello un poco meno compatto, ma pur esso fine, di Lecce, si ha qui il rozzo e poroso *carparo* locale, che mal si adatta ad essere usato per la scultura.

A Taranto esso è utilizzato solo per le parti meno nobili dell'architettura ed è per di più sempre rivestito di intonaco. Un fine intonaco di stucco è presumibile che non mancasse neppure nel nostro rilievo di Crispiano, ma di esso non rimane traccia.

Si conservano di questo rilievo le cornici solo intorno all'angolo inferiore destro e il margine superiore. Non se ne conosce pertanto la originaria lunghezza, ma è probabile che avesse la forma di una metopa, al centro della quale si trovava l'unica figura che è un giovane stante, di pieno prospetto, nudo, che alza il braccio destro, ora completamente spezzato, alla fronte, quasi per ombreggiarsi gli occhi e appoggia ad un lungo bastone la sinistra abbassata, sul cui avambraccio porta lo himation ricadente in due lembi quasi fino a terra. Insieme sulla gamba sinistra e aveva la destra, ora mancante, spostata un po' di lato e lievemente avanzata. In conseguenza l'anca sinistra viene a sporgere notevolmente e il torace si incurva verso lo stesso lato, mentre la testa si piega lievemente verso la spalla opposta. Il corpo viene pertanto a descrivere una linea ondulata a S, e segue cioè lo schema che abbiamo visto molto frequente nelle piccole steli esaminate nel secondo paragrafo. Fra quelle trova il proprio posto anche il rilievo di Crispiano poiché ne deriva direttamente, ma, nonostante la conservazione pessima (l'aratro che lo portò alla luce ha completamente asportato il torso e danneggiato il capo), si può riconoscere la grossolanità dell'esecuzione non solo nei lineamenti del volto a ovale troppo regolare, con grosse guance che sembrano gonfie, piccoli occhi e bassa fronte schiacciata, ma anche nel trattamento della gamba sinistra, l'unica parte del corpo conservata, ove la curvatura della tibia è troppo accentuata, come pure troppo marcati sono i solchi che la distaccano dai due gemelli eccessivamente sporgenti.



FIG. 69 - TARANTO, MUSEO - Rilievo in carparo da Crispiano.

Vi era cioè nel rendimento della figura una grossolanità che ben corrisponde alla povertà del materiale.

All'estremità sinistra del rilievo si vede la traccia di un oggetto, forse la parte inferiore di un vaso. È probabile che esso si trovasse nell'immediata vicinanza della cornice sinistra, ma è anche possibile che stesse invece al centro della metopa, nella quale allora avrebbero trovato posto due figure.



FIG. 70 - TARANTO, MUSEO - Metopa con figura di defunto rappresentato come eroe.

torno ad uno scheletrico tronco d'albero, con lunghi rami, ma privo di fronde, che occupa la parte sinistra del rilievo (fig. 70).

Il giovane, le cui forme poco chiaramente si distinguono a causa della cattiva conservazione del rilievo, non sembrerebbe nudo, ma piuttosto coperto nella metà sinistra del torace da una corta clamide che nasconde anche la spalla e il braccio dello stesso lato fino al gomito. Con questo braccio appoggiato ad una lunga lancia appuntata a terra egli sostiene anche lo scudo rotondo, di cui si vede la faccia interna.

Presso di lui nella parte destra della scena è un grande cratere a volute.

Il Bartoccini, che per primo pubblicò l'interessante scultura, già ne mise in rilievo le strette analogie di motivo con le terrecotte votive, molte delle quali da lui stesso scavate, nelle quali si ritrovano, se non la stessa scena identicamente concepita, almeno scene molto analoghe, comparendovi sia l'eroe seduto che abbeverava con la phiale il serpente, sia l'eroe stante che alza col braccio lo scudo, con gesto del tutto simile a quello della scultura, ma che tiene invece nella destra un kantharos ed è accompagnato dalla figura di un cavallo. La scena è d'altronde molto simile anche a quella della grande stele marmorea fig. 11.

A questi prodotti dell'arte della provincia si possono ricollegare anche opere venute in luce nella stessa Taranto, le quali, sia per la esecuzione molto più sommaria, sia per il loro contenuto, sembrano staccarsi dalle forme della rimanente scultura in pietra tenera, che ha un tono più colto e più classico, per riavvicinarsi invece maggiormente a forme d'arte più popolari, quali le terrecotte votive.

Si veda ad esempio una metopa quadrangolare in pietra tenera rinvenuta nella necropoli di S. Lucia <sup>5)</sup>, nella quale un giovane stante, di prospetto, porge da bere con una phiale che tiene nella mano destra ad un serpente che si avvinghia intorno ad uno scheletrico tronco d'albero,

All'eroe di questa stele la nostra figura si avvicina anche per il motivo statico, insistendo anch'essa sulla gamba destra, presentando la stessa accentuata ondulazione del corpo (che come già si è visto è carattere costante delle più antiche sculture in pietra tenera) e ripetendo similmente anche la posizione del braccio destro distanziato dal corpo. Ma più rigida è invece la posizione della testa eretta.

A questo simbolismo funerario, che non ritroviamo altre volte nella scultura in pietra tenera, corrisponde in realtà una diversa e meno accurata esecuzione, come se si trattasse di un'opera di minore importanza.

Notiamo innanzi tutto la scarsissima altezza del rilievo, che non conosce sottosquadri, per cui la figura aderisce completamente al fondo, indice questo dell'età piuttosto antica della metopa, ma inoltre la regolarità e la forma insolita delle cornici che si raccordano con un piano inclinato al fondo, le asperità di questo, ecc. Caratteri che possono fors'anche almeno in parte derivare dal fatto che il rilievo è stato lasciato incompiuto e privo dell'ultima rifinitura.

Altri due rilievi<sup>6)</sup>, lavorati in rozzo carparo e non in pietra di Ostuni, rappresentano entrambi la nota scena funeraria del banchetto, nello sfondo del quale compaiono le teste dei cavalli, che tanto frequentemente si ritrova in tutte le parti del mondo greco, che non è estranea neppure all'Italia (essendone già noto un esempio pur esso frammentario proveniente dall'antica Laos<sup>7)</sup>) e che ricorre con una certa frequenza in Sicilia, soprattutto ad Akrae<sup>8)</sup>. In ambiente tarantino essa forma uno dei motivi predominanti delle terrecotte votive.

I due rilievi del Museo di Taranto sono entrambi spezzati verticalmente alla metà circa della loro lunghezza.

Del primo di essi<sup>9)</sup> (fig. 71), limitato tutto intorno da cornici a semplice listello, si conserva la metà sinistra.

Al centro era una kline, spezzata a metà della sua lunghezza, sulla quale doveva essere sdraiata una figura di banchettante, ora scomparsa, di cui ancora resta traccia di una mano alzata.



FIG. 71 - TARANTO, MUSEO - Frammento di rilievo in carparo, con banchetto degli eroi.

Ai suoi piedi, posando i piedi su uno sgabello, siede una figura femminile che ha la parte inferiore del corpo ravvolta in un ampio himation e che alza con la mano sinistra una patera.

Nell'angolo superiore da una finestrella spuntano le teste di due cavalli. In basso su un piccolo sostegno quadrangolare è posato un alto cratere.



FIG. 72 - TARANTO, MUSEO - Frammento di rilievo in carparo con banchetto degli eroi.

Il lavoro è rozzo, e tanto più lo sembra ora avendo perso l'originaria stuccatura. Ma anche qui il confronto con una delle più note classi di terrecotte funerarie è quanto mai stringente.

Il secondo rilievo<sup>10)</sup> (fig. 72) doveva ripetere lo stesso schema del primo, ma forse con un trattamento più nobile e accurato. Anche di questo resta la parte sinistra e precisamente l'angolo inferiore sinistro, mancando la parte alta. La scena vi si ripeteva, con schema quasi identico. Anche qui infatti all'estremità della kline siede una donna rivolta verso destra, verso il banchettante cioè, di cui non resta altra traccia che l'inizio del torace. Della donna mancano la testa e il braccio destro, mentre resta nello sfondo il sinistro coperto dal mantello che gira intorno alle reni e avvolge tutta la parte inferiore e sotto il termine del quale spunta un lembo del lungo chitone a pieghe più profonde e più ombreggiate.

Dalla kline, su cui posa un sottile cuscino, scende quasi fino a terra una coperta solcata da poche pieghe a festone.

La donna posa i piedi su uno sgabello a piedi leonini.

<sup>1)</sup> Museo Taranto; misure: alt. 0,272, l. 0,947, spess. 0,290, alt. del rilievo 0,03; PETERSEN, R. M. 1897, p. 133, fig. 10.

<sup>2)</sup> Museo Lecce N. inv. 71; misure: alt. 0,272, l. 0,96, spess. 0,25, alt. del rilievo 0,03; PETERSEN, loc. cit. ; ROMANELLI e BERNARDINI, *Il Museo Castromediano di Lecce*, p. 20 e fig. pag. 21.

<sup>3)</sup> Il motivo dell'erote che guida il carro ricorre anche altre volte nell'arte apula. Vedi ancora da Canosa al Museo di Napoli: SPINAZZOLA, *Le arti decorative in Pompei*, 1928, p. 202.

- <sup>4)</sup> Museo Taranto; misure: alt. 0,374, l. 0,275, spess. 0,087, alt. del rilievo 0,049.
- <sup>5)</sup> Museo Taranto; misure: alt. 0,430, l. 0,430, spess. 0,203; BARTOCCINI, *Not Sc*, 1936, p. 167, nota e fig. 80.
- <sup>6)</sup> Non ritengo che nessuno dei due possa identificarsi col rilievo che il FURTWÄNGLER (apud. DENEKEN, in RÖSCHER. *Lex d. Myth*, 1, 2, s. v. *Heros*, col. 2542, n. 2577) avrebbe visto a Taranto, in cui le muse circondano il morto.
- <sup>7)</sup> GALLI, *Il rilievo di Cipollina*, in « *Studi Etruschi* » VIII, p. 143 e segg. e tav. XXXVI; PESCE, *Not. Sc.*, 1936, p. 74 e tav. V.
- <sup>8)</sup> IUDICA, *Le antichità di Acre*, Messina, 1819, tav. VII, XIV e XVI.
- <sup>8)</sup> Museo Taranto; alt 0,292, l. 0,215, spess. 0,092, alt. del rilievo 0,04.
- <sup>10)</sup> Museo Taranto; misure: alt. 0,353, l. 0,244, spess. 0,09, alt. del rilievo 0,05. Rinv. il 7 maggio 1938 sul lato Est di via Leonida, nella costruz. della casa Fratelli La Nave.



## LA SCUOLA LISIPPEA

Nel periodo in cui la scultura tarantina era tutta pervasa dal pathos scopadeo e dai barocchi svolazzi del panneggio venne a Taranto Lisippo.

Sappiamo che egli creò in questa città due dei suoi massimi capolavori: un Herakles <sup>1)</sup> e uno Zeus <sup>2)</sup>, entrambi bronzei e di colossali dimensioni. Dello Zeus si diceva che fosse la statua maggiore dell'antichità dopo il celebre colosso di Rodi e che, appunto a causa della sua grandezza, durante il sacco di Taranto del 209 a. C. Fabio Massimo avesse dovuto rinunciare all'idea di portarlo a Roma. Ma non sappiamo nulla di esso all'infuori del fatto che aveva come sostegno una colonna, e neppure è certo che fosse stante come alcuni vogliono.

Fabio prese invece l'Herakles che rimase sul Campidoglio forse fino al 422 d. C. (secondo altri solo fino al 325) e che fu poi portato a Costantinopoli, ove andò distrutto nell'incendio del Latini del 1204.

Di questa statua ci dà una minuta descrizione il cronista bizantino Niketas Choniates e pare se ne possa riconoscere l'immagine in un cofanetto eburneo del X-XI secolo conservato nel Museo di Xanten <sup>3)</sup>. Era un Herakles stanco e afflitto, τὰς ἰδίας τύχας ὀλοφυρόμενος, che sedeva privo di armi su un cesto, sul quale aveva gettato la leontea, aveva la gamba destra tesa, la sinistra piegata, e su essa appoggiava il braccio, che, con atto di mestizia, sorreggeva il capo profondamente reclinato.

Nel darci queste notizie le fonti antiche non ci forniscono però nessun elemento dal quale si possa fissare almeno con approssimazione la data del viaggio di Lisippo a Taranto.

Solo la grande fama che circondava le opere che egli vi creò fa pensare ad un periodo di piena maturità della sua arte, nel quale la sua personalità fosse già del tutto formata e la sua celebrità assicurata <sup>4)</sup>.

Il passaggio di un'artista tanto celebre, di una personalità così forte che aveva rivoluzionato tutto il corso dell'arte greca, la creazione in Taranto stessa di due capolavori destinati ad avere tanta fama, non potevano non avere una ripercussione molto forte nella scultura locale e vedremo infatti quanto profonda possa esserne stata la influenza nella successiva evoluzione artistica e come possano esserne originate nuove tendenze e nuove correnti.

Ma prima di passare all'esame di questi fatti di indole più vasta e più generale vogliamo prendere in considerazione qui un ristretto numero di opere nelle quali la impronta dell'arte lisippea si mostra assai più esclusiva e più assoluta che in tutto il resto della produzione artistica contemporanea.

Si direbbe che la venuta di Lisippo abbia dato luogo al sorgere nella città di una piccola cerchia di artisti i quali si siano messi nella sua scia e ne abbiano perpetuato gli insegnamenti per alcuni decenni, staccandosi un po' dalla massa degli altri scultori contemporanei, sui quali le tendenze baroccheggianti derivate da Skopas e dal Mausoleo continuavano ad avere un ascendente assai forte.

Già il Wuilleumier ha raggruppato un certo numero di opere di vario genere, in marmo o terracotta, nelle quali i caratteri lisippeei sono particolarmente evidenti. Tali una testa di uomo barbuto del Museo di Taranto, una statuetta rappresentante Herakles, rimaneggiamento del tipo dell'Epitrapezios, e una testa fittile ora all'Antiquarium di Berlino, vicina al tipo dell'Adorante dello stesso Museo attribuito a Boedas <sup>5)</sup>.

Nella scultura in pietra tenera uno dei pezzi più singolari ed interessanti di questa tendenza è un piccolo rilievo (fig. 73) <sup>6)</sup>, in cui è una sola figura maschile nuda, seduta e rivolta verso destra, acefala, con spalle curve, avambracci orizzontali e mani giunte sopra alle ginocchia.

Che in questa figura si debba riconoscere Herakles credo che non si possa dubitare, nonostante che nessuno dei suoi attributi caratteristici sia conservato e riconoscibile. Potrebbe forse essere interpretato come leontea il panneggio che gli avvolge l'avambraccio sinistro e che forma pieghe di grande spessore. Solo a questo eroe si addice infatti una struttura anatomica tanto poderosa ed uno sviluppo muscolare di così straordinaria potenza. Poiché su uno scafo osseo di robustezza grandiosa enormi fasci di muscoli si arrotondano in masse carnose che sono vere montagne, separate fra loro da solchi stretti e profondi che segnano marcate zone di ombra.

Si osservi specialmente l'enorme volume dei muscoli del braccio destro flesso e la gigantesca, formidabile, mano con le larghe dita distese.

Una simile concezione di nudo si ritrova solo in qualche figura di Herakles lisippeo, quale l'Epitrapezios o meglio ancora il Farnese, ritenuto dai più una copia della famosa statua che Lisippo aveva fatto per Sicione.

La struttura anatomica risponde allo stesso concetto fondamentale di attribuire all'eroe dalla forza leggendaria uno sviluppo osseo e muscolare che in qualunque altra figura sarebbe stato esagerazione barocca, ma che qui è giustificato dal soggetto.

E poiché a Taranto esisteva l'Herakles seduto di Lisippo è lecito domandarci: si conserva in questo piccolo rilievo almeno una eco lontana del celeberrimo capolavoro lisippeo?

Certo esso non ne può essere una vera copia, poiché varia in qualche modo lo schema di quello nella posizione delle gambe e delle braccia. Né d'altronde sarebbe

da attenderci di trovare nella scultura in pietra tenera la copia fedele di qualche celebre capolavoro, poiché anche in altri casi avremo occasione di riscontrare come l'artefice tarantino, seguendo in ciò tutti gli artisti greci suoi contemporanei, non copii mai, ma piuttosto si compiaccia di variare e di trasformare diversamente il modello da cui trae lo spunto e l'ispirazione, limitandosi a seguirne l'idea artistica



FIG. 73 - TARANTO, MUSEO N. inv. 171 - Herakles seduto; frammento di rilievo.

generale e i concetti che hanno generato le forme di quello nei suoi vari elementi della ponderazione, del nudo, del panneggio, ecc.

Senza dubbio vi è una innegabile somiglianza nella concezione stessa della figura seduta, in atteggiamento mesto, con le spalle fortemente incurvate, e nello schema generale di essa, come pure nel fatto di aver privato l'eroe degli attributi che gli sono propri, dandogli invece quale unico elemento caratterizzatore un tipo particolare di nudo che valesse di per sé solo a farlo riconoscere.

Ed è appunto questo tipo di nudo che noi ritroviamo nell'Herakles Epitrapezios e nel Farnese e che tanto più doveva essere proprio della statua colossale di Taranto inquantoché in essa Lisippo, facendo ancora un passo ulteriore rispetto alle due figure precedenti, aveva creduto superfluo anche porgli accanto la clava e la leontea.

Né d'altronde le somiglianze del piccolo rilievo in pietra tenera con la serie degli Ercoli lisippeï si limitano a questo solo carattere della estrema poderosità della struttura del corpo.

Un attento esame ci rivela infatti che questo nudo, nonostante la semplificazione imposta dalle piccolissime dimensioni e dal materiale troppo tenero, conserva nei suoi elementi spiccatissimi caratteri lisippeï, che lo riavvicinano in particolare all'Herakles Farnese.

Il forte rivestimento muscolare nasconde completamente l'impalcatura ossea che non appare in nessun posto scoperta, nonostante la sua potentissima struttura, e il complesso sistema dei muscoli superficiali, non perfettamente distinti, specie sul fianco e sul dorso, ci mostra una tendenza rivolta piuttosto a dar l'impressione di una superficie mobile in continua trasformazione che non ad una precisa analisi della struttura anatomica, quale si aveva ad esempio nelle figure uscite dalla corrente scopadea.

Ancora si può notare una certa snellezza delle giunture, notevole specialmente nel ginocchio, carattere anche questo che si riscontra in molte opere di Lisippo, mentre un altro dei caratteri propri di questo maestro, e cioè la proporzione della testa rispetto al corpo, non può essere qui riscontrato, essendo la figura acefala.

Un frammento di un'altro rilievo in pietra tenera conservato nel Museo di Taranto <sup>7)</sup> (fig. 74), avente figure alte poco meno di m. 0,80, ci presenta un rimaneggiamento di un'altra nota opera attribuita a Lisippo: dell'Herмес Lansdowne. Si conserva in esso una figura di un giovane nudo, visto di profilo e volto verso destra, stante sulla gamba destra e avente la sinistra appoggiata su un'alta prominenza del terreno in modo che il femore risulta orizzontale. Il corpo si incurva fortemente in avanti e le braccia, entrambe abbassate ed ora spezzate, tendevano verso il piede e forse erano in atto di allacciare un calzare. Ma contemporaneamente egli volgeva il capo eretto verso destra, cioè verso lo spettatore, come se un'improvvisa chiamata gli facesse per un istante rivolgere l'attenzione altrove che all'umile lavoro a cui è intento.

Una stretta fascia di panneggio scende dalla spalla sinistra sul petto, circonda la schiena, fascia il gluteo e l'anca destra e giunge al femore sinistro orizzontale, dal quale ricade allargandosi.

Ripete, invertendolo, il movimento del tipo di Lansdowne-Louvre, di cui si può dire che è simmetrico, poiché questo insiste sulla gamba sinistra alzando la destra e pure verso sinistra volge il capo. Comune è anche il gesto di allacciare il sandalo, operazione però che, mentre nella figura tarantina era compiuta con entrambe le braccia, nella Lansdowne occupa solo la mano destra e l'avambraccio sinistro giace orizzon-



FIG. 74 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 224 - Hermes in riposo; frammento di grande rilievo.

talmente sul ginocchio destro in modo da essere in riposo e da offrire contemporaneamente un certo appoggio al torso, che può quindi inclinarsi fortemente in avanti senza squilibrarsi.

La mancanza di tale appoggio costringe la figura tarantina a mantenersi più eretta sulle anche per conservare l'equilibrio e ad incurvare poi maggiormente le spalle onde arrivare con le mani ai calzari.

La somiglianza del motivo e del movimento porta senza dubbio ad una identica interpretazione della figura. Anche nel rilievo tarantino dobbiamo riconoscere un Hermes che, mentre si prepara ad adempiere al compito di messaggero degli dei, volge il capo per ascoltare da Zeus il comando che dovrà portare lontano.

In un altro rimaneggiamento dello stesso tipo, recentemente rinvenuto ad Ostia <sup>8)</sup>, che inverte anch'esso lo schema dell'Hermes Lansdowne, si ha anche un panneggio che, pur essendo disposto diversamente, ricorda quello dell'Hermes tarantino nel modo in cui gira e rigira intorno alle membra, nella forma delle pieghe, nella increspatura degli orli, ecc.

Se la simultaneità di due movimenti che dà alla nostra figura l'irrequietezza nervosa che la anima è ben un carattere lisippeo, non meno fedelmente derivati di Lisippo sono gli altri elementi di questa scultura e particolarmente il nudo.

Mentre nella scultura tarantina di questo tempo prevale, come avremo ampiamente occasione di dimostrare nei successivi paragrafi, una spiccata preferenza per un nudo di tipo attico, fidiaco e scopadeo, con elementi strutturali nettamente distinti fra di loro e precisamente analizzati, tanto da giungere talvolta ad una vera schematizzazione, con una chiara indicazione della impalcatura ossea sotto il rivestimento muscolare, sia pure poderoso, qui siamo all'estremo opposto: lo scafo osseo, pur essendo solido, non appare in nessun punto, sempre ricoperto dal gioco dei muscoli superficiali, e si direbbe che l'artista, pur conoscendo bene la struttura del corpo umano, rifugga dall'insistere su ogni dettaglio descrittivo e che si preoccupi piuttosto di rendere l'impressione della mobilità continua della superficie esterna, dovuta al continuo contrarsi e distendersi delle elastiche masse muscolari.

Eppure questa impressione di vibrazione superficiale non è raggiunta attraverso uno sfumato e un lieve rivestimento di adipe che ammorbidisca e che veli, al contrario lo scultore preferisce un trattamento a larghi piani, con incontri abbastanza netti e angolosi, che dà l'impressione di una snellezza muscolosa ed elastica del corpo, ma nel tempo stesso si preoccupa anche di effetti coloristici di luci e di ombre superficiali in cui le forme reali si attenuano.

Un piccolo rilievo del Museo di Taranto <sup>9)</sup> (fig. 75) presenta una figura in uno schema analogo. Anche qui è un giovane nudo e volto verso destra, stante sulla gamba destra e appoggiante il piede sinistro su un alto blocco cubico.

Il suo corpo è ugualmente proteso in avanti, ma molto diverso è l'atteggiamento delle braccia, perché qui la sinistra giace orizzontalmente in riposo sul femore corri-



FIG. 75 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 41 - Figura maschile in riposo (Hermes?); fram. di rilievo.

È appunto questa nervosa irrequietezza che ci attesta un riposo momentaneo del corpo, ma non dello spirito, per cui la figura sembra pronta ad alzarsi per portarsi là ove la conduce il suo pensiero, oltreché la snellezza delle proporzioni e la piccolezza della testa rispetto al corpo, che mi induce ad ascrivere fra le opere più direttamente dominate dall'influenza di Lisippo un piccolo rilievo del Museo di Bari<sup>10)</sup> (fig. 76), frammentario purtroppo, conservante intera la figura di un uomo seduto su un'alta roccia e volto verso sinistra, dalla qual parte sembra anche fissare intensamente lo sguardo.

È vestito di un solo himation che gli lascia scoperto quasi interamente il torace,

spondente mentre la destra, portata dietro le spalle, controbilancia il peso del corpo inclinato in avanti. La somiglianza non è più coll'Hermes Lansdowne, ma coll'Alessandro Rondanini. L'eroe rappresentato è colto nell'istante in cui si concede un breve riposo, pronto ad ergersi istantaneamente un'altra volta, e forse anche qui il capo eretto con sguardi rivolti lontano poteva indicare che solo il corpo, non lo spirito, si riposava.

La piccolezza della scultura, il trattamento troppo sommario ed anche la non buona conservazione della superficie ci impediscono però di fare qualsiasi osservazione riguardo al nudo.

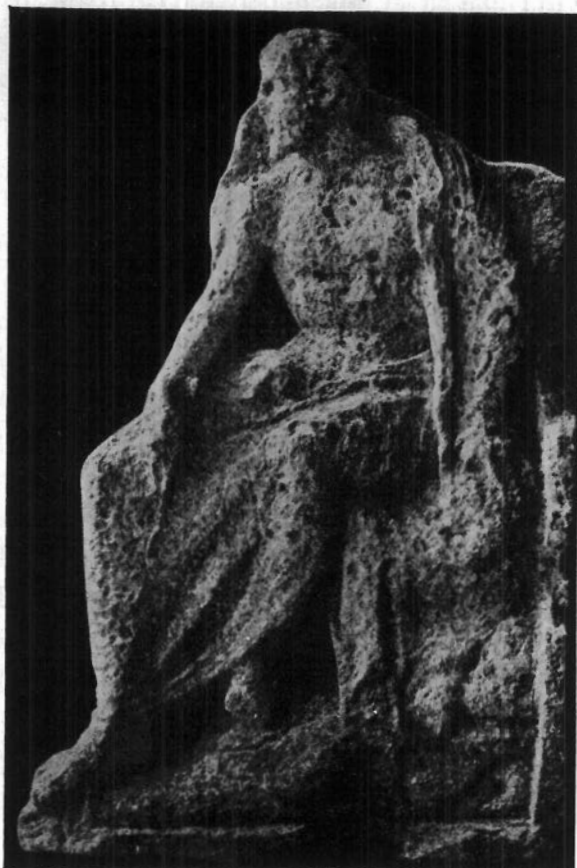


FIG. 76 - BARI, MUSEO PROVINCIALE - Figura maschile seduta; frammento di rilievo.



coprendo con un lembo scendente dalla spalla solo il braccio sinistro, e che ravvolge poi tutta la parte inferiore del corpo. Tiene nella destra un bastoncino che giunge fino a terra e posa la mano sinistra sulla roccia su cui siede.

È in fondo la stessa posizione che abbiamo già riscontrato in altre figure sedute, quali il giovane nudo del frammento fig. 16 o la donna in lungo peplo del frammento Klumbach N. 69. Ma qui siamo ben lungi dal calmo riposo di quest'ultima. Il braccio sinistro non è infatti morbidamente abbandonato, al contrario dà l'impressione di essere teso, quasi che su di esso la figura voglia appoggiarsi per alzarsi e nel tempo stesso il corpo non grava con tutto il peso sul sedile, ma il torace e il capo si protendono in avanti quasi già ubbidissero ad un moto del pensiero che il corpo non ha ancora seguito.

La secchezza delle membra e particolarmente degli arti e le stesse pieghe del panneggio, magre, tirate, aumentano l'impressione di nervosismo irrequieto che emana da questa figura, che pure è in una posizione di riposo.

Non è quindi solo per una somiglianza del tutto casuale dei tratti del volto che questa figura ci fa pensare quasi involontariamente al Demostene, ma è appunto per questa secchezza delle membra, per questa tensione del panneggio e soprattutto per questo nervosismo che si ritrova comune in entrambe e che in entrambe è dovuto all'influenza di Lisippo.

Ed infatti in una delle opere più tipiche dello stile di questo maestro, nell'Hermes seduto di Ercolano, troviamo il confronto più diretto per questo protendersi in avanti col capo e col torace ed anche per la posizione del braccio che si appoggia al sedile, sebbene il movimento che nel rilievo tarantino è solo accennato sia straordinariamente più vivace in quella svelta e giovanile figura.

Non solo la grande snellezza delle proporzioni e la piccolezza della testa a cui già abbiamo accennato ci richiamano ancora al canone di Lisippo, ma all'influenza di questo maestro è forse anche dovuta quella forte reazione contro la frontalità delle figure che qui si manifesta con uno scorcio arditissimo, sebbene non del tutto felice, della gamba sinistra, decisamente rivolta dal fondo verso lo spettatore, per cui viene così fortemente accentuata la terza dimensione nonostante la modestissima altezza del rilievo. La pessima conservazione della superficie non ci permette nemmeno questa volta un esame del nudo, ma non ci impedisce però di notare la sottigliezza delle giunture e il forte distacco dell'omero dal tronco, caratteri questi tipici del nudo lisippeo.

A questo gruppo di opere credo che si possa infine ricollegare anche una statuetta del Museo di Taranto <sup>11)</sup> (fig. 77), recentemente ricomposta da vari frammenti. Rappresenta una giovane donna che incede correndo verso sinistra e che ad un tratto si volge di lato, forse perché qualche cosa si è afferrato al suo seno sinistro. Quivi infatti rimane una traccia informe che non sembra però poter essere la mano di un troppo ardito inseguitore. Pare piuttosto un piccolo animale, forse un cagnolino o

meglio, se la figura è quella di una menade, una piccola pantera. La donna alza verticalmente il braccio sinistro e porta il destro orizzontale lungo la cintura, forse più per far giocare che per allontanare l'animale.

Il suo lungo chitone, con risvolta cinta alla vita, ci presenta quel tipo di panneggio sottile, aderentissimo al corpo e nello stesso tempo svolazzante ove non aderisce più alle carni e formante pieghe artificiali non prive di una certa leziosità, derivato senza dubbio dalle sculture di Epidauro e di cui abbiamo già elencato tanti esempi. Il confronto con queste è stringente specialmente riguardo alle pieghe barocche che forma sul ventre e sulle cosce la risvolta del chitone, ma la somiglianza con la statuetta femminile N. 136<sup>12)</sup> (fig. 77), già precedentemente ricordata, è tanto stretta anche in tutti i particolari del trattamento



FIG. 77 e 78 - TARANTO, MUSEO NAZIONALE, N. inv. 136 e 98. Figure femminili correnti (menadi?); statuette a tutto tondo.

della stoffa, nel modo come le pieghe si dispongono sul petto, ecc., che, più che esser dovuta alla stessa mano, sembra addirittura aver fatto parte di un unico insieme con questa.

Ma la novità che la nostra statuetta ci presenta è lo straordinario movimento a vite che la anima e che le dà tanta grazia e tanta vivacità.

Essa infatti, correndo, si volge all'indietro non dalla parte della gamba arretrata secondo il vecchissimo schema mille volte ripetuto nella scultura tarantina che porta ad una completa frontalità della figura, ma al contrario dalla parte della gamba avanzata, il che produce una vivace torsione del corpo che, girando su se stesso, non offre più una sola veduta principale.

Questo nuovo movimento che anima molte figure danzanti del primo ellenismo, quali le menadi di Berlino e il Satiro di Villa Borghese, non compare nell'arte greca prima degli ultimi anni del IV secolo a. C. e sorge senza dubbio nella cerchia dell'arte di Lisippo perché è la logica evoluzione di un ritmo che era già in potenza fin dalle prime opere di questo maestro, quali ad esempio l'Agias. Ed è probabile che allo stesso Lisippo debba essere ancora attribuita, come vuole lo Johnson<sup>13)</sup>, la menade di Berlino che presenta un movimento tanto simile alla nostra, sebbene ancor più violento e più ascensionale.

<sup>1)</sup> OVERBECK, *Antiken Schriftquellen*, 1868, p. 278, N. 1468 a 1472; PLINIO, *N. H.*, XXXIV, 40; STRABONE, VI, p. 278; PLUTARCO, *Fab. Max.*, 22; SUIDA, sub voce βασιλική; NIKETAS CHONIATES, *De Alexio Isaaci Ang.*, L. III, p. 687 (ed. Bonn), e *De Signis Constantinop.*, 5, p. 859 (ed. Bonn).

<sup>2)</sup> OVERBECK, op. cit. p. 274 N. 1451 a 1453; LUCILIUS ap. NONIUM, sub. voce *cubitus*; STRABONE e PLINIO, *loc. cit.*

<sup>3)</sup> A. FURTWAENGLER, *Der Herakles d. Lysipp in Konstantinopel*, in *Sitzb. d. Akad. d. Wissensch. z. München*, 1902, p. 432 e segg. Sull'argomento è tornato più recentemente E. GABRICI, (*L'Ercole di Lisippo a Taranto*, in *Rendic. Lincei*, 1946, p. 18 segg.) che ha riconosciuto lo schema di questa figura invertito in un bronzetto del Museo Naz. di Napoli.

<sup>4)</sup> JOHNSON, *Lysippos*, p. 66.

<sup>5)</sup> WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 281 e segg., 381, 410, tavv. VI, 1, 3, XXII, 6. La testa barbata: Mus. Taranto N. 3895, alt. 0,25; KLEIN, *Gesch. Gr. Kunst*, 1904, II, p. 371; DELBRUCH, *Arch. Anz.*, 1914, col. 199, fig. 8; ZANCANI, *Bull. Comm. Arch.*, 1926, p. 103; JOHNSON, *Lysippos*, p. 194; WUILLEUMIER, *Trésor*, pp. 18, 76; QUAGLIATI, *Museo di Taranto*, tav. 39. La testa fittile di Berlino, Antiquar. N. 7817, alt. 0,25; FURTWAENGLER, *Arch. Ztg.*, 1884, p. 66; VLASTO, *Journ. Int. Arch. Num.*, 1901, p. 94, tav. 6; DEONNA, *R. A.*, 1906, II, p. 402, tav. 6; id., *Statues*, p. 68; PAGENSTECHEER, *Apulien*, p. 184, fig. 132; ZANCANI, *Bull. Comm. Arch.*, 1926, p. 103.

<sup>6)</sup> Museo Taranto. N. inv. 171; misure: alt. 0,170, l. 0,155, spess. 0,062, alt. del rilievo 0,042. Prov. Taranto, Via Monfalcone, prospiciente Piazza Dante, Propr. Acclavio, 19 febb. 1935.

<sup>7)</sup> Museo Taranto N. inv. 224; misure: alt. 0,430, l. 0,305, spess. 0,255, alt. del ril. 0,153. La figura è quasi staccata dal fondo, modellata come una statua con profondissimi sottosquadri.

<sup>8)</sup> CALZA, *Le Arti*, I, 1939, p. 389, tav. CXVII.

<sup>9)</sup> Museo Taranto, N. inv. 41 (Vecchio inv. 169); misure: alt. 0,110, l. 0,085, spess. 0,028, alt. ril. 0,014; KLUMBACH, N. 84, p. 18 e tav. 16.

<sup>10)</sup> Museo Bari; misure: alt. 0,31, l. 0,205; KLUMBACH, N. 70, p. 16 e tav. 14.

<sup>11)</sup> Museo Taranto, N. inv. 98 (vedi cap. V, nota 25).

<sup>12)</sup> Museo Taranto, N. inv. 136 (vedi cap. V, nota 25).

<sup>13)</sup> *Lysippos*, p. 249.

## SCENE DI COMBATTIMENTO DEL PRIMO ELLENISMO

Già nel parlare delle principali correnti che si sono manifestate nell'arte tarantina prima della venuta di Lisippo e di quelle a cui direttamente ha dato luogo la attività a Taranto di questo grande maestro e seguendo la logica evoluzione di tali correnti abbiamo dovuto varie volte scendere ad esaminare opere in realtà già più tarde, ed a proposito di esse abbiamo talvolta avuto occasione di fare rapidi cenni a nuove tendenze che si sono successivamente venute affermando nella scultura funeraria, come pure in altri rami dell'arte tarantina.

Abbiamo visto come opere di indubbia ispirazione lisippea per i loro motivi già molto evoluti debbano in realtà scendere almeno agli ultimi anni del IV secolo, ed abbiamo anche osservato che gli insegnamenti di Lisippo, se hanno influito fortemente su un ristretto numero di artisti, non furono altrettanto esclusivi per la rimanente massa degli scultori tarantini, che continuò ad attenersi sempre di preferenza ai motivi del Mausoleo di Alicarnasso. La maniera di Skopas e di Timotheos continuò ad essere l'ideale artistico, e la statuetta di menade corrente or ora esaminata col suo caratteristico movimento a vite ci ha dimostrato quanto a lungo sia rimasto in favore il panneggio tipo Epidauro.

Ma gli insegnamenti lisippeei, sovrapponendosi a quelle tendenze senza per nulla soffocarle, si fusero con esse dando luogo a nuove forme e a nuovi motivi, nei quali, se pure la vecchia maniera è sempre dominante, l'influenza di Lisippo si riconosce facilmente nel nuovo canone della figura umana, più snella, più agile, con la testa notevolmente più piccola rispetto al corpo, e specialmente nel più libero muoversi nello spazio delle figure, le quali nel rilievo, oltre ad essere ancora più staccate ed indipendenti dal fondo, vengono anche ad essere molto più girate sul proprio asse, a muoversi in direzioni sempre più oblique o perpendicolari al fondo stesso.

Nel tempo stesso il gusto dell'iperbole, che viene a manifestarsi non solo nella violenza dei movimenti, ma anche nelle espressioni, nel trattamento dell'anatomia, negli svolazzi dei panneggi, ci prova che la misura classica è ormai superata e che l'Ellenismo irrompe con la sua esuberanza e col suo barocchismo.

Una notevole serie di belle sculture ci permetterà di seguire la progressiva evoluzione di queste nuove tendenze.

Una grande metopa <sup>1)</sup> (fig. 79), purtroppo frammentaria mancando di quasi tutta

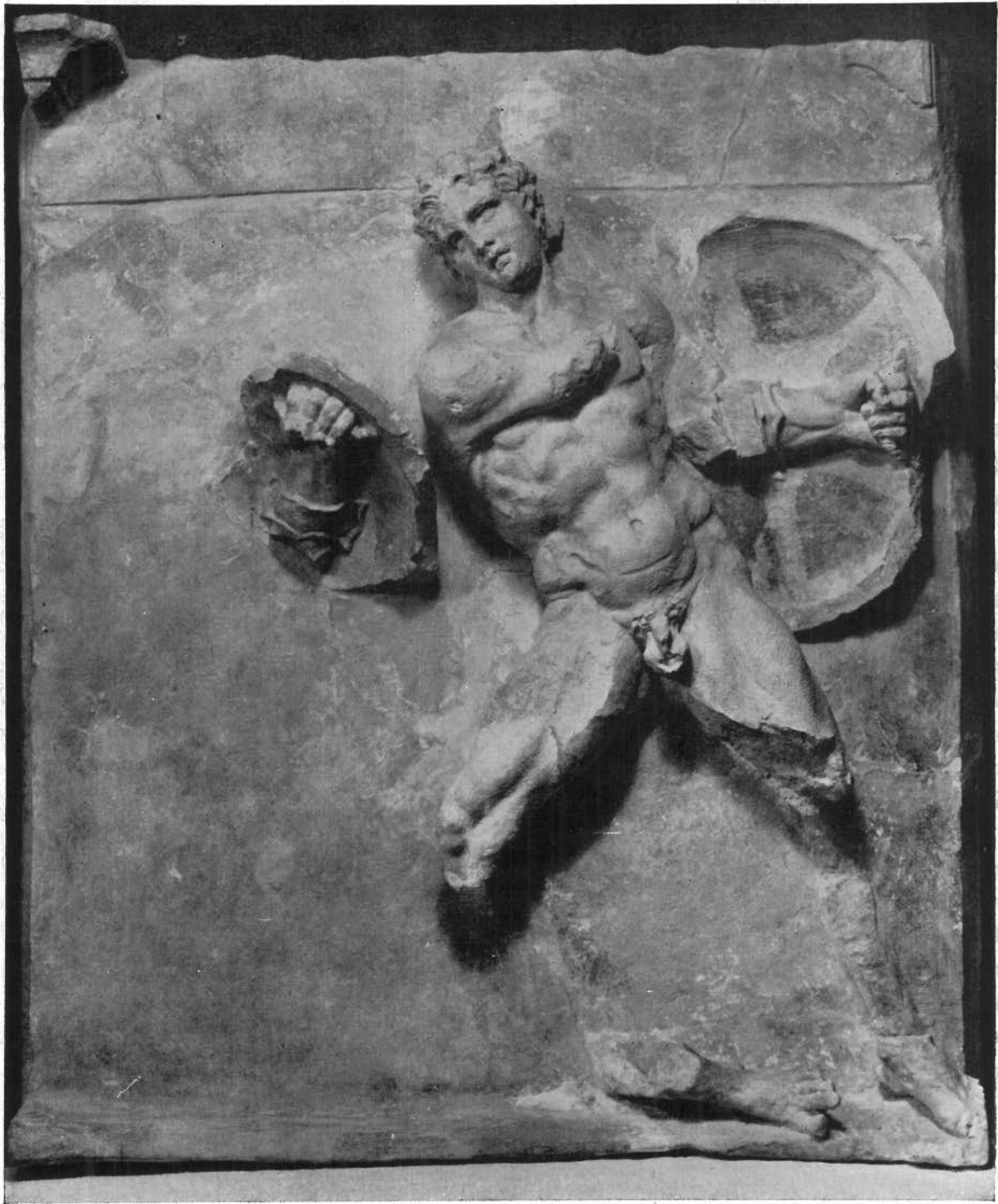
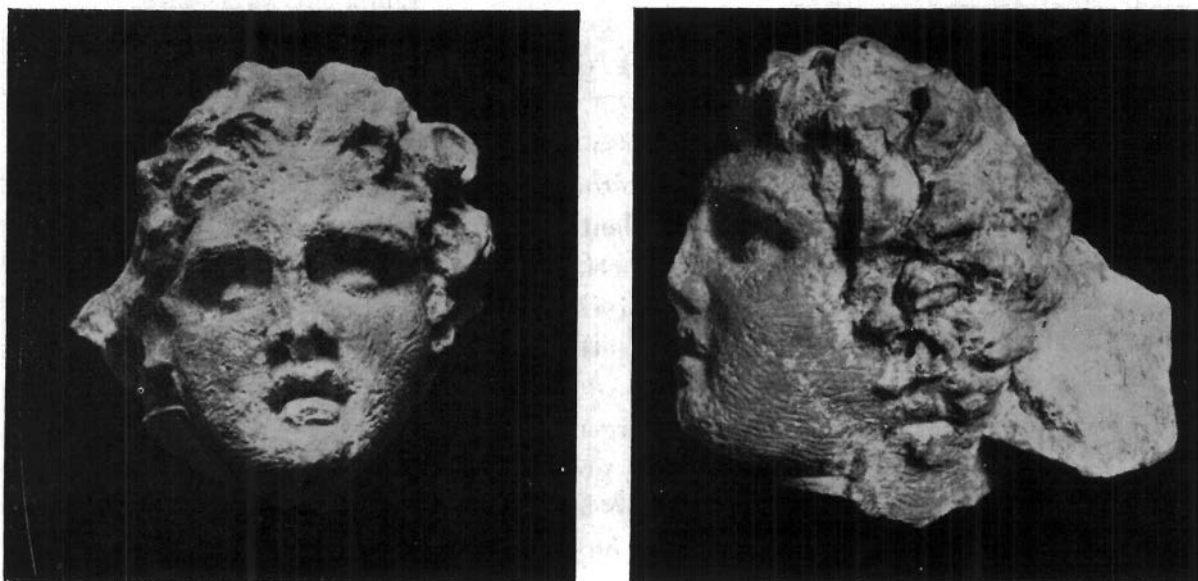


FIG. 79 - TARANTO, MUSEO - Grande metopa con duello fra due guerrieri.

la metà sinistra, venuta in luce a Taranto nell'inverno del 1939, è forse ancora agli inizi di questa evoluzione.

Vi era rappresentato un duello fra due guerrieri, l'uno dei quali, l'unico conservato, alzando col braccio destro la spada sopra la spalla sinistra, stava per vibrare il colpo finale contro l'avversario già abbattuto, che invano cercava di ripararsi con lo scudo.

Il vincitore, visto di pieno prospetto, insiste solidamente sulle gambe divaricate, di cui la destra avanzata è un po' piegata al ginocchio e la sinistra tesa di lato. È



FIGG. 80 e 81 - TARANTO, MUSEO - Particolari della testa del guerriero di cui alla fig. 79.

interamente nudo e imbraccia nella sinistra un grande scudo rotondo, al bracciale del quale è appeso anche il fodero della spada. Del caduto non rimane che il piede sinistro e l'avambraccio sinistro che stringe anch'esso uno scudo rotondo di cui rimane solo una parte.

Nonostante una lavorazione un po' sommaria, senza eccessiva rifinitura, la testa, piccola rispetto al corpo e un po' reclinata verso la spalla destra, è di una rara bellezza e straordinariamente piena di vita e di espressione (figg. 80 e 81).

I caratteri scopadei sono in essa evidentissimi: la forma quadrata del cranio, la fronte bassa e tormentatissima in cui aggettano fortemente le bozze mediane e sopraorbitali, circondata da masse di capelli brevi e compatte che salgono con ritmo ascendente nettamente distinte fra loro, gli occhi profondamente infossati nelle cavità orbitali che li avvolgono in una zona di densa ombra, i bulbi di essi molto prominenti, le palpebre arcuate con curve asimmetriche, le narici dilatate e i solchi marcati ai lati di esse, la bocca piccola a taglio curvo con labbra carnose e prominenti ed angoli affossati.

Un confronto con le teste sicuramente attribuite a Skopas, quali quelle del frontone di Tegea e del Meleagro, ci dimostra con evidenza che gli elementi a mezzo dei quali è raggiunta in quelle l'espressione fortemente patetica che è loro caratteristica, lungi dall'essere attenuati sono spinti nella nostra piccola testa fino all'esagerazione.

Il disordine delle chiome, l'ombreggiamento degli occhi, la dilatazione delle narici sono molto più forti e il pathos che la anima è ancora più violento. Anche nel trattamento del nudo si ritrovano gli stessi caratteri che sono propri del nudo scopadeo e che si ricollegano in ultima analisi alla tradizione attica fidiaca, quali il potentissimo sviluppo del torace, l'indicazione molto netta della struttura anatomica, la chiara distinzione fra l'impalcatura ossea e il rivestimento muscolare pure tanto poderoso, ecc.

Ma si riscontra anche qui quella stessa mancanza di misura, quella tendenza all'esagerazione che abbiamo notato nel volto.

L'arcata epigastrica si proietta violentemente in fuori con contorni sporgenti e sotto la pelle, non velati da alcuna traccia di adipe, emergono, nettamente distinti come tante montagnole a creste acute, i rilievi delle digitazioni del gran dentato e delle costole, sulle quali vengono ad aggettare fortemente le masse potentissime dei pettorali e del dorsale.

La stessa tendenza ad una forte sporgenza di tutti i rilievi si ha nelle partizioni superiori del retto dell'addome, divise dal profondo solco della linea alba, e nel ventre prominente, nel quale sono segnate anche le vene molto gonfie e rilevate.

È forse in questa parte che l'artista ha mostrato la maggiore maestria, riuscendo a darle vita e a fare un passo notevole verso il superamento di quel rendimento, un po' atono e convenzionale, che rimase sempre nella scultura greca come ultima traccia di arcaismo.

Ancora più esagerato è lo sviluppo muscolare negli arti. Enormi sono i vari capi del tricipite che si rigonfiano sotto la pressione del sartorio, rimanendo nettamente distinti fra loro con solchi profondi ed ombreggiati. Enorme sulla spalla è la massa arrotondata del deltoide. Molto complessa è l'anatomia del polso robusto e del piede solidamente piantato a terra.

Se eccessivamente potente è lo sviluppo dei singoli elementi, anche eccessiva è la cura con cui ognuno di essi è espresso e distinto da tutti gli altri, sicché la figura appare quasi come se fosse scuoiata, troppo simile ad un modello per lo studio dell'anatomia. L'artista pare quasi compiacersi di ostentare le sue conoscenze del corpo umano ed insiste su tutti i particolari. Il forte gioco di luci e di ombre accentua la crudezza di questo trattamento.

Una concezione molto simile del nudo la ritroviamo in alcune figure del fregio del Mausoleo.

Un confronto fra la nostra figura e il guerriero barbuto dalle folte chiome della lastra di Genova mostra la straordinaria analogia sia nell'insieme della struttura che



nei dettagli. Ma qui il trattamento è un po' più morbido e le distinzioni dei singoli elementi sono meno crude. Anche in questo caso dunque la differenza è dovuta ad una accentuazione da parte dello scultore tarantino dei caratteri propri delle figure che verosimilmente egli aveva preso come modello.

Come in alcune figure del fregio del Mausoleo, così anche nella nostra metopa il rilievo, per quanto molto alto, si mantiene però sempre in piani rigidamente paralleli al fondo, senza presentare scorci notevoli e manca pertanto ancora quella ricerca di superare la neutralità del fondo che preoccuperà gli autori di altre sculture successive.

Si osservino ancora, quali altri elementi di somiglianza col Mausoleo, la predilezione per posizioni quasi frontali delle figure e per la loro completa nudità, elemento senza dubbio derivato da Skopas, e così pure alcuni particolari dell'armamento, quali la forma degli scudi, del fodero della spada, ecc.

Ma altri degli elementi che abbiamo riscontrato, e specialmente il gusto dell'iperbole nel trattamento del nudo e il nuovo valore che assume in esso il chiaroscuro, non sembrano propri dell'arte scopadea.

Un carattere indubbiamente lisippeo è rappresentato dalle proporzioni del corpo e dalla piccolezza della testa, che corrisponde al nuovo canone della figura umana, e ci dimostra come questa scultura debba in realtà discendere ad una età assai più avanzata di quello che le numerose affinità col fregio del Mausoleo avrebbero lasciato supporre.

Io credo che la datazione negli ultimi due decenni del IV secolo, già da me proposta nella prima pubblicazione di quest'opera, sia la più verosimile.

Elemento di grande interesse nel nostro rilievo è la vivace policromia che ancora essa conserva. Il fondo è dipinto in azzurro chiaro, ma superiormente corre una fascia rilevata, alta mm. 81, nella quale invece sono evidenti tracce di colore giallo oca. Vivace è la colorazione dell'interno dei due scudi, identici fra loro sia come tipo che come decorazione. L'orlo di essi è giallo; all'interno al rosso del fondo si unisce l'azzurro intenso che forma una stella di grossi raggi partenti dal centro e collegati lungo l'orlo da una fascia dello stesso colore. I due cordoni della manipola conservano traccia ad l'uno di giallo, l'altro di azzurro, e azzurri erano pure il bracciale e il fodero della spada esso appeso.

Nessuna traccia di colore è invece nel nudo, che pertanto non deve mai essere stato dipinto.

Due frammenti di un grande fregio della collezione Scheurleer n. 1590 e 1591<sup>2)</sup> (Klumbach n. 17 e 18) sembrano accentuare ancora alcuni elementi visti nella metopa precedente e specialmente i caratteri scopadei. Anche qui si hanno scene di combattimento nelle quali è preferita per i guerrieri la nudità completa, e il frammento n. 18, nel quale un caduto sta per essere finito dal suo avversario, si avvicinava ad essa forse anche nello schema.

Identico è il pathos che anima i volti, ottenuto con gli stessi accorgimenti derivati dall'arte di Skopas. Ma nel nudo, non ostante che siano sempre gli stessi i caratteri fondamentali e vi sia la stessa grandiosità di struttura, si hanno però differenze molto notevoli, perché qui l'eccessivo numero di particolari anatomici è scomparso e il modellato delle superfici è più morbido e fatto anzi a grandi piani.

Altri caratteri, quali la posizione frontale in cui le figure sono presentate, il parallelismo dei piani del rilievo al fondo, l'assenza di scorci e la conseguente mancanza di una ricerca della profondità spaziale, sono qui ancora molto più accentuati ed evidenti. Nell'esame di questi frammenti il Klumbach osserva l'adesione delle figure al fondo e la mancanza di profondi sottosquadri non ostante la forte altezza del rilievo, la forte accentuazione del primo piano e la scarsa rotondità delle figure che tendono nella sezione alla figura del quadrato a spigoli smussati, e riconosce che alcuni di essi sono propri anche del fregio del Mausoleo.

Mancano invece in questi frammenti quei caratteri che nella metopa precedente apparivano come indizi di un'età più recente. Non solo nel nudo non è ancora entrata quella tendenza all'iperbole e al chiaroscuro che abbiamo in quella osservato, ma neppure si ritrovano ancora nei corpi quelle proporzioni che richiamavano all'arte di Lisippo.

Dobbiamo quindi logicamente ritenere che essi appartengano ad uno stadio di evoluzione artistica un poco più antico.

L'opposto accade invece in un altro rilievo che pure si riconnette per molti caratteri alla metopa tarantina: il frammento del grande fregio che dalla collezione Hirsch di Ginevra è passato recentemente al Museo di Cleveland <sup>3)</sup> (fig. 82), ove due guerrieri nudi, l'uno con elmo corinzio l'altro con petasos, incedono rapidamente verso destra.

Anche qui i volti sono animati dallo stesso profondo pathos scopadeo e nel nudo vi è lo stesso iperbolico trattamento dell'anatomia, forse ancora più spinto, ma un po' meno crudo nelle superfici. Non ostante la poderosa struttura le proporzioni dei corpi sono sensibilmente più snelle e la loro frontalità è fortemente diminuita essendo essi, in particolar modo il guerriero col petasos, più girati sul proprio asse. Le figure sono molto più staccate dal fondo, dal quale braccia e gambe sono affatto indipendenti, e maggiore è il loro arrotondamento, per cui esse vivono e si muovono nello spazio in maniera molto vivace e disinvolta. Il progresso sulla via della risoluzione del problema spaziale è notevole.

Ancora più forte è il gioco delle ombre e delle luci rispetto alle sculture precedenti.

Questa scultura ci permette di fare anche qualche osservazione sul panneggio che è associato con questo tipo di nudo e con il pathos dei volti. Entrambi i guerrieri portano infatti la clamide, non affibbiata intorno al collo, ma gettata sul braccio sinistro dal quale essa ricade in due lembi stretti ed allungati, che, agitati dal rapido incedere delle figure, nonostante il notevole spessore della stoffa, svolazzano violentemente.

mente dietro alle loro spalle, formando pieghe contorte e artificiose di effetto fortemente barocco.

Anche qui senza dubbio il prototipo deve essere cercato nel Mausoleo, ove sono frequentissime le clamidi portate in questo modo e similmente svolazzanti e dove pure simile è la pesantezza delle stoffe. Ma in questo, ancor più che negli altri ele-



FIG. 82 - CLEVELAND, MUSEUM OF ARTS - Rilievo con guerrieri combattenti. (Foto Ist. Arch. Germanico di Roma N. 40820).

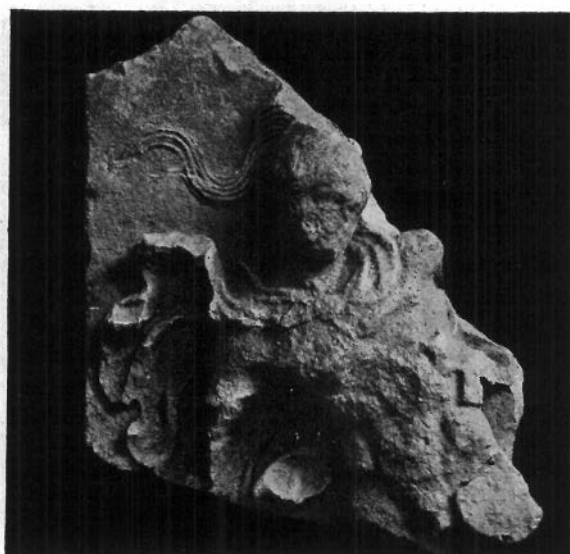
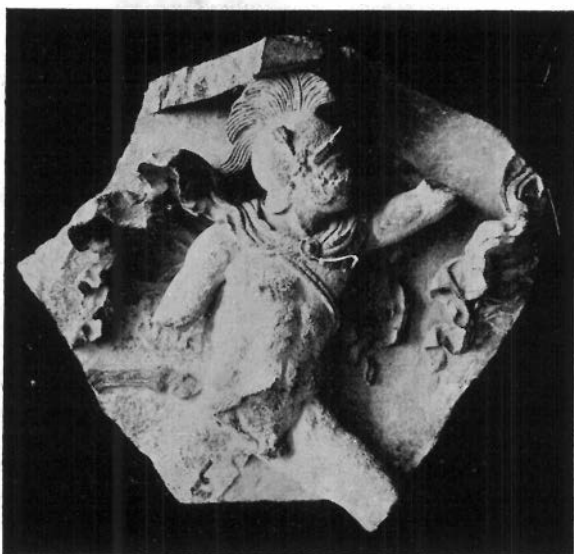
menti, l'artista tarantino ha voluto sorpassare il suo modello assottigliando ancora più i lembi, appesantendo la stoffa, contorcendo ancor più le pieghe.

La somiglianza assai stretta del panneggio permette di riavvicinare al rilievo precedente un frammento minore della collezione Scheurleer in cui si conserva parte di un cavaliere galoppante verso sinistra, che sopra al *torax*, fornito di doppia fila di *pteryges*, porta una clamide che svolazza nello stesso modo pesante e barocco.

Fra la metopa di Taranto e il rilievo di Cleveland trovano il loro posto due frammenti, provenienti senza dubbio da un unico fregio, già facenti parte della collezione Scheurleer (n. 1388 e 1587)<sup>4)</sup>. Mentre in uno l'originaria bellezza è purtroppo in parte

distrutta da numerose e gravi abrasioni, l'altro, anche per la buona conservazione, è da considerare come uno dei migliori esempi pervenutici di questa forma d'arte.

Vi si conserva un guerriero (fig. 83) che corre verso destra protendendo il braccio sinistro, che doveva essere un po' piegato quasi per riparare il volto, e brandendo nella destra abbassata una spada, di cui si vede ancora sul ventre traccia della lama. Ripete cioè quasi esattamente lo schema del primo dei due guerrieri del rilievo di Cleveland, ma le gambe erano qui ancor più divaricate e il torace e il capo più fortemente inclinati



FIGG. 83 e 84 - AMSTERDAM, ALLARD PIERSON STICHTING, N. 1587, 1388 - Guerrieri combattenti; frammenti di rilievo.  
(Foto gentilmente fornite dalla Allard Pierson Stichting).

in avanti. Porta sul capo un elmo di tipo attico con *lophos* a lunga coda, ornato però con due lunghe piume laterali secondo l'uso dei guerrieri sanniti che tante volte sono effigiati su vasi campani. Una clamide, fermata sul petto da una fibbia rotonda, gli copre le spalle, mentre una sottile bandoliera a tracolla gli sostiene il fodero della spada sul fianco sinistro. Dinnanzi a lui è un lembo della clamide svolazzante di un altro guerriero, mentre dietro rimane l'estremità della zampa di un cavallo.

Nell'altro frammento (fig. 84) è un guerriero combattente che nell'alterna vicenda della lotta sembra bruscamente arretrare, forse per evitare un colpo dell'avversario, e inclina fortemente il corpo verso sinistra. In tutto simile è la sua armatura a quella della figura precedente, solo che qui non vi è traccia delle piume laterali sull'elmo, mentre la lunga coda del *lophos* con i suoi ondeggiamenti sembra accompagnare il movimento brusco dell'eroe.

Le forti divergenze di stile fra questi frammenti e quelli precedenti ci dimostrano come gli artisti tarantini di quest'età avessero ognuno la loro personalità, la loro maniera, diversa da quella dei loro contemporanei.

Colpisce innanzi tutto le diversità delle proporzioni nella struttura dei corpi che qui sono meno snelli, meno allungati, più tozzi e sembrano attenersi ancora ai canoni prelisippei.

Il nudo, pur essendo di straordinaria potenza e pur corrispondendo nella sostanza a quello dell'eroe della metopa di Taranto, non ha però le durezza di quello, e, pur restando molto netta, l'indicazione della struttura anatomica non è così cruda. Vi è maggior fusione degli elementi ed una costruzione più organica.

Nel volto i caratteri scopadei sono molto più attenuati e non si ha quell'espressione di violento pathos che animava le figure precedenti. Rimangono sempre però, oltre alla conformazione del volto, un leggero affossamento degli occhi nelle orbite, la forma arcuata e prominente delle palpebre, una certa dilatazione delle narici e una bocca piccola, a taglio curvo, con labbra serrate, carnose e un po' sporgenti.

Ma è il panneggio che in questa scultura assume un aspetto molto particolare. La clamide gettata sulle spalle, agitata dal vento, svolazza violentemente formando pieghe straordinariamente contorte ed arricciate lungo i bordi, mentre la parte interna è solcata da canali grossi e paralleli, simili a quelli di una conchiglia.

È un tipo di panneggio assolutamente innaturale, di effetto straordinariamente barocco, che esagera ancora, nel senso di una maggiore plasticità e di un chiaroscuro molto più forte, i più artificiosi svolazzi che si potevano trovare nei fregi del periodo postfidaiaco, in particolare nell'amazzonomachia del fregio di Bassae.

Non è questa l'unica volta in cui lo si trova nell'arte tarantina. Già più sopra lo abbiamo notato in un frammento di fregio, ove però il tenue rilievo, l'aderenza delle figure al fondo e altri caratteri allora osservati sembravano consigliare una datazione piuttosto alta. Abbiamo detto allora che esso ricorre anche sovente nella ceramica apula e specialmente nell'anfora dei Persiani e in altri vasi connessi stilisticamente con quello. I quali vengono generalmente attribuiti agli anni posteriori alle grandi vittorie di Alessandro, poiché l'anfora dei Persiani sembra quasi rappresentare una eco delle sue lotte. Lo ritroviamo infine su alcuni dei più bei prodotti della toreutica generalmente attribuiti all'arte di Taranto, e cioè in una delle lamine sbalzate di Palestrina al Museo di Villa Giulia<sup>5)</sup>, nelle paragnatidi dell'elmo di Siris<sup>6)</sup> ed anche in un disco appartenente alla bardatura di un cavallo trovato ad Elis<sup>7)</sup>. Opere tutte nelle quali si svolgono scene dell'amazzonomachia.

Una stretta affinità di stile lega fra di loro le nostre sculture con scene di battaglia con queste opere di toreutica e specialmente con quelle di Palestrina e di Siris.

Lo stesso vivacissimo movimento le anima tutte.

Affatto simile è la concezione del nudo, simili le proporzioni dei corpi, nelle quali quasi sempre si sente già ormai la traccia del passaggio di Lisippo.

Simile ancora il distacco fortissimo delle figure del fondo e il forte senso della terza dimensione. Identico il pathos violento che impronta i volti. Il panneggio, che nella lamina di Palestrina, pur nel contorto e nervoso arricciarsi delle pieghe, è ancora

in realtà più contenuto e più disegnativo, assume nelle due paragnatidi dell'elmo di Siris oltreché le stesse forme anche la stessa forte corporeità, lo stesso altissimo rilievo, che contraddistingue le clamide dei due guerrieri del fregio Scheurleer, e come in quelli



FIG. 85 - BUDAPEST, MUSEO DI BELLE ARTI - Amazonomachia; frammento di rilievo. (Foto Ist. Archeol. Germanico di Roma N. 2848).

spaziale e della terza dimensione. È la stessa sovrapposizione che si può osservare ad esempio in alcuni episodi della battaglia nel lato lungo del sarcofago di Alessandro (si veda ad es. l'arciere inginocchiato, sovrapposto ad una scena di duello fra cavaliere persiano e fante greco, al centro verso destra).

Del tutto simile alle lastre di Siris è il modo con cui è trattato il panneggio nel corto chitone dell'amazzone, che nel frammento di Budapest si riduce ad una sola gonnella stretta intorno alla vita, lasciante nuda tutta la parte superiore del corpo. Uguali sono la forma e l'andamento delle pieghe, fitte e sottili, che s'incanalano fra

nel libero distendersi e svolazzare delle stoffe sbattute dal vento in profondità dietro alle figure viene straordinariamente accentuato il distacco di esse dal fondo. Si può dire che in entrambi i casi il panneggio sia l'elemento che più contribuisce a dare il senso della terza dimensione.

Già molte volte sono state osservate le strette somiglianze che legano alla lamina di Palestrina, e più ancora alle paragnatidi dell'elmo di Siris, un frammento di scultura del museo di Budapest<sup>8)</sup> (fig. 85) nel quale si svolge in primo piano un duello fra un greco ed una amazzone, le cui figure si sovrappongono a quella di un cavallo galoppante nello sfondo.

Già in questa sovrapposizione delle figure di fondo si ha una fortissima accentuazione dell'elemento

le gambe e lo svolazzare dei lembi estremi in pieghe straordinariamente rilevate e arricciate, e molto simile è anche lo schema secondo cui è costruito il gruppo, poiché, sia nelle due scene dell'elmo che nel frammento di Budapest, il duello volge a favore del greco, il quale nei primi due casi punta fortemente il ginocchio contro il fianco, nel terzo caso invece punta il piede contro il femore dell'Amazzone caduta in ginocchio, che egli afferra per i capelli preparandosi a finirla.

Non molto diverso è il motivo di un gruppo di uno dei lati brevi del sarcofago di Alessandro, in cui un greco vincitore sta uccidendo un persiano caduto in ginocchio, di cui preme rabbiosamente la gamba destra col piede sinistro.

Ritengo che i confronti ora fatti siano sufficienti per dimostrare l'impossibilità di una datazione del frammento di Budapest ai primi decenni del IV secolo, come ancora attualmente è stato proposto. Il forte senso della profondità spaziale, il sovrapporsi delle figure in più piani, l'indipendenza così forte delle figure dal fondo sono del tutto estranei al fregio di Bassae a cui si è voluto confrontarlo. Una certa somiglianza può tutt'al più in senso lato sussistere per il barocco svolazzare dei panneggi, che assumono però nell'arte tarantina, come abbiamo visto, forme del tutto particolari e indipendenti, pur trovando in quel fregio i termini di confronto più vicini.

Questo rilievo e gli altri che abbiamo esaminato, sia in pietra che in bronzo, rappresentano invece varie tappe dell'evoluzione che il fregio con scene di combattimento subisce nell'arte greca dopo la costruzione del Mausoleo, per effetto specialmente dell'influsso di Lisippo e dei nuovi rapporti della figura col fondo che derivano dalla sua arte.

Di questa evoluzione il rilievo di Budapest e l'elmo di Siris rappresentano una delle fasi più avanzate.

Le somiglianze notate con le scene che ornano il sarcofago di Alessandro ci dimostrano che essi non possono certo essere sorti a molta distanza di tempo da quello, e la conclusione è che difficilmente potremo ammettere per essi una datazione precedente ai primi decenni del terzo secolo a. C.

Gli stessi caratteri riscontrati in questo frammento si ritrovano in parte anche in un altro, di minori dimensioni e di esecuzione artistica più scadente ma non privo di interesse, che si trova oggi al Museo di Taranto<sup>9)</sup>. È un frammento purtroppo estremamente mutilo che rivela però nell'opera di cui faceva parte una composizione assai complessa. Anche qui le figure erano disposte in più piani, poiché il torso di una figura maschile nuda, che si presenta di pieno prospetto e che avanza a grandi passi verso sinistra, si sovrappone alla parte inferiore di un'altra figura, pure corrente verso sinistra, di cui si vede la gamba sinistra tesa alla sua sinistra e il ginocchio destro flesso dietro il suo fianco destro. Ancora in un terzo piano viene a trovarsi un panneggio che doveva poi avvolgere la parte inferiore della gamba sinistra di questa seconda figura.

È assai notevole in questo frammento non solo il sovrapporsi delle figure in più piani, ma anche l'insistere delle più arretrate su un piano di base più elevato di quella



più avanzata, secondo un accorgimento prospettico che diverrà molto frequente solo nell'arte imperiale romana.

Il nudo è qui trattato solo a larghi piani, con forte accentuazione dei rilievi principali, in modo che direi quasi impressionistico, preoccupandosi principalmente lo scultore di creare soprattutto un gioco di superfici diversamente inclinate, riflettenti di-

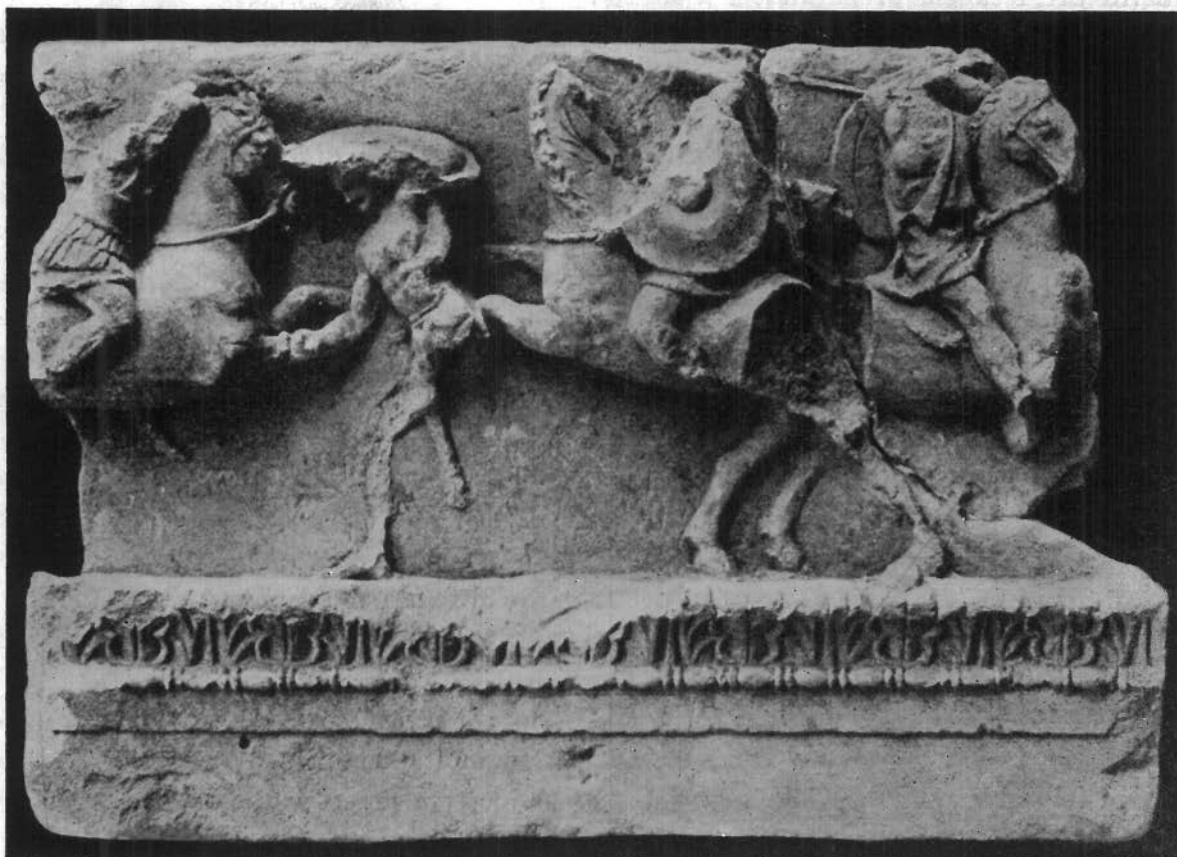


FIG. 86 - BUDAPEST, MUSEO DI BELLE ARTI - Guerrieri combattenti; frammento di fregio da Lecce.  
(Foto Istit. Archeol. Germanico di Roma N. 41406).

versamente la luce, che producono un intenso effetto di chiaroscuro, mentre la forma plastica e il solido valore dei volumi scompaiono.

Questa figura appartiene senza dubbio ad una fase molto tarda e di già avanzata decadenza della scultura tarantina.

Ancora un ulteriore passo verso l'indipendenza delle figure dal fondo segna un frammento di fregio con scene di combattimenti fra pedoni e cavalieri proveniente da Lecce <sup>10)</sup> ed anch'esso al Museo di Budapest (fig. 86).

Le stesse ragioni già addotte per il fregio dell'ipogeo Palmieri valgono per ricondurre al complesso della scultura tarantina anche questo frammento che trova nella evoluzione di essa la posizione sicura. Si aggiunge qui un altro elemento di conferma:



lo zoccolo su cui posano le figure è ornato infatti con una fascia di foglie di acanto alla base delle quali corre un astragalo, e sono esse della stessa forma caratteristica dell'acanto spinoso tarantino, a larga base con punte acute congiunte fra loro da orli concavi, quale compare tante volte sulle basi delle colonne dei naiskoi e su alcuni capitelli. Nel fregio si conservano quattro figure. A sinistra è un combattimento fra un cavaliere e un fante. Questo riesce a infilzare la spada nel petto del cavallo del suo avversario mentre, coprendosi col grande scudo, si difende dal colpo che il cavaliere, protendendosi in avanti, cerca di vibrare contro di lui.

Il cavaliere veste un corto chitone ed una corazza di cuoio, mentre il suo avversario è nudo ed una sola cintura regge sul fianco il fodero della spada.

A destra si sta svolgendo un altro vivacissimo duello fra due cavalieri che corrono in opposte direzioni.

L'uno di essi, quello di sinistra, con una brusca giravolta, portandosi alle spalle del suo avversario, tenta, sporgendosi di lato e volgendosi con rapida mossa, di colpirlo a tergo colla lunga lancia. Il collo del cavallo, che presenta uno scorcio ardito, felicissimo, e il suo muso rivolto di lato accentuano questo movimento obliquo. Un grande scudo rotondo e umbilicato, forse di cuoio, appeso alle spalle nasconde quasi tutta la figura del guerriero, la cui clamide svolazza agitata dal vento, mentre sotto lo scudo spunta il lembo estremo del corto chitone. L'altro cavaliere, che, privo di corazza, veste solo un corto chitone cinto alla vita e sciolto sulla spalla destra, lasciando nuda metà del torace, si volge verso il suo avversario e cerca anch'egli di colpirlo alzando un'asta col braccio destro. Dalle sue spalle pende uno scudo tondo.

Se notevoli sono la vivacità di tutta la composizione e il movimento sciolto di tutte le figure che, libere ormai da ogni vincolo che le legghi al fondo, si girano su se stesse e si muovono disinvolatamente in tutte le direzioni, è estremamente interessante la figura del primo cavaliere del gruppo di destra, di quello cioè di primo piano che muove in direzione decisamente obliqua al fondo. Infatti mentre la parte posteriore del cavallo si sovrappone, nel rilievo, al cavallo avversario, le sue zampe anteriori vanno a scomparire dietro al combattente appiedato che gli sta di fianco.

È difficile trovare nell'arte antica un altro esempio di un movimento così decisamente obliquo, un superamento così felice della neutralità del fondo, prima delle tarde fasi dell'ellenismo.

Fino ad oggi le urnette cinerarie etrusche e il fregio dell'Ecateo di Lagina della fine del II secolo a. C. ne erano i primi esempi noti. Ed è forse anche questo uno dei motivi che inducono lo Hekler a proporre per questo fregio una datazione molto bassa.

Senza dubbio per questa maggiore scioltezza, per questo libero muoversi delle figure nello spazio, il fregio ora esaminato viene ad occupare una posizione molto avanzata, al termine di quella evoluzione che dal fregio dell'ipogeo di Lecce ci ha portato al rilievo di Cleveland e all'Amazzonomachia di Budapest, poiché anche rispetto a quest'ultima rivela un progresso molto notevole.

Tuttavia le ragioni storiche per le quali lo Hekler vuole portare questo rilievo agli inizi del secondo secolo sono tutt'altro che convincenti. La sua identificazione dei guerrieri per Galli che sarebbero armati di scudo ovale e sanniti che sarebbero invece forniti della parma rotonda di cuoio è in realtà molto discutibile.

La forma ovale che presentano due volte gli scudi dipende forse solo dal fatto di averli voluti rappresentare di scorcio come in molti altri casi analoghi (paragnatide sinistra dell'elmo di Siris, lamina di Palestrina ecc.) mentre la reale forma di essi nell'intenzione dell'artista è quella rotonda, e troppo poco sappiamo dell'armamento di tutte le altre popolazioni italiche per identificare come sannita il cavaliere mediano in base al solo incerto indizio dello scudo umbilicato.

Vedremo ben presto come la rapida e profonda decadenza della scultura funeraria tarantina nel corso del terzo secolo impedisca di pensare per questo fregio, ancora pieno di vita e di movimento, ad una età così avanzata in cui si può dire che la grande arte tarantina era ormai morta.

Non credo possibile comunque farne scendere la data oltre il primo quarto del terzo secolo a. C.

Non deve far meraviglia ritrovare in un monumento degli inizi del III secolo un rapporto delle figure col fondo, nel senso di un superamento della neutralità di questo, quale solo si conosceva fin'ora nei lunghi, e per molti aspetti irrigiditi, fregi dei templi asiatici del tardo ellenismo (Teos, Magnesia, Cnido, Lagyna, ecc.)<sup>11)</sup>.

Certamente ciò è dovuto solamente alle lacune delle nostre conoscenze, per non essere giunto a noi nessun fregio con scene analoghe del primo ellenismo ad eccezione forse del solo fregio del sarcofago di Alessandro, al quale già abbiamo dovuto riferirci come al termine di confronto più vicino per l'inquadramento stilistico dei nostri rilievi.

Più chiaramente che il sarcofago di Alessandro, essi ci dimostrano che questi nuovi elementi che noi ritroviamo nei fregi tardi dovevano in realtà essere già entrati nell'arte greca fin dall'inizio dell'età ellenistica. Ed è probabile che essi derivino dalla personalità artistica di Lisippo, al quale è dovuta la creazione di nuovi rapporti della figura con lo spazio che la avvolge, non solo nella statuaria a tutto tondo (vedi l'Apoxyomenos), ma forse anche nel rilievo.

Ci appare merito degli scultori tarantini l'aver sviluppato particolarmente in questo senso le formule che potevano già essere implicite nell'arte di questo maestro.

Abbiamo visto d'altronde come fin dai suoi inizi l'arte tarantina della pietra tenera si fosse cimentata coi più ardui problemi spaziali nel rilievo, affrontandoli in modo forse anche troppo deciso e dando ad essi soluzioni non prive di genialità.

<sup>11)</sup> Museo Taranto; misure: alt. 0,610, l. 0,525, spess. 0,115, alt. del rilievo 0,880. Rinvenuta a Taranto il 4 febbraio 1939 nello scavo della fognatura della via Nettuno, nel tratto fra le vie D'Alò Alfieri e Messapia, in faccia al n. 30. I frammenti di essa erano entro il pietrame di

ricolmo di una tomba a fossa, in cui furono raccolti frammenti di una oinochoe dello stile di Gnathia, di uno skyphos a vernice nera bacellato e di uno strigile di ferro. Sulla fossa, violata, erano ancora alcuni blocchi, forse delle fondazioni del sovrastante monumento funerario al quale apparteneva la metopa.

Fu ricomposta da venti frammenti, che comprendono la metà destra e la parte superiore della parte sinistra. Manca l'adesione fra il gruppo di frammenti (sette), che formano l'angolo inferiore destro con i piedi dei due guerrieri e il torso del guerriero vincitore e fra questo e il frammento con lo scudo del guerriero caduto, la cui posizione nel restauro è pertanto ipotetica. L'estremità del piede sinistro del guerriero vincitore è formata da un tassello riportato, che sporge al di là del limite del campo della metopa.

La metopa era inserita fra due corpi sporgenti, forse due triglifi, che dovevano presentare lateralmente delle scanalature, entro cui essa era inserita. La sporgenza di essi rispetto al fondo della metopa è indicata sia da un intaglio nel listello di base presso il piede sinistro del guerriero stante, sia dalla cornice, alta 0,036, lunga 0,083, conservata nell'angolo superiore sinistro, alla quale un'altra identica faceva riscontro nell'angolo destro, che doveva continuare superiormente al presunto triglifo: BERNABÒ-BREA, *Le arti*, II, p. 61, tav. XXV.

<sup>2)</sup> Ora ad Amsterdam, Allard Pierson Stichting; misure: alt. 0,121, l. 0,190 e: alt. 0,135, l. 0,120, spess. 0,08; ZANCANI, *Bull. Comm. Arch.* 53, 1926, p. 98, tav. II, 1, e fig. 3; KLUMBACH, N.ri 17 e 18, p. 4, 5, 69 e tav. 5 e Beil B; WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 299 e tav. XIII, 2.

<sup>3)</sup> Museo Cleveland n. inv. 27436; misure: alt. 0,34, l. 0,33; KLUMBACH, n. 15 p. 4, 71 e tav. 4; WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 300 e tav. XIII, 5.

<sup>4)</sup> Ora ad Amsterdam, Allard Pierson Stichting: I framm. alt. 0,27, l. 0,33, spess. 0,077; II framm. alt. 0,24, l. 0,185, spess. 0,072. SCHEURLEER, *Arch. Anz.*, 1922, col 12, figg. 7; S. REINACH, *Gaz. B. A.*, 1923, I, p. 248; RUMPF, *R. M.*, 1923-24, p. 469, fig. 13; ZANCANI, *Bull. Comm. Arch.*, 1926, p. 106, tav. I, 2; PICARD, *Sculpt. ant.*, II, pp. 161, 164; id., *Rev. Art. Anc. Mod.*, 1928, II, p. 49, fig. 8; PRINS; DE JONG, *Bull. Ant. Besch.*, I, 2, 1926, p. 6, fig. 7; ZAHN, *Festschr. Loeb.*, 138, n. 33; WUILLEUMIER, *Aréthuse*, 1930, p. 123, n. 79; DEMANGEL, *La frise ionique*, p. 350 n. 1, p. 410, p. 427 n. 2; KLUMBACH, n. 13-14, pp. 3, 4, 57, 71, e tav. 3; WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 300 e tav. XIII, 4.

<sup>5)</sup> Roma Museo Villa Giulia, n.ro 13220; misure: alt. 0,09, l. 0,12. DELLA SETA, *Boll. Arte*, 1909, p. 194, tav. II; id., *Museo di Villa Giulia*, p. 451, tav. LVIII; DELBRUECK, *Arch. Anz.*, 1910, col. 185, fig. 4; HAGEMANN, *Gr. Panz.*, p. 51, 60, fig. 74; RUMPF, *R. M.*, 1923-24, p. 471, fig. 16; LAMB, *Bronzes*, p. 175, tav. LXVII, a; WUILLEUMIER, *Trésor*, p. 119, tav. XV, 2; BERNABÒ BREA, *Iapigia*, N. S. XII, 1941, p. fig. 3; WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 323 e tav. XVI, 5.

<sup>6)</sup> Londra, British Museum; misure: alt. 0,10, l. 0,13; LENORMANT, *Gr. Grece*, I, p. 448; WALTERS, *Bronzes Br. Mus.* n. 285, tav VIII; HEKLER, *Oest. Jahresh.*, 1916; 20, p. 201, fig. 128; HAGEMANN, *Gr. Panz.*, p. 51, n. 14, fig. 62; RUMPF, *R. M.*, 1923-24, p. 470, figg. 14-15; ZANCANI, *Rendic. Acc. Lincei*, 1926, p. 196; VLASTO, *Num. Chron.*, 1926, p. 207; LAMB, *Bronzes*, p. 175, tav. LXVII; WUILLEUMIER, *Trésor*, p. 120, tav XV, 3-4; NEUGEBAUER, *Jahrb. Inst.*, 1934, p. 171; WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 322, tav. XVI, 1, 2.

<sup>7)</sup> CARAPANOS, *Dodone*, 1878, n. 31, tav. XV; ZANCANI, *Rendic. Acc. Lincei*, 1926, p. 195; LAMB, *Bronzes*, p. 175, WUILLEUMIER, *Trésor*, p. 122, fig. 7; NEUGEBAUER, *Jahrb. Inst.*, 1934, p. 171, fig. 7; WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 322.

<sup>8)</sup> RUMPF, *R. M.* 1923-24, p. 469; ZANCANI, *Bull. Comm. Arch.*, 1926, p. 101, n. 4; HEKLER, *A. A.*, 1928, col 256; id *Ant. Budapest*, I, n. 31, fig. 8; WUILLEUMIER, *Aréthuse*, 1930, p. 123, n. 75; KLUMBACH, n. 57, p. 75, tav. 12.

<sup>9)</sup> Museo Taranto; misure: alt. 0,19, l. 0,13, spess. 0,07. KLUMBACH, n. 107, p. 22 e tav. 18.

<sup>10)</sup> Museo Budapest. HEKLER, *Berl. Phil. Woch.*, 1913, p. 471; id., *Oest. Jahresh.*, 1915, p. 94, tav. II; id., *Ant. Budapest*, I, n. 92, VON BIENKOWSKI, *Les Celtes dans les arts mineurs*, Cracovia, 1928, p. 123, fig. 175; DEMANGEL, *La frise ionique*, p. 427, n. 1; KLUMBACH, pp. XII e 56, n. 1; WUILLEUMIER, *Aréthuse*, 1930, p. 123; id. *Tarente*, p. 305; LANGLOTZ, *Critica d'arte*, VII, (N. S. II), 1942, p. 95, t. XXXVI, 7; LOEWY, E., *Jahrb. d. Kunsthist. Samml. in Wien*, n. 7, Sonderheft 11, p. 6, Ann. 21; WEICKERT, *Munch. Jahrb.*, n. 7, II, p. 17.

<sup>11)</sup> Sul problema spaziale nel rilievo ellenistico e romano: SCHÖBER, *Oest. Jahresh.* 1931, p. 46 e segg.

### XIII

#### LE METOPE COL MITO DELLE LEUCIPPIDI

Fra le opere più importanti che possono essere riferite alla fase postlisippea vediamo innanzi tutto un gruppo di tre frammenti appartenenti con tutta verisimiglianza ad un unico insieme, nel quale doveva essere rappresentato il ratto delle Leucippidi.

La scena doveva svolgersi in una serie di metope, forse le maggiori per dimensioni fra quelle che ci sono pervenute nella classe di monumenti che stiamo studiando.

Il maggior frammento costituisce da sé una metopa quasi completa, di cui si conserva anche un breve tratto del margine destro (fig. 87)<sup>1)</sup>.

Vi è rappresentata una scena di ratto. Un giovane guerriero, avanzando da destra a grandi passi, afferra per la vita e solleva da terra una ragazza che invano cerca di fuggire. Con tutta probabilità si tratta di uno dei Dioscuri che rapisce una Leucippide. Il guerriero, di cui manca purtroppo la testa, ha forme possenti piuttosto tozze. Porta una sola fascia di stoffa intorno alle reni, sostenuta da una larga cintura e scendente fino alle ginocchia, molto abbondante perché, nonostante sia tesa dalla forte divaricazione delle gambe, forma ancora pieghe molto ricche, profonde e numerose. Sul fianco sinistro ha il fodero della spada sostenuto da una bandoliera a tracolla. Una clamide, affibbiata sul petto, cade dietro le sue spalle, vivacemente ondulata e staccata dal corpo dal rapido movimento in avanti della figura, e svolazza solo lungo gli orli, ove forma pieghe arricciate che ricordano un po' quelle dei guerrieri Scheurleer (figg. 83-84).

Poche osservazioni possiamo fare riguardo al nudo, perché quel poco che era scoperto (la spalla della Leucippide, il braccio e il torace del Dioscuero) è fra le parti meno felicemente conservate. Si può notare tuttavia che era trattato in maniera molto sommaria, senza indicazioni di minuti particolari e senza delicati trapassi di piani. Si avevano membra forti, arrotondate, di cui erano segnati i tratti fondamentali. Nulla purtroppo si conserva dei volti, essendo anche ciò che rimane di quello della Leucippide assai rovinato nella superficie.

Il rilievo è molto alto, le figure sono staccate dal fondo da profondi sottosquadri, e gli arti ne erano del tutto indipendenti. Il fondo stesso era ancora allontanato nell'impressione dell'osservatore dal vivace movimento all'infuori della Leucippide, dallo scorcio offerto dalla posizione delle sue gambe e della sua veste e dal movimento della clamide del rapitore.



FIG. 87 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 123 - Uno dei Dioscuri che rapisce una Leucippide (metopa).

La composizione è dominata da un senso di forza e di pesantezza dovuto senza dubbio, oltreché alle proporzioni robuste e alla solida posizione del Dioscuro, anche al fatto che le figure occupano quasi interamente lo spazio della lastra, lasciando libere solo piccole zone del fondo, che rimanevano profondamente ombreggiate. Senso di pesantezza aumentato certo originariamente dal forte spessore delle cornici, molto sporgenti, che comprimevano le figure e contribuivano ad addensare ancor più le ombre nelle zone scure.

L'identità dello spessore della lastra, dell'altezza del rilievo, delle dimensioni delle figure, tutti di misura un po' insolita, mi fanno ritenere per certo che ad un'altra metopa della stessa serie appartenga un grosso frammento<sup>2)</sup> (fig. 88) in cui si conserva il torso e il volto di un vecchio guerriero che sembra avanzare verso destra imbracciando un grande scudo rotondo, di cui si vede la parte interna. Porta un chitone, o meglio una exomis, che forma un ampio kolpos sostenuto solo sulla spalla sinistra, lascia scoperta tutta la metà destra del torace e, cadendo, forma attraverso il petto un grosso



FIG. 88 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 124 - Frammento di metopa della serie della precedente: guerriero barbuto (Leucippo o Aphareus?).

fascio di pieghe, al quale si incrocia la duplice bandoliera che sostiene il fodero della spada. La stoffa molto consistente di questo chitone forma masse assai corporee, fortemente coloristiche essendo solcata da pieghe profonde, ma brevi e frequentemente interrotte, che rendono tutta la superficie contrastata di luci e di ombre.

Purtroppo neppur qui possiamo apprezzare il trattamento del nudo, perché una grande scheggiatura attraversa quasi tutto il petto. Solo sul fianco destro le digitazioni del gran dentato sono indicate con solchi che si approfondiscono in piccole fossette. Ma dal poco che resta si ha l'impressione dello stesso trattamento a larghe superfici arrotondate, senza modellazione troppo minuta dei particolari.

Rimane invece, sebbene spezzato alla fronte, il volto, che è quello di una persona matura. È quindi probabile che in questa figura si debba riconoscere il vecchio Leucippe che accorre in difesa delle figlie, o Aphareus, il padre dei fidanzati delle due ragazze, i quali sovente compaiono nelle rappresentazioni di questo mito.

Non ostante la rottura si vede che grandi masse di capelli scendenti fino alle gote ombreggiano fortemente il volto, che è incorniciato da una folta barba arricciata,

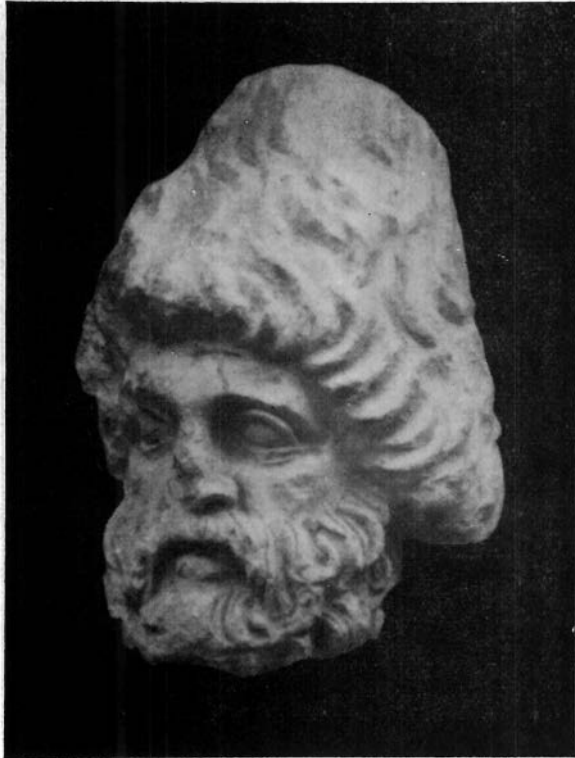


FIG. 89 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 64 - Testa distaccata probabilmente da una metopa della stessa serie delle due precedenti: uomo barbuto con berretto di pelliccia.

mentre lunghi baffi spioventi scendono ai lati della bocca lasciando scoperte delle labbra carnose, molto sporgenti. Ha grandi occhi a mandorla, di aspetto un po' bovino, con solchi marcati sotto le palpebre inferiori e un naso piccolo, con narici dilatate, ora deturpato da una rottura, ai lati del quale scendono verso gli angoli della bocca solchi molto accentuati.

Molto simile a questa è un'altra testa dello stesso museo <sup>3)</sup> (fig. 89), che, nonostante sia a tutto tondo, deve provenire anch'essa da un rilievo essendo lavorata per una sola veduta.

Per l'identità delle proporzioni e dei caratteri tecnici e stilistici con la precedente è molto verisimile che provenga da una terza metopa della stessa serie.

La conservazione questa volta è perfetta e solo l'estremità del naso è scheggiata. Anche qui si tratta di un uomo maturo, la cui larga faccia è, come nel caso precedente, ornata di una barba folta e ric-

ciuta e in cui lunghi baffi spioventi scendono ai lati della bocca. Anche qui le labbra sono carnose e prominenti, le narici dilatate, ed ai lati di esse passano forti solchi curvi.

I grandissimi occhi, con le palpebre superiori molto arcuate e le inferiori più diritte ma sottolineate da un solco marcato, sono profondamente infossati nelle cavità orbitali e fortemente ombreggiati, mentre le guance appaiono magre. Intorno alla fronte tormentatissima non sono questa volta i capelli a gettare una densa zona di ombra, ma uno spesso berretto di pelliccia di forma tronco conica, di un tipo che non ci meraviglierebbe sulla testa di un cosacco, ma di cui non credo esistano molti esempi nel mondo classico. Esso dà alla figura l'aspetto di uno di quei barbari del Nord che tante volte compaiono quali prigionieri nella scultura romana del II secolo d. C.



A parte le differenze nel trattamento del nudo, non pochi sono gli elementi che queste metope hanno in comune con alcuni dei rilievi con scene di battaglia, esaminati nel precedente paragrafo. Si veda la forte altezza del rilievo, il distacco quasi completo delle figure del fondo e l'accentuazione notevole della terza dimensione a mezzo dell'andamento dei panneggi e del movimento obliquo al fondo di qualche figura. (qui in particolare la Leucippide). La clamide del Dioscuro rapitore trova il più vicino confronto per la disposizione generale della stoffa e il suo movimento ondulato in una delle figure di guerrieri della lastra N. 1006 del fregio del Mausoleo, ma la pesantezza molto più forte della stoffa ricorda piuttosto i lembi dei mantelli dei guerrieri del rilievo di Cleveland, mentre le pieghe arricciate che essa forma lungo l'orlo trovano una stretta somiglianza con quelle dei rilievi Scheurleer 1388 e 1587.

Ancora più forti che in quei rilievi sono il gioco delle luci e il colorismo nei panneggi, ottenuti, specialmente nella figura del guerriero anziano, mediante l'increspamento della stoffa, nel dioscuro mediante ampie pieghe fortemente ombreggiate.

Ma l'elemento più interessante di queste sculture è senza dubbio rappresentato dai volti. Vi sono in essi caratteri che richiamano in certo modo le teste delle divinità anziane, quali Zeus, Asklepios, Hades, come le rappresenta l'arte dell'avanzato quarto secolo. Gli elementi comuni sono appunto quella forte ombreggiatura intorno alla fronte tormentata, l'infossamento degli occhi, le guancie magre e specialmente il tipo della bocca carnosa e sensuale, circondata da folti baffi e dalla foltissima barba.

Qui naturalmente, non trattandosi di divinità, i lineamenti sono meno ideali e più umani, la fronte è stata abbassata, il volto più allargato, molta della gravità è stata tolta.

Si è da molto tempo riconosciuto che è in alcune teste provenienti dal Mausoleo che queste tendenze per la prima volta si affermano; specialmente in una testa maschile barbata rinvenuta sul lato Nord<sup>4)</sup>, ma anche nella figura stessa del re Mausolo se ne ha una notevole traccia.

Questi caratteri sono tuttavia molto più accentuati nelle due teste tarantine, le quali quindi vengono a trovarsi sulla linea di evoluzione che dalle teste ricordate del Mausoleo porta allo Zeus di Otricoli, ad uguale distanza dalle une come dall'altro.

Se la creazione di questo tipo piuttosto che a Briasside, come una volta si amava credere ricollegando la serie al Serapide, sia dovuta invece a Lisippo, come pure è stato supposto, non ha importanza ai fini della nostra ricerca, ma in quest'ultimo caso anche questo potrebbe essere uno degli elementi penetrato nell'arte tarantina attraverso l'arte lisippea.

Un altro grande rilievo del Museo Nazionale di Taranto con un carro tirato da due cavalli galoppanti<sup>5)</sup> (fig. 90) appartiene anch'esso senza dubbio a questa stessa fase dell'arte tarantina. Sebbene per il mutilo stato in cui ci è pervenuto né figure umane né tracce di panneggio si conservino in esso, non è difficile riconoscerci gli



FIG. 90 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 166 - Carro tirato da due cavalli (viaggio agli Inferi o scena di ratto?).

stessi caratteri artistici che contraddistinguono molte delle opere che abbiamo fin qui elencato.

Anche qui le figure ad altissimo rilievo, quasi indipendenti dal fondo, si muovono liberamente nello spazio, e un pilastro, forse un monumento funerario, che compare nello sfondo dietro ad esse, lungi dall'essere un inutile riempitivo, serve bene ad accentuare il senso della profondità e a dar quasi l'impressione dello spazio libero al di là delle figure.

È anch'esso un indizio che il problema spaziale assilla in questo tempo gli scultori tarantini più che qualsiasi altro problema artistico.

Nel trattamento anatomico dei cavalli, potentissimi e grandiosi, dominano quelle stesse tendenze ad un oggetto fortissimo di tutte le masse muscolari straordinariamente sviluppate e ad una netta delimitazione di ciascuna di esse, che già tante volte abbiamo osservato nel nudo. Anche qui fortissimo è il chiaroscuro.

I caratteri della nuova età appaiono tanto più evidenti se si confrontano questi cavalli non solo con quelli dei rilievi attici più antichi di circa un secolo, quali quello di Echelos e Basile o quello simile ai Oropos al Museo di Berlino, ma anche con quelli del fregio del Mausoleo che appaiono al confronto ancora legati al fondo.

La frammentarietà, oltre a privarci di molti elementi di giudizio stilistico, rende anche difficile una sicura interpretazione dell'argomento del rilievo.

Assai notevole comunque è questo elemento paesistico che si introduce nella composizione.

<sup>1)</sup> Museo Taranto, n. inv. 123; misure: alt. 0,430, l. 0,397, spess. 0,175, alt. del rilievo 0,080.

<sup>2)</sup> Museo Taranto, n. inv. 124; misure: alt. 0,235, l. 0,275, spess. 0,173, alt. rilievo 0,084.

<sup>3)</sup> Museo Taranto, n. inv. 64 (1725); misure: alt. 0,100, l. 0,074, spess. 0,070. ZANCANI, *Bull. Arch. Com.*, LIII, p. 1925, p. 101; KLUMBACH, n. 173, p. 31.

<sup>4)</sup> COLLIGNON, *Hist. Sculpt. Gr.*, II, p. 334, fig. 169; WINTER, *Kunstgesch. in Bildern*, Heft 1, tav. 302, n. 4.

<sup>5)</sup> Museo Taranto, n. inv. 166; misure: alt. 0,400, l. 0,545, spess. 0,072, alt. del ril. 0,053. Rinvenuto il 1 giugno 1912 nell'ex vigneto Ramellini durante i lavori per la costruzione del nuovo bacino. Consta di undici frammenti.

## OPERE MINORI DEL PRIMO ELLENISMO

Alla serie dei rilievi più importanti esaminati nei due precedenti paragrafi, che per il tono artistico più elevato e per lo stato di conservazione in cui ci sono pervenuti ci hanno permesso un esame stilistico più completo, si può ricollegare un gran numero di frammenti minori, nei quali si riscontrano, variamente associati e variamente accentuati o attenuati, quegli stessi caratteri dell'espressione, del nudo, del panneggio, della composizione, ecc. che abbiamo messo in luce in quelli.

Già il Klumbach ha riunito intorno ai due frammenti Scheurleer 1590 e 1591 un considerevole numero di rilievi nei quali si ritrovano non solo le stesse tozze proporzioni dei corpi e lo stesso trattamento dell'anatomia a grandi piani, e, quando sono conservati i volti, anche l'espressione del violento pathos, ma anche gli stessi caratteri della composizione e cioè la completa aderenza delle figure al fondo e la loro frontalità.

Al gruppo formato dal Klumbach possiamo avvicinare anche due piccoli frontoni frammentari del Museo di Taranto.

Nel primo <sup>1)</sup> (fig. 91) si ha un guerriero che combatte verso sinistra appoggiando a terra il ginocchio destro e tenendo la gamba sinistra tesa. Ma nonostante la completa adesione della figura al fondo e la mancanza di sottosquadri si hanno alcuni scorci notevolissimi sia nella gamba destra, che dal ginocchio al piede è nettamente rivolta contro il fondo, sia ancor più nella posizione dello scudo che, invece di essere tenuto basso presentando verso l'osservatore la faccia interna, viene alzato dal braccio teso in modo da risultare quasi perpendicolare al fondo, presentando di scorcio la faccia esterna. Ad aumentare il senso della profondità serve anche la clamide che svolazza dietro alle spalle del guerriero in modo non molto diverso da quello che ci offrono i frammenti Scheurleer 1388 e 1578, formando come in quelli pieghe molto arricciate.

Assai più rozzo, l'altro frontone <sup>2)</sup> (fig. 92) presenta una figura quasi simmetrica a questa che brandisce però in una mano un giavellotto e nell'altra il fodero della spada. Qui però nessuno scorcio nella gamba appoggiata a terra, sforzatamente portata ad essere parallela al fondo. Dinanzi a questo guerriero corre una amazzone con lunghe anaxyrides e chitone che giunge alle ginocchia, di stoffa molto pesante, solcata da profonde pieghe. Non manca in questo rilievo un interessante elemento paesistico, rappresentato da un albero visibile alla sinistra del guerriero.

Assai vicino per lo stile ai frammenti Scheurleer n. 1388 e 1587 è un frammento <sup>3)</sup> (fig. 93) costituente l'angolo superiore sinistro di un piccolo rilievo in cui si conserva la metà superiore di un guerriero corrente verso destra, che ripete l'atteggiamento della figura di destra del rilievo di Cleveland. Porta un elmo attico, una clamide svolazzante, fermata sul petto da una fibbia rotonda, e una bandoliera a tracolla che sostiene il fodero della spada. Il volto e il panneggio sono purtroppo molto rovinati e il trattamento dell'anatomia, sebbene accurato, è però assai più semplificato che nelle opere maggiori.

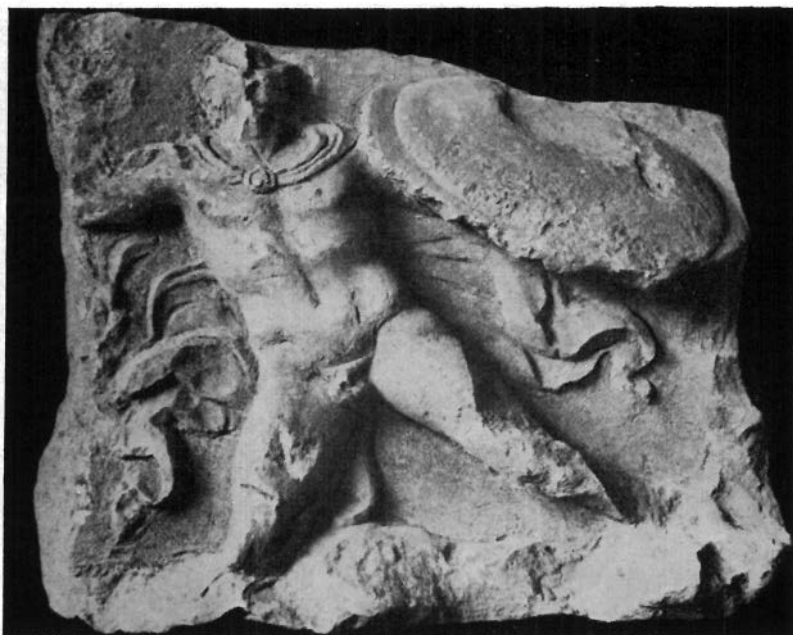


FIG. 91 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 6 - Piccolo frontone a rilievo con guerrieri combattenti.

Rimangono anche nel museo di Taranto due frammenti di grandi fregi <sup>4)</sup> (fig. 94), conservanti solo lembi di panneggio, svolazzanti in modo assai simile a quello delle clamidi dei guerrieri dei due frammenti Scheurleer ora citati. Non sembra anzi impossibile che uno possa provenire dallo stesso fregio a cui essi appartenevano.



FIG. 92 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 7 - Piccolo frontone a rilievo con combattimento fra greco e amazzone.

Il museo di Taranto possiede anche un piccolo gruppo a rilievo (fig. 95) fatto per essere applicato su un fondo lavorato a parte, relativamente molto ben conservato. Rappresenta l'agguato di Achille a Troilo <sup>5)</sup>. Il giovinetto cavalca verso sinistra e il

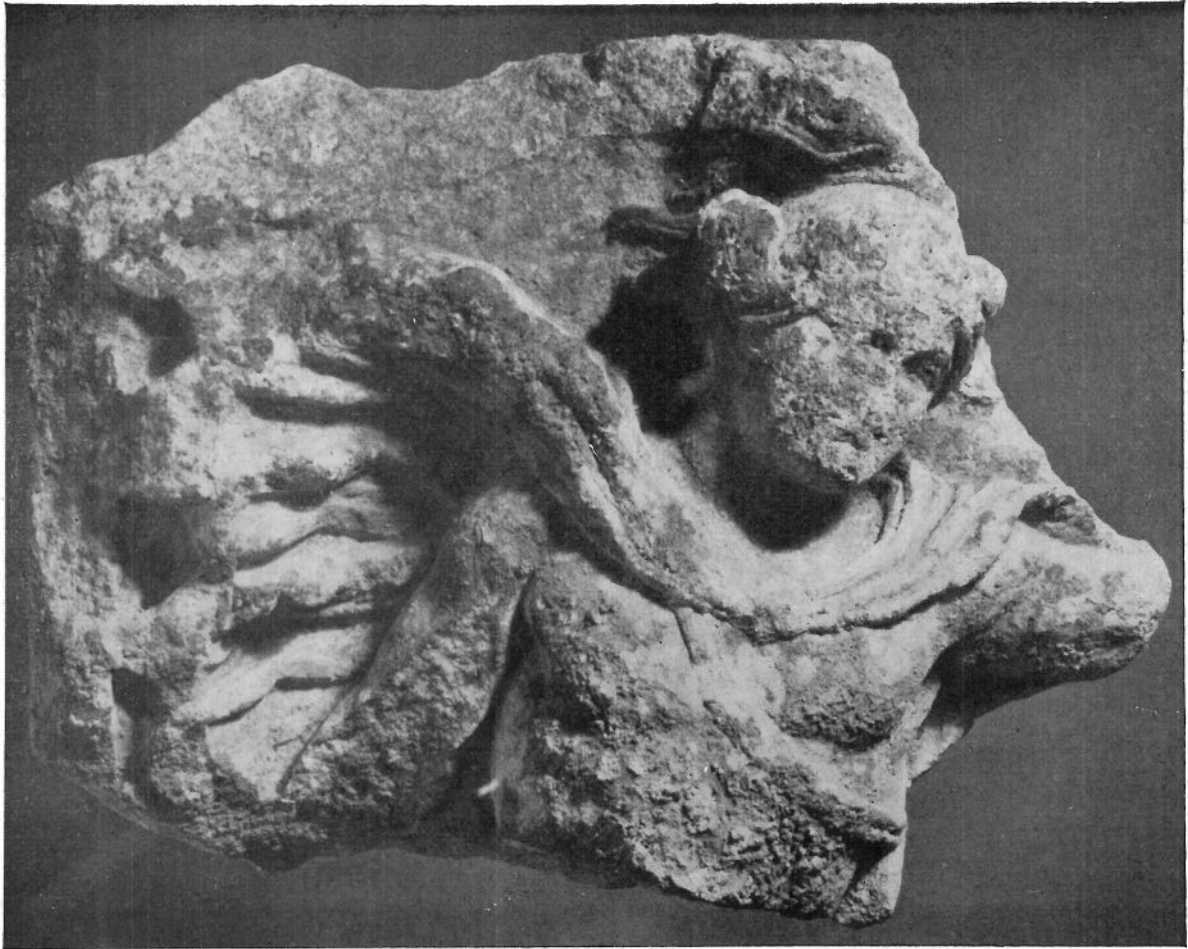


FIG. 93 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 108 - Frammento di rilievo con parte superiore di guerriero combattente.

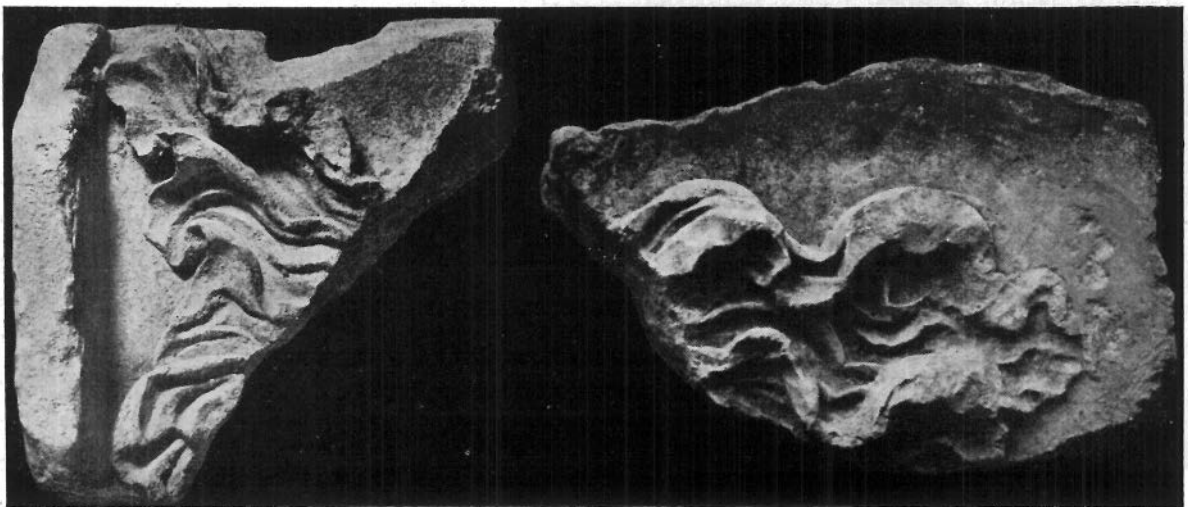


FIG. 94 A e B - TARANTO, MUSEO - Due frammenti di rilievi probabilmente con scene di combattimento, conservanti solo lembi di clamidi svolazzanti.



Pelide, che incede in opposta direzione, afferrandolo per i capelli cerca di rovesciarlo dal destriero. Troilo invano si volge verso di lui, guardandolo con occhi supplichevoli, invano cerca di staccare con la sua destra la mano di lui dalle proprie chiome e di respingerlo appuntando la sinistra contro il suo petto. Achille è nudo e solo una bandoliera regge il fodero della spada attraverso il suo petto. Imbraccia alla sinistra un grande scudo rotondo di cui si vede l'interno e sull'avambraccio della stessa parte porta la clamide che cade in due lembi.

La gamba destra è saldamente tesa all'indietro, la sinistra avanzata e flessa e il torace inclinato verso questa.

Il nudo, potentissimo, nella chiara indicazione della struttura anatomica, nella forte accentuazione di ogni rilievo, si rivela molto simile a quello del rilievo Scheurleer 1388 e della metopa di Taranto (fig. 79) senza però le esagerazioni di quest'ultima. Le masse muscolari sono divise da solchi profondi che segnano vaste zone di ombra. Si confronti con i rilievi predetti specialmente la gamba, ove i vari capi del tricipite sono così nettamente distinti e formano masse tanto rigonfie.

Al confronto col corpo poderoso di Achille sembra esile quello del giovinetto Troilo, nel quale il trattamento della muscolatura è molto più delicato e più morbido e anche naturalmente più atono, essendo attenuata ogni indicazione troppo netta.

Meno bella è la testa di evidente impronta scopadea, nella quale, nonostante una ricerca di espressione ottenuta rivolgendo in alto gli sguardi, dilatando le narici ed affossando fortemente gli angoli della bocca, si ha un trattamento duro, angoloso, specialmente nel naso, nella fronte e nelle guancie troppo grosse.

Anche nell'anatomia del cavallino dal corpo allungato, dal muso piccolo ed affilato, si rivela quella tendenza ad accentuare ogni rilievo e a conformare troppo esattamente ogni muscolo che è caratteristica di questa fase artistica.

Il panneggio, per quel poco che se ne può vedere dalla clamide di Achille e da quella di Troilo, che dal braccio destro a cui era avvolta cade fino alla groppa del cavallo, è formato di stoffa spessa che svolazza pesantemente in modo simile a quanto avviene nel rilievo di Cleveland.

Le figure sono lavorate quasi come fossero a tutto tondo e il distacco dal fondo oltreché dalla loro rotondità è accentuato dalla posizione perpendicolare a quello assunta dallo scudo di Achille.

Straordinariamente simili a questa figura, non solo nello schema, ma anche in tutti i caratteri stilistici, sono due figure di guerrieri, anch'essi indipendenti dal fondo, una del museo di Taranto<sup>6)</sup> (fig. 96), l'altra del Museo di Berlino<sup>7)</sup>. Entrambi, come l'Achille, incedono verso destra con gambe molto divaricate, col torace inclinato in avanti e visto quasi di pieno prospetto, e imbracciano lo scudo rotondo di cui si vede la parte interna.

Il primo guerriero porta sull'avambraccio sinistro anche la clamide, che cade in due lembi, il secondo invece non ha clamide e presso il suo fianco destro rimane un





FIG. 95 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 153 - Achille e Troilo; gruppo a tutto tondo.

braccio rivestito di manica che stringe una pelta, certo appartenente ad una amazzone già da lui abbattuta.

Allo stesso gruppo dei tre precedenti si deve ascrivere, nonostante un trattamento un po' più duro ed angoloso delle superfici, un altro piccolo frammento<sup>8)</sup> (fig. 97) della stessa tecnica, conservante il torso di un guerriero nudo, che con la spada brandita nella destra abbassata, sta per finire un'Amazzone già caduta dinnanzi a lui, della quale non resta che il braccio destro rivestito da lunga manica, proteso in atto d'implorazione. Egli è nudo e porta la clamide sul braccio sinistro col quale afferrava forse per i capelli la sua avversaria. Una bandoliera a tracolla sostiene il fodero della spada. Possiamo riavvicinare a questo frammento per una certa durezza nel trattamento del nudo un



FIG. 97 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 100 - Combattimento fra greco e amazzone (*applique*).



FIG. 96 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 88 - Torso di guerriero combattente (*applique*).

altra piccola figura di guerriero della collezione di Libertini di Catania (fig. 98), ripetente ancora una volta lo schema dei due esemplari fig. 96 e Klumbach n. 106, tav. 19<sup>9)</sup>.

Anche qui il guerriero incede nudo verso destra imbracciando lo scudo e tenendo sullo stesso braccio la clamide, mentre dietro il dorso compare il fodero della spada.

Interessante in questo frammento è la testa con elmo corinzio sollevato sulla fronte e con chiome lunghe, trattate a sottili ciocche verticali ondulate.

Un altro eccellente frammento della stessa collezione<sup>10)</sup> (fig. 99) forse può ancora essere riavvicinato a questo gruppo.

Vi è rappresentata una figura virile, stante, quasi di prospetto, lievemente volta verso sinistra, con torace nudo e vestita solo di un mantello avvolto intorno alle reni e sostenuto dall'avambraccio sinistro. La mano corrispondente stringe un sottile bastone tenuto obliquamente che, se fosse uno scettro, indicherebbe la figura come una divinità. In questo caso essa potrebbe forse essere identificata come Zeus.



FIG. 98 - CATANIA, COLLEZ. LIBERTINI - Guerriero combattente. (Fotogr. dell'Università Catania).



FIG. 99 - CATANIA, COLLEZ. LIBERTINI - Figura maschile stante (Fotogr. dell'Università Catania).

Anche altri due frammenti di figure a rilievo indipendente, l'uno del Museo di Heidelberg<sup>11)</sup>, l'altro di Taranto<sup>12)</sup>, appartengono a questa serie. Nel primo resta tutta la parte sinistra di un guerriero nudo, in atto di sfoderare la spada, che porta la clamide sull'avambraccio sinistro, nel secondo il ventre e la gamba destra di un altro guerriero che incedeva verso sinistra con la spada sguainata (Klumbach 103).

La somiglianza dei caratteri stilistici ci porta a ricordare qui altre sculture in pietra tenera. Un frammento di un piccolo fregio di una raccolta privata di Darmstadt<sup>13)</sup> (Klumbach 18 a), in cui si è voluto vedere il sacrificio dei giovani troiani sulla tomba

di Patroclo, rappresenta forse più probabilmente, come intuì il Klumbach, un guerriero che difende da un avversario, non più conservato, il corpo di un compagno caduto.

La testa di questo, nonostante la sommarietà del lavoro, sembra rivelare, nella conformazione e nel trattamento dei capelli sconvolti, l'imitazione di modelli scopadei. Il nudo presenta quella stessa accentuazione di tutti i rilievi, quello stesso potentissimo sviluppo della muscolatura, che già tante volte abbiamo riscontrato. Ma caratteristica soprattutto è la clamide del combattente che, descrivendo un ampio semicerchio intorno alla sua spalla sinistra, svolazza molto baroccamente in due lembi pesanti, formando pieghe lunghe e profonde.

Il museo di Taranto possiede un cospicuo numero di frammenti di figure maschili a tutto tondo, nude o loriccate, troppo mutile perché si possa riconoscerne il significato nell'insieme della composizione a cui appartenevano, ma che per l'eccellenza del trattamento anatomico, non ostante la loro frammentarietà, sono da porre fra i pezzi più insigni della scultura in pietra tenera.

Consideriamo innanzi tutto due torsi che per l'identità delle proporzioni e dello stile sembrano appartenere a due figure di uno stesso complesso scultoreo, forse di una composizione frontonale (figg. 100 e 101). Erano entrambe sedute e l'una di esse (fig. 101)<sup>14</sup> con le gambe rivolte verso sinistra si volgeva di lato presentando il torace di pieno prospetto sicché il basso ventre veniva a presentare una forte torsione che stira i muscoli addominali e deforma l'ombelico. Alzava il braccio sinistro, (che era lavorato in pezzo di riporto fissato con perno metallico, di cui resta il foro) e teneva il destro abbassato.

La seconda figura (fig. 100)<sup>15</sup> era in posizione più frontale e non presentava torsioni sul proprio asse.

Identici sono in entrambi i torsi i caratteri del trattamento anatomico, e sono in sostanza quelli stessi che abbiamo largamente considerato nella metopa di Taranto fig. 79. È cioè un nudo di una straordinaria potenza, in cui i singoli rilievi muscolari, e l'affiorare attraverso questi dell'impalcatura ossea, sono indicati in modo molto netto, con delimitazioni precise, secondo le norme di una chiara sintassi strutturale del corpo umano.

Ma la tendenza all'iperbole che abbiamo osservato prendendo in esame il torso del guerriero di quella metopa, nella enorme robustezza dello scheletro, nella larghissima apertura della gabbia toracica e ancor più nello sviluppo delle masse muscolari, è qui portata agli estremi limiti. I rilievi dei singoli muscoli formano vere montagne di carne che si arrotondano in masse rigonfie su uno scheletro di una grandiosità inverosimile. Solchi profondi li dividono. Il contorno dell'arcata epigastrica, accentuato dal rigonfiamento delle masse muscolari che gli si sovrappongono e continuato dal fortissimo aggetto delle creste iliache, forma una netta cornice intorno all'addome che, in rapporto alla potenza del torace, sembra piccolo e quasi sproporzionato. Ma è trattato anch'esso con la stessa esuberanza, data dal profondo solco della linea alba e

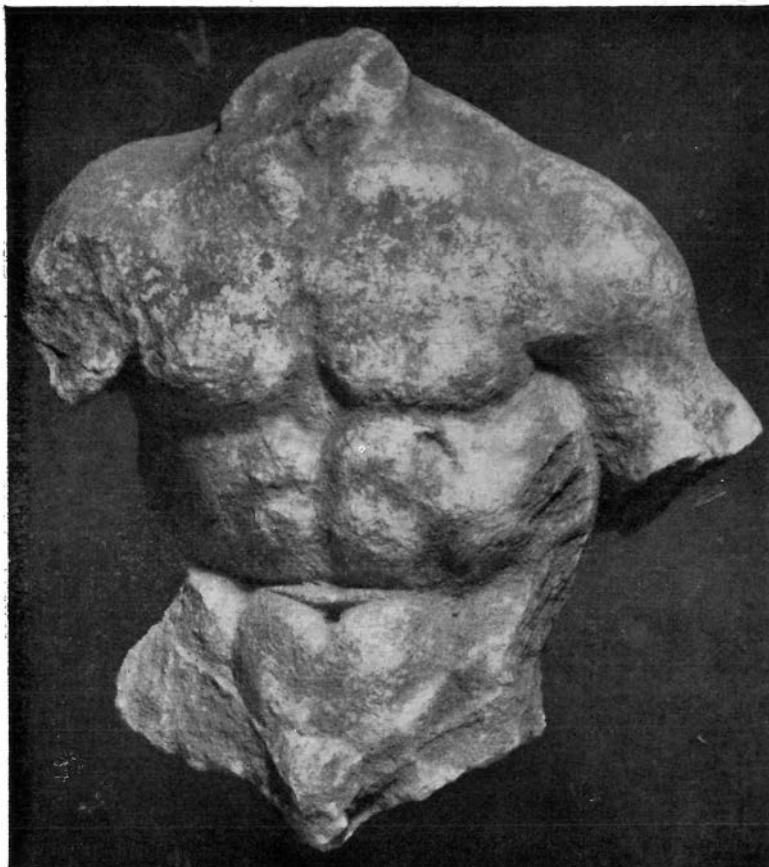


FIG. 100 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 149 - Torso maschile a tutto tondo.

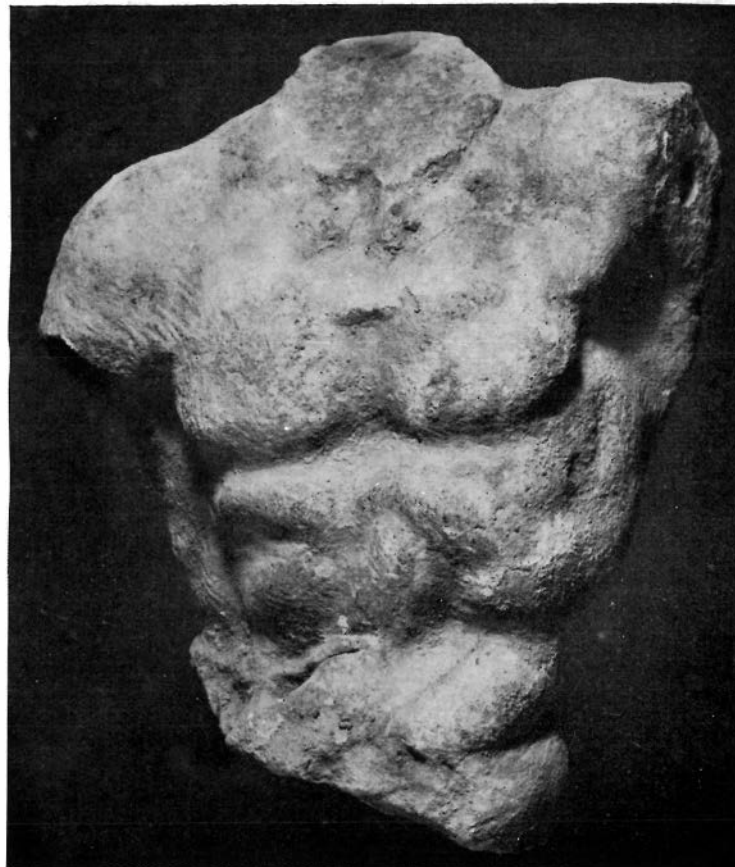


FIG. 101 - TARANTO, MUSEO - Torso maschile a tutto ondo.

della piega mediana, dalla forte rientranza dell'ombelico, dall'aggetto tondeggiante del basso ventre delimitato da una marcata fascia inguinale.

Una simile iperbole nel trattamento del nudo si ha nell'arte greca solo nelle figure di Herakles create dall'arte di Lisippo, nel Farnese cioè e probabilmente anche nell'Herakles di Taranto, di cui una pallida eco risuona forse nel frammento della fig. 73.

Ma nei nostri due torsi questo nudo iperbolico non è un nudo lisippeo. Esso segue al contrario quella tradizione attico-scopadea che abbiamo visto essere elemento costante dell'arte tarantina.

L'influenza di Lisippo è riconoscibile forse soltanto in questa stessa iperbole che

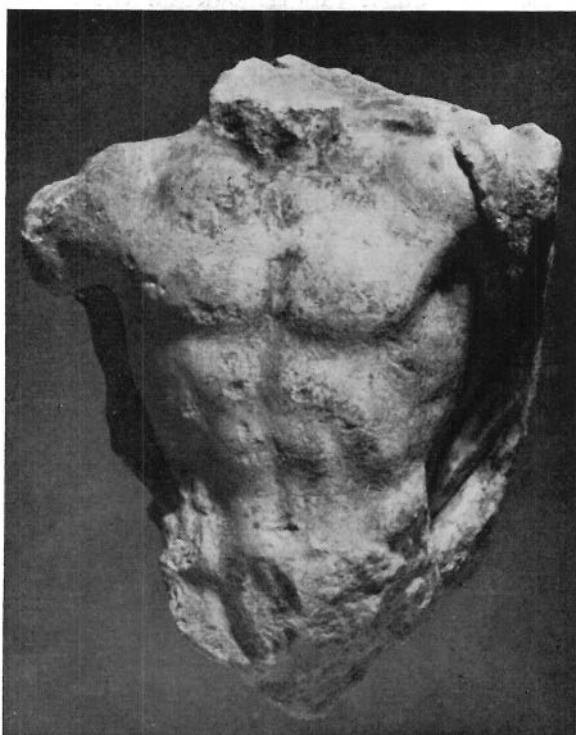


FIG. 103 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 78 - Torso maschile: frammento di rilievo.



FIG. 102 - TARANTO, MUSEO - Torso maschile a tutto tondo.

dalle sue statue di Herakles verisimilmente certo da riconoscere Herakles. Neppure essi raffigurano mortali. Una simile irreal grandiosità del nudo si addice solo alle divinità. Ed è possibile che essi appartenessero ad un consesso degli dei, riuniti sull'Olimpo per assistere ad un evento di particolare importanza.

Anche nel trattamento del nudo si ritrova dunque quella mancanza di misura che caratterizza l'arte tarantina in tutte le sue espressioni e la porta ad esagerare le tendenze che si venivano affermando nei maggiori centri artistici del mondo greco.

Un torsetto, di dimensioni un po' minori, e purtroppo assai sciupato (fig. 102)<sup>161</sup> per la scheggiatura di entrambi i pettorali, la completa asportazione della spalla sinistra e altre abrasioni minori, risponde sostanzialmente agli stessi caratteri del torso n. 149, del quale ripete in qualche modo anche lo schema, sebbene il braccio sinistro dovesse essere alzato.



Vi si osserva infatti la stessa esagerazione nel trattamento delle masse muscolari, la stessa accentuazione dei rilievi del margine dell'arcata epigastrica e delle creste iliache, che crea un solco ombreggiato intorno all'addome compresso, piccolo rispetto

al poderoso torace, ma fortemente plastico.

In un altro torsetto maschile (figura 103)<sup>17)</sup> non più a tutto tondo, ma conservato in un frammento di altorilievo, il trattamento anatomico, ugualmente magistrale, è più contenuto e moderato. Le masse muscolari, pur espresse secondo i medesimi schemi, sono meno esagerate; vi è maggior morbidezza delle superfici. Vivace il rendimento dell'addome, profondamente infossato ai lati, con notevole prominente delle partizioni superiori e del basso ventre.

La figura, di pieno prospetto, alzava entrambe le braccia, e il mantello, sostenuto forse sugli omeri, cadeva a festone dietro di essa formando pieghe ombreggiate nello sfondo. Il capo era volto verso la spalla sinistra.

In più vivace atteggiamento è un torsetto a tutto tondo, forse di guerriero, che incede rapidamente verso sinistra volgendosi indietro (fig. 104)<sup>18)</sup>. Insiste su gambe molto divaricate, di cui la destra è com-

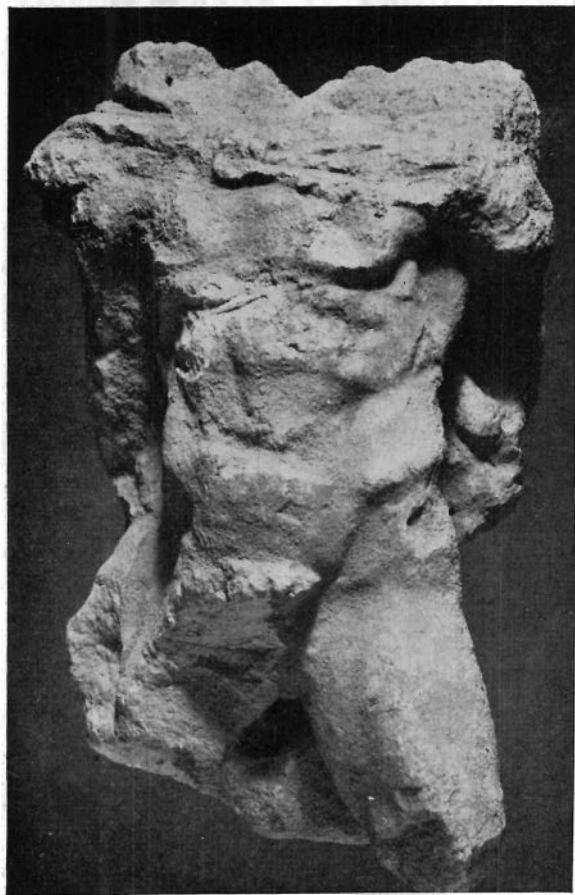


FIG. 104 - TARANTO, MUSEO - Torso maschile.

pletamente scomparsa e la sinistra spezzata sopra il ginocchio. Il braccio destro era abbassato e il sinistro teso obliquamente all'indietro.

La clamide, affibbiata sul petto con fermaglio rotondo, svolazzava dietro le spalle verso destra, ma di essa poco si conserva. Possiamo immaginarla solcata da pieghe profonde con forte arricciamento dei margini, secondo gli schemi noti nella scultura tarantina.

Sebbene la superficie sia deturpata da ampie scheggiature e abrasioni, si riconosce il solito tipo di nudo prediletto dagli scultori di Taranto, caratterizzato dalla chiara distinzione degli elementi anatomici, dalla forte plasticità nel trattamento dell'addome, accentuata dal rilievo della gabbia toracica, dall'eccessiva potenza dei pettorali.

Accuratamente modellati sono qui il fianco, in cui sono chiaramente espressi i contorni delle costole e delle digitazioni, e la muscolatura della gamba sinistra. Pezzo dunque anche questo di eccellente fattura.



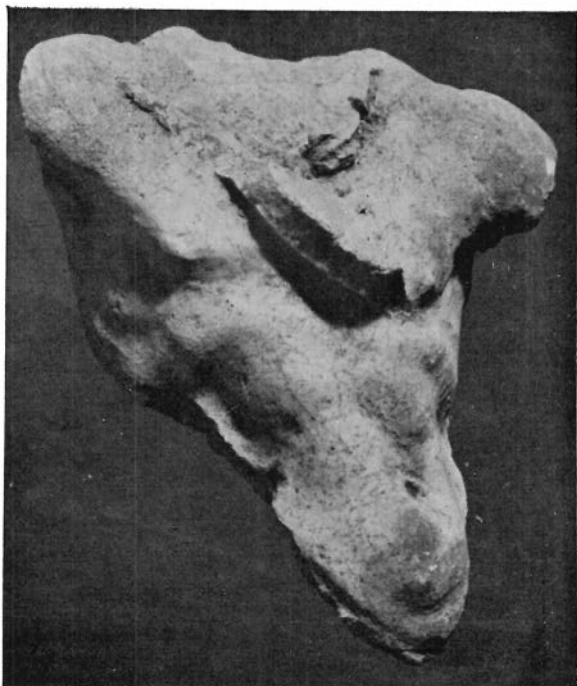


FIG. 105 - TARANTO, MUSEO, N. inv. gen. 17102 (già collezione Rocca) - Frammento di torso maschile.

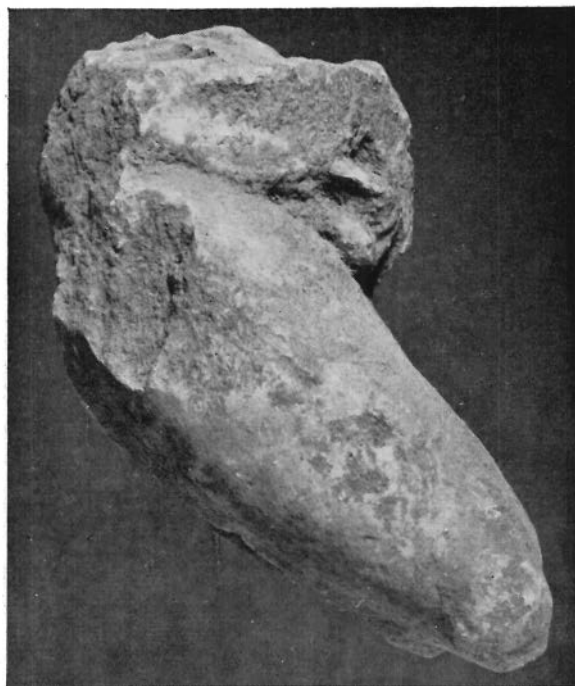


FIG. 106 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 207 - Frammento di figura maschile nuda.

Un altro torsetto (fig. 105)<sup>19)</sup>, molto frammentario, appartiene probabilmente ad un guerriero che, nell'alterna vicenda della lotta, arretra improvvisamente girandosi di lato ed alza più che orizzontale il braccio destro, mentre tende obliquamente il sinistro un po' verso il basso.

Il torso presenta una forte torsione intorno al proprio asse, indicata dalla obliquità della linea alba, dallo stiramento della parte destra e dalla compressione della parte sinistra dell'addome. Il trattamento dell'anatomia, potente, ma senza l'iperbole che si riscontra nei torsi figg. 100 e 101, richiama piuttosto al frammento n. 78 (fig. 103) soprattutto per una certa morbidezza della superficie.

Ricordiamo ancora due frammenti che, pur nello stato di estrema mutilazione in cui ci sono pervenuti, rivelano ancora la maestria dell'artista che li ha scolpiti.

L'uno (fig. 106)<sup>20)</sup> è una gamba destra, con tratto del basso ventre, di una figura che dobbiamo supporre seduta di profilo verso destra. La posizione di riposo rende meno evidente la distinzione dei singoli muscoli rilassati, compressi dalla tensione del sartorio, ma eccellentemente modellato è il ginocchio, in cui forte è l'aggetto della rotula. Nell'altro frammento (fig. 107)<sup>21)</sup> si conserva sopra uno zoccolo roccioso la gamba sinistra e il basso ventre con parte del fianco destro di una figura maschile, che appoggia a terra il ginocchio sinistro, tendendo indietro la gamba destra, ora perduta. Resta anche la mano sinistra appoggiata su un masso prominente.

Altri due torsi di nobilissima fattura appartengono invece a guerrieri loricati.

Di uno di essi (fig. 108)<sup>22)</sup> resta solo il busto acefalo. La figura doveva essere eretta, di pieno prospetto e alzare il braccio destro in atto di comando come un *imperator* romano, mentre teneva il sinistro morbidamente abbassato lungo il fianco e avvolto



FIG. 107 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 194. - Frammento di figura maschile nuda.

nella clamide, fermata sul petto da una fibbia rotonda e scoprente interamente la spalla destra.

L'altro, più completo (fig. 109)<sup>23)</sup>, indica un più vivace movimento della figura. È un guerriero di pieno prospetto che imbraccia nella sinistra il grande scudo rotondo, visto di scorcio, mentre alza il braccio destro. La corazza, riprodotte le forme dell'anatomia umana, è attraversata da un balteo che reggeva senza dubbio il fodero della spada. Sotto l'orlo inferiore della corazza spunta il lembo di un corto chitone, agitato da pieghe profonde, curvilinee. Sull'avambraccio sinistro

era gettata la clamide di cui si scorge ora solo una traccia, ma i cui lembi dovevano svolazzare di lato con effetto decorativo accentuando il movimento della figura.

L'estremità di un fregio del Museo di Taranto<sup>24)</sup>, (fig. 110) conserva un giovane nudo che, correndo verso sinistra, si volge indietro e porta la mano destra all'occipite tendendo orizzontalmente il braccio sinistro dal quale la clamide cade in due lembi molto allungati che svolazzano dietro le sue spalle in modo non dissimile da quelle dei guerrieri del rilievo di Cleveland. Il rilievo è tanto alto che la figura è quasi libera dal fondo. L'anatomia, nonostante la sommarietà, ha i soliti caratteri, evidenti specialmente nelle gambe, e al chiaroscuro è affidata una parte notevole dell'effetto. Non si ha più un guerriero combattente, ma un giovane satiro che insegue le menadi, un satiro ingentilito che ha perso ormai ogni carattere animalesco, appartenente ad un fregio di argomento dionisiaco.



FIG. 108 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 150 - Busto di guerriero loricato.

Nelle opere di questa tendenza fin qui esaminate esempi di panneggio erano solo offerti da qualche clamide svolazzante o da qualche sottile lembo di stoffa di importanza generalmente secondaria. Solo un'amazzone in un frontoncino di scadente fattura (fig. 92) era interamente vestita ed avevamo

notato in essa la straordinaria grossezza delle pieghe dure e profonde, la forte corporeità della stoffa che, pur nei contorti e violenti svolazzi, sembra spessa e pesante. Gli stessi caratteri di panneggio si ritrovano ad esempio nel corto chitone e nella clamide di cui è vestito un cavaliere in una metopa ben conservata del Museo di Bari<sup>25)</sup>, nella quale anche gli altri elementi stilistici corrispondono del resto a quanto si è visto nei lavori precedenti: il forte rilievo, il distacco della figura dal fondo, il senso della terza dimensione, ecc. Si confronti anche il cavallo galoppante con quelli del rilievo di Taranto n. 166 (fig. 90).

Si confronti anche una figurina di menade che corre verso destra volgendosi



FIG. 110 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 15 - Frammento di fregio dionisiaco con satiro corrente.



FIG. 109 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 17099 (già collez. Rocca) - Torso di guerriero loricato.

indietro, di cui la parte superiore ci è conservata da un frammento di fregio limitato superiormente da una cornice molto aggettante<sup>26)</sup> (fig. 111). Essa stringe con la sinistra il tirso che porta obliquamente appoggiato alla spalla. Intorno allo stesso braccio ha avvolto il mantello che svolazza agitato dalla corsa. Alza la mano sinistra all'altezza degli occhi, quasi per ripararsi il sole guardando lontano. Essa apre la serie delle menadi correnti che vedremo ripetute fino alla sazietà nei frammenti che esamineremo nel prossimo capitolo, ma presenta ancora, rispetto alla maggior parte di queste, una maggior scioltezza e vivacità ed uno schematismo meno accentuato.

Ancora migliore esempio di panneggio ci offre un rilievo recentemente scoperto <sup>27)</sup> (fig. 112) conservante il torso di una figura femminile incedente verso destra. È vestita di un chitone, sostenuto solo sulla spalla sinistra e lasciando nudo il seno destro, fornito di un lungo apoptygma aperto sul fianco destro, che, agitato dal vento, si apre in due lembi diretti l'uno davanti e l'altro indietro. Intorno all'avambraccio sinistro orizzontale essa ha avvolto il mantello che svolazza anch'esso in due lembi



FIG. 111 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 115 - Frammento di fregio dionisiaco con menade corrente.

dietro le sue spalle. I capelli sciolti cadono in lunghe ciocche di grande leggerezza.

Anche qui il panneggio è spesso, corporeo e trattato a larghe pieghe energiche con tratto sicuro e senza eccessiva rifinitura. Ha senza dubbio una certa durezza, ma anche una notevole vivacità. Gli svolazzi del mantello trovano in molte clamidi viste in precedenza i migliori confronti.

A queste opere riavvicinerei ancora una statuette

frammentaria del Museo di Taranto <sup>28)</sup> (fig. 113) di cui si conserva solo la parte inferiore del torso fra la vita e le ginocchia. Sembra fosse animata da un vivace movimento in avanti e ricorda in certo modo la Nike del rilievo di Taranto n. 42 (fig. 30), non solo per questo movimento e per la somiglianza della cintura ugualmente ornata di rosette, ma anche per la disposizione delle pieghe sul ventre e sui fianchi.

Ma qui la stoffa è molto più spessa e resistente e quindi l'adesione alle carni è completamente scomparsa. Le pieghe sono profonde e acciaccate, e nel trattamento di esse vi è quella stessa durezza, non disgiunta da una grande sicurezza e maestria, che abbiamo or ora rilevata. Il chitone, poi, anziché giungere ininterrotto fino ai piedi, forma una risvolta i cui lembi svolazzano sui femori in modo straordinariamente contorto ed arricciato, rivelando una notevole somiglianza con le clamidi del rilievo Scheurleer n. 1388 e delle opere che ad esso abbiamo riavvicinato.

Questa statuette costituisce pertanto un importante elemento per ricollegare stilisticamente e cronologicamente alle tendenze che ora stiamo esaminando forme di panneggio che abbiamo precedentemente preso in considerazione.

Ugualmente spesse le stoffe e ancor più contorte le pieghe si trovano in due statuette femminili correnti <sup>29)</sup> (figg. 114 e 115) di cui non rimane più altro che i piedi



FIG. 112 - TARANTO, MUSEO. - Frammento di rilievo con figura femminile corrente.



FIG. 113 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 95 - Torsetto femminile.



FIG. 114 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 217 - Parte inferiore di figura femminile corrente.



FIG. 115 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 182 - Parte inferiore di figura femminile corrente.

e gli estremi lembi dei lunghi chitoni che le rivestono. Si tratta probabilmente come in altri casi di menadi fuggenti.

Anche qui il collegamento con alcuni tipi di clamidi svolazzanti, e particolarmente con quella dello stesso guerriero Scheurleer n. 1388, appare evidente.

<sup>1)</sup> Museo Taranto, n. inv. 6; misure: alt. 0,200, l. 0,240, spess. 0,090, alt. del rilievo 0,030. Dall'Arsenale, 16 marzo 1914.

<sup>2)</sup> Museo Taranto, n. inv. 7, Inv. Patrone 693; misure: alt. 0,125, spess. 0,040, alt. del rilievo 0,022.

<sup>3)</sup> Museo Taranto, n. inv. 108; misure: alt. 0,137, l. 0,177, spess. 0,058, alt. del rilievo 0,036.

<sup>4)</sup> Museo Taranto, I framm. (a sin.); misure: alt. 0,142, l. 0,140, spess. 0,084, altezza del rilievo 0,040. II framm. (a dr.): alt. 0,143, l. 0,210, spess. 0,070, alt. del rilievo 0,015.

<sup>5)</sup> Museo Taranto, n. inv. 153; misure: alt. 0,245, l. 0,312, spess. 0,070. Rinvenuta in contr. Pizzone, in un pozzo, il 2 agosto 1946.

<sup>6)</sup> Museo Taranto, n. inv. 88; misure: alt. 0,110, l. 0,077, spess. 0,042.

<sup>7)</sup> Berlino, Staatl. Mus. Skulpturenabt. n. 885 f; alt. 0,13. KLUMBACH, n. 106, p. 21 e tav. 19.

<sup>8)</sup> Museo Taranto, n. inv. 100; misure: alt. 0,172, l. 0,145, spess. 0,064. Rinvenuta in Taranto, contrada Prottito, tenimento Massafra, acquisto 25-3-1924.

<sup>9)</sup> Catania, Collez. Libertini; misure: alt. 0,15, l. 0,08, spess. 0,063.

<sup>10)</sup> Catania, Collez. Libertini; misure: alt. 0,020, l. 0,105, spess. 0,06, alt. del rilievo 0,03.

<sup>11)</sup> KLUMBACH, n. 102, p. 21 e tav. 19.

<sup>12)</sup> Museo Taranto, n. inv. 45. (Giorn. Scavi S. Lucia 1544); misure: alt. 0,125. Da S. Lucia, Villa Pepe, 1888. KLUMBACH, n. 103, p. 21 e tav. 19.

<sup>13)</sup> KLUMBACH, n. 18 a, p. 5 e tav. B.

<sup>14)</sup> Museo Taranto; misure: alt. 0,160, l. 0,132, spess. 0,093.

<sup>15)</sup> Museo Taranto, n. inv. 149; misure: alt. 0,175, l. 0,168, spess. 0,083.

<sup>16)</sup> Museo Taranto; misure: alt. 0,100, l. 0,92, spess. 0,062; parte post. non rifinita.

<sup>17)</sup> Museo Taranto, n. inv. 78; misure: alt. 0,132, l. 0,098, spess. 0,076, alt. del rilievo 0,052.

<sup>18)</sup> Museo Taranto; misure: alt. 0,176, l. 0,110, spess. 0,068.

<sup>19)</sup> Museo Taranto, n. inv. gener. 17102 (già collez. Rocca); misure: alt. 0,105, l. 0,093, spess. 0,044.

<sup>20)</sup> Museo Taranto, n. inv. 207; misure: alt. 0,10, l. 0,135, spess. 0,072.

<sup>21)</sup> Museo Taranto, n. inv. 194; misure: alt. 0,162, l. 0,214, spess. 0,097, alt. zoccolo 0,063.

<sup>22)</sup> Museo Taranto, n. inv. 150; misure: alt. 0,125, l. 0,171, spess. 0,088.

<sup>23)</sup> Museo Taranto, n. inv. gener. 17099 (già collez. Rocca); misure: alt. 0,203, l. 0,140, spess. 0,082.

<sup>24)</sup> Museo Taranto, n. inv. 15; misure: alt. 0,160, l. 0,120, spess. 0,053, alt. del rilievo 0,020. Dall'Arsenale.

<sup>25)</sup> Museo Bari, n. 2940; KLUMBACH n. 56, p. 13 e tav. 11.

<sup>26)</sup> Museo Taranto, n. inv. 115; misure: alt. 0,097, l. 0,165, spess. 0,050, alt. del rilievo 0,029.

<sup>27)</sup> Museo Taranto; misure: alt. 0,192, l. 0,155, spess. 0,095, alt. del rilievo 0,054. Dal riempimento di una tomba a camera in Via Leonida. BERNABÒ BREA, *Not. Sc.*, 1941, p. 44. fig. 42.

<sup>28)</sup> Museo Taranto, n. inv. 95; misure: alt. 0,154, l. 0,112, spess. 0,088.

<sup>29)</sup> Museo Taranto, n. inv. 217; misure: alt. 0,089, l. 0,085, spess. 0,045. N. inv. 182; misure: alt. 0,095, l. 0,105, spess. 0,047.



## IRRIGIDIMENTO E DECADENZA

Dopo la splendida fioritura della fase postlisippea e dopo aver creato opere di valore artistico tanto elevato, la scultura funeraria tarantina giunta ad un certo punto della sua evoluzione incomincia a dare segni di esaurimento. La produzione non diminuisce, al contrario si direbbe che aumenti, poiché di nessun'altra fase possediamo un numero altrettanto grande di esemplari. Ma in questa quantità di frammenti sarà ben difficile poterne trovare qualcuno che si elevi al livello di vera opera d'arte.

Incontreremo di qui in avanti lavori sempre più scadenti, più sciatti, più inespressivi.

In particolare noteremo una ripetizione interminabile di alcuni pochi motivi e schemi convenzionali, tratti dalla produzione delle fasi precedenti, ma trasformati ormai in formule rigide, sempre più lontane dalla vita e dalla natura.

Sembra che gli artisti tarantini non solo ignorino l'evoluzione dell'arte nei maggiori centri del mondo ellenistico, ma non sappiano neppure più rivolgere uno sguardo alla realtà.

Non esiste per essi che una tradizione di bottega, che si viene facendo via via sempre più arida e più convenzionale. Ciò che essi producono non sono più opere d'arte, ma semplici manifestazioni di un'industria scaduta, che continua a trascinare una grama vita per soddisfare esigenze ormai radicate nelle abitudini funerarie di strati sempre più larghi della popolazione.

Abbiamo già affrontato in altro luogo le questioni cronologiche relative a questa evoluzione basandoci sulle affinità stilistiche che questa tarda produzione presenta con le statuine fittili che decorano gli askoi di Canosa e sulla manifesta continuazione della scultura in pietra tenera anche nel secondo secolo a. C. dimostrata dalle opere che passeremo ad esaminare in un successivo paragrafo.

Abbiamo allora cercato di spiegare l'irrigidimento che notiamo nelle sculture colle tristi conseguenze della perdita della libertà e dell'isolamento in cui Taranto è venuta a trovarsi per effetto della conquista romana e delle gravi crisi che debbono avere allora travagliato la città nel corso del III secolo a. C.

L'irrigidimento dovrebbe pertanto aver avuto inizio qualche tempo dopo il 272 a. C. colla scomparsa della generazione di artisti che avevano ancora potuto compiere la loro formazione nell'età aurea della civiltà tarantina. È probabile che la produzione



abbia continuato per tutto il III secolo, ma non sembra essersi arrestata neppure in seguito alla distruzione di Taranto del 209 a. C.

Una serie di tre grandi metope, abbastanza ben conservate, ci permetterà di fissare i caratteri stilistici di questa nuova età e ci darà la misura dell'irrigidimento che ormai aveva pervaso la scultura tarantina. Provengono tutte e tre da un unico complesso perché, oltre ad essere state ritrovate insieme, presentano identiche misure e identici caratteri. Solo in una di esse manca il listello di cornice sul lato superiore che invece si ritrova nelle altre due.

In ciascuna sono due figurine: due guerrieri, due donne e due guerrieri orientali, ma con esasperante monotonia esse sono sempre disposte nello stesso rigidissimo schema.

Le due figure corrono infatti in opposta direzione volgendosi le spalle l'una all'altra e le loro gambe arretrate si incrociano proprio al centro della lastra. La composizione assume quindi la forma di una V perché i due corpi, entrambi protesi in avanti, divergono.

È uno schema illogico, che non ha forse altro pregio che quello di permettere di riempire facilmente una lastra quadrata e che forse solo per tale motivo ha avuto tanto successo nella tarda scultura tarantina. Esso poteva ancora avere una certa giustificazione se fosse comparso una sola volta in una serie di lastre in cui si svolgessero vari episodi di una battaglia o di una fuga disordinata di fanciulle spaventate, quali possono essere le amiche di Persefone e le convitate al banchetto nuziale delle figlie di Leucippo. Ma ripetuto più volte e con diverse figure, come nel caso nostro, non ha senso e testimonia l'estrema povertà di invenzione, l'incapacità di quegli ultimi mestieranti che seguitano a tenere in vita questa industria funeraria della pietra tenera a cui malvolentieri si darebbe ormai il nome di arte.

Esaminiamo successivamente le tre metope.

Nella prima <sup>1)</sup> (fig. 116) sono rappresentati due guerrieri. Quello di primo piano, visto di spalle, è interamente nudo e porta un elmo attico. Incede verso sinistra impugnando nella mano destra la spada e tenendo il braccio sinistro orizzontale, come se reggesse con esso lo scudo e se ne facesse schermo.

Ma non ha lo scudo semplicemente perché questo lo avrebbe quasi completamente nascosto. Tiene invece sull'avambraccio la clamide che scende in due lembi, secondo uno schema già altre volte osservato, ma la stoffa di essa è diventata ancora più pesante, più spessa, più corporea che nelle sculture precedenti ed è solcata da pieghe ancora più fitte, più profonde e più dure.

L'altro guerriero, incedente verso destra, imbraccia un grande scudo rotondo e veste un corto chitone sostenuto solo sulla spalla sinistra. Le teste, malgrado la rozzezza dell'esecuzione, mostrano nella loro struttura e nei tratti del volto ricordi scopadei. Il guerriero senza elmo ha chiome trattate a masse brevi, compatte, ricurve, nettamente staccate, come nella metopa di Taranto fig. 79, che ricordano evidentemente quelle del Meleagro e delle altre figure di Skopas.



FIG. 116 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 126 - Metopa con guerrieri combattenti.

Entrambe hanno gli occhi fortemente infossati, le narici dilatate, la bocca piccola con labbra sporgenti, ma i sottili accorgimenti a cui Skopas ricorreva per dare l'espressione del pathos si sono ormai perduti.

Il nudo segue ancora quella tendenza attico-scopadea che avevamo visto dominante nel periodo precedente e presenta quella stessa distinzione troppo netta di ogni

elemento anatomico, quell'eccessivo insistere su ogni particolare, quello sfoggio che l'artista fa della propria conoscenza del corpo umano, per cui molte figure sembrano quasi scuoiate.

Questi caratteri sono anzi ancora più esagerati nel rilievo di cui ci occupiamo, e questo aspetto di scuoiato è ancora più crudo e disturbante, perché manca qualsiasi morbidezza nel trattamento delle superfici; tutte le linee sono dure e angolose, troppo schematiche e troppo nettamente marcate. Si veda ad esempio il modo brusco con cui il dorsale termina lungo il fianco sinistro del guerriero nudo, lasciando scoperte le costole, e l'ancor più innaturale rendimento della gamba avanzata del guerriero con lo scudo.

La seconda metopa <sup>2)</sup> (fig. 117), quella con due donne correnti, ci permetterà di fare alcune osservazioni riguardo al panneggio.

Entrambe le figure sono vestite di lunghissimi chitoni con lunga risvolta e brevi maniche, cinti molto in alto, portano su questo un mantello che l'una di esse, quella acefala corrente verso sinistra, lascia cadere stretto in un grosso rotolo dietro la schiena, sostenendolo sull'omero sinistro e sul braccio destro, mentre l'altra, dopo averlo avvolto intorno al braccio sinistro, lo fa girare intorno alla vita, ove forma un grosso toro che ritorna ancora al braccio sinistro, il quale, abbassato, tiene un flabello, mentre il destro, completamente libero, è alzato. Questa figura conserva anche la testa, nella quale gli occhi sono fortemente infossati nelle orbite e i capelli ravvolti verso la nuca, ove formano una crocchia molto allungata, mentre una lunga ciocca cade sciolta lungo la schiena.

Colpisce innanzi tutto in queste figure lo straordinario allungamento delle proporzioni, l'eccessiva snellezza del corpo, accentuata ancora dalla posizione altissima della cintura, dalla lunghezza del collo, dalla piccolezza della testa e dal suo volgersi verso l'alto.

È un allungamento esagerato, innaturale, che corrisponde senza dubbio al gusto del momento perché si ritrova in molte altre sculture dello stesso tempo.

Nel panneggio è da notare lo spessore che hanno assunto le stoffe in confronto a quelle delle vesti femminili dei periodi più antichi, spessore che corrisponde a quanto già abbiamo riscontrato nelle clamidi maschili. Siamo giunti al termine di una evoluzione che, partendo dal panneggio sottile e trasparente tipo Epidaurò e sviluppando le formule di quello, tende a forme sempre più pesanti e più corporee, di cui abbiamo avuto modo di seguire le varie fasi nei capitoli precedenti. Queste stoffe sono solcate da pieghe fitte, che occupano tutta la superficie e impediscono la formazione di larghi piani quali si avevano nei panneggi di tipo prassitelico. Vi è nel trattamento di esse una ricerca di varietà, poiché ad esempio il chitone della figura di destra è formato di una stoffa tutta increspata, mentre l'himation, come pure l'abito della sua compagna, sono lisci. Ed è questa una preziosità che anche in Grecia compare solo nell'ellenismo.



FIG. 117 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 127 - Metopa con figure femminili correnti.

Ma vi sono anche delle illogicità per non dire degli errori: ad esempio nel modo non chiaro con cui la figura di sinistra solleva un lembo del chitone o nel modo con cui questo forma pieghe non solo ai lati, ma anche sopra la gamba avanzata, cosicché qualora si distendesse verrebbe a scendere assai più in basso del piede.

È da notare infine la quantità di elementi non greci, ma certo di gusto apulo, che si sono ormai introdotti in questa scultura.

Apula è infatti l'acconciatura femminile con quella lunga crocchia orizzontale che compare tanto spesso sui vasi dipinti. Apulo è il flabello e forse anche ad una moda locale corrisponde quell'eccessivo allungamento delle figure che non si riscontra mai così forte in suolo ellenico.

Le altissime cinte corrispondono invece ad una tendenza generale della moda greca dalla seconda metà del IV secolo in poi.

Minore interesse presenta la terza metopa <sup>3)</sup> (fig. 118) raffigurante due orientali, forse due persiani, portanti il berretto frigio, lunghe anaxyrides, uno spesso chitone a lunghe maniche e una pesante clamide.

Nulla si conserva dei loro volti ed il panneggio corrisponde in tutto a ciò che già abbiamo osservato.

Molto vicina a queste tre metope è una quarta appartenente allo stesso museo <sup>4)</sup> (fig. 119).

Se ne conserva solo un frammento comprendente quasi tutta la metà sinistra, ma questo è sufficiente per dimostrare che ancora una volta era qui ripetuto lo stesso assurdo schema delle due figure incedenti in opposte direzioni.

Anche qui si ha un guerriero nudo, incedente verso sinistra e visto di spalle, ma la sua posizione è diversa da quella del guerriero della metopa sopra descritta (fig. 116) poiché la gamba avanzata non è più la sinistra, ma la destra, e per volgere le spalle all'osservatore la figura deve volgersi su se stessa con una notevole torsione. Il suo torace d'altronde è ancora più proteso in avanti e il grande scudo rotondo imbracciato colla sinistra viene in parte a coprirlo.

Sotto lo scudo spuntano i due lembi della clamide portata sullo stesso avambraccio.

Malgrado una certa maggiore morbidezza delle superfici il nudo presenta in fondo gli stessi caratteri, la stessa forte accentuazione di tutti i rilievi, la stessa netta demarcazione di tutti gli elementi. Ma nell'incerto ed errato trattamento delle reni e del fianco si dimostra la scarsa capacità dell'artista appena si esce dalle posizioni più comuni.

Dell'altro guerriero non resta che parte di una gamba.

A questo periodo oltre ai due fregi figg. 44 e 45, già esaminati in precedenza, appartiene anche un complesso di figure a tutto tondo conservato nel Museo di Taranto <sup>5)</sup> e rappresentante il ratto di Persefone (fig. 120). Non è una composizione frontonale, perché, sebbene le figure mediane siano un pochino più alte delle laterali,





FIG. 118 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 129 - Metopa con guerrieri orientali correnti.



FIG. 119 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 125 - Metopa frammentaria con guerrieri combattenti.

la differenza non è abbastanza forte per corrispondere al displuvio di un frontone. Si tratta quindi piuttosto di un fregio formato di statuette del quale difficilmente potremmo accertare la posizione nel complesso architettonico di un monumento funerario <sup>6)</sup>.

Il centro della composizione era occupato dal gruppo di Hades e Persefone, mentre dalle due parti fuggivano spaventate le compagne di gioco della giovane dea. Non possiamo non rimanere colpiti dall'infantilismo e dalla sciattezza di questa scena di ratto se la confrontiamo con quelle tanto vivaci che l'arte tarantina aveva creato in



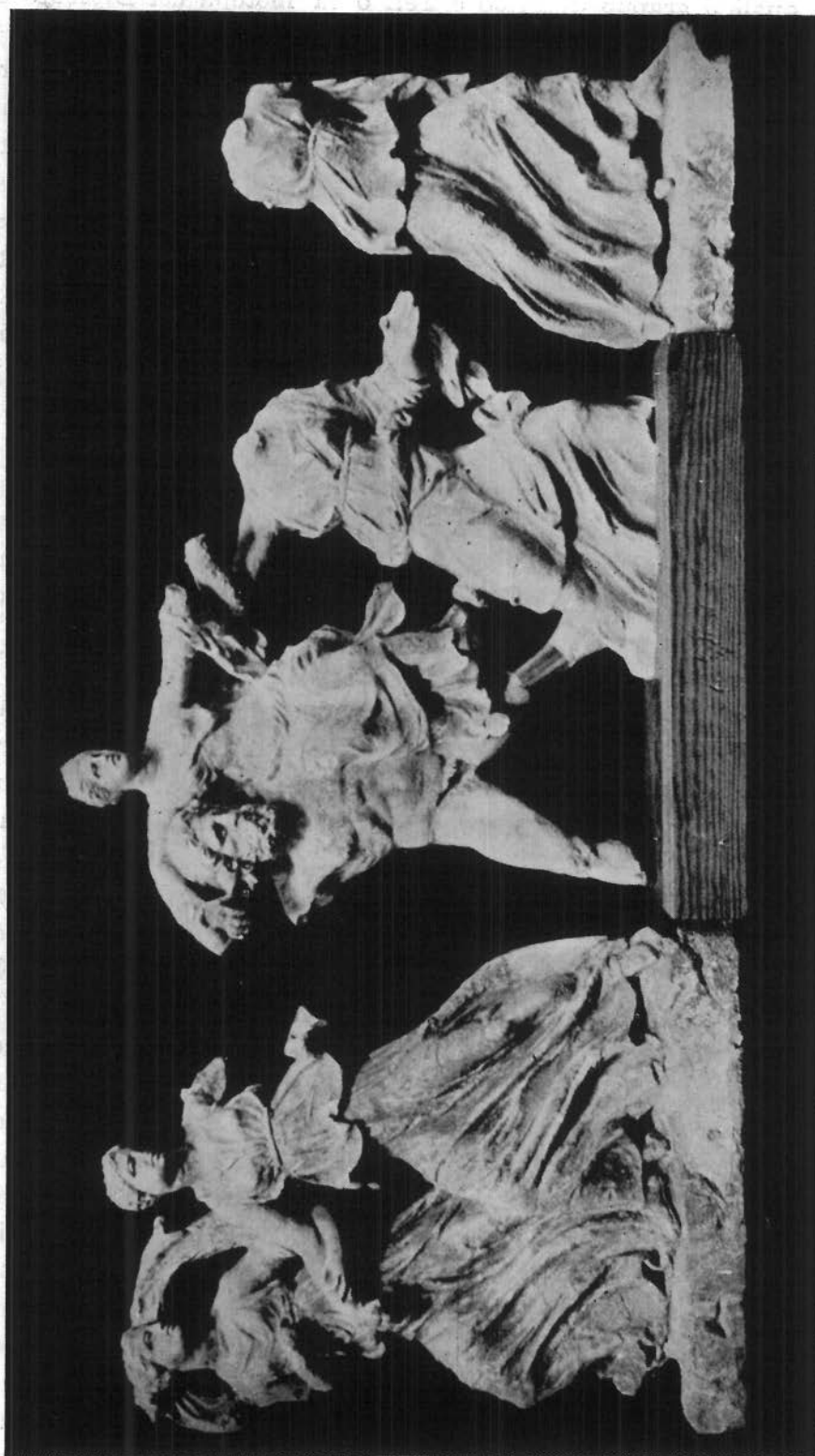


FIG. 120 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 154 - Il ratto di Persefone; composizione a tutto tondo.

tempi migliori, quali il gruppo di Peleo e Teti o la metopa col Dioscuro e la Leucippide.

Hades incede a gran passi verso sinistra, un po' curvo, portando Persefone, la quale è placidamente adagiata sull'omero sinistro di lui, comoda come in una soffice poltrona, con le vesti ben aggiustate e lo himation accuratamente panneggiato intorno alla parte inferiore del corpo e sostenuto dal braccio sinistro proteso con gesto tranquillo. Nulla in lei rivela traccia di lotta o di un ratto violento. Si direbbe che abbia avuto il tempo di accomodarsi a suo agio nella posizione in cui si trova, aiutata dalle amiche e dalle ancelle.

Le sue proporzioni, come anche quelle di Hades, sono molto piccole rispetto a quelle delle figure circostanti, le quali in fondo non servono ad altro che per riempimento.

Questa assurda piccolezza delle figure principali rispetto alle secondarie è dovuta solo al fatto che l'artista, non potendo superare in altezza una determinata misura, non ha trovato espediente migliore che diminuire le due figure mediane in modo che esse, pur essendo l'una sulla spalla dell'altra, non superassero complessivamente la altezza delle rimanenti. È quindi testimonianza dell'incredibile impaccio in cui si trova l'artista dinnanzi ai più semplici problemi.

Mentre Persefone non è che un fantoccio senza vita e senza espressione, la figura di Hades è interessante perché il suo volto corrisponde a quel tipo di divinità maschili anziane, barbute, derivate, secondo quanto generalmente si crede, dal Serapide di Briaside, ma comunque sorto nella seconda metà del IV secolo, che è stato sovente ripetuto nel periodo ellenistico e romano per le figure di Zeus, di Hades e di Asclepio.

Folte masse di capelli molto sporgenti ombreggiano l'alta fronte triangolare, tormentata. Gli occhi sono infossati entro orbite profonde. La bocca piccola, con labbra carnose, è quasi nascosta da lunghi e spessi baffi spioventi e da una folta barba ricciuta. Le guancie sono piuttosto scarne.

Il nudo si attiene ancora a quel tipo attico-scopadeo di cui già abbiamo trovato tanti esempi. Lo scafo osseo è potentissimo e l'arcata epigastrica, chiaramente indicata, raggiunge una apertura ad arco allargato che supera forse tutto ciò che siamo abituati a vedere nella stessa arte greca, che pure la rappresenta sempre tanto ampia; ma nello sviluppo muscolare non si trova quell'esagerazione in cui tanto spesso cade la scultura tarantina. Al contrario si è voluto dare qui l'idea di un corpo già anziano facendo muscoli un po' magri e un po' rilassati. Questa impressione è rafforzata anche dal ventre un po' prominente e dalla borsa che forma la porzione superiore del retto dell'addome compresso dall'incurvazione del torace. Abbiamo dunque un interessante esempio di quella tendenza veristica, propria dell'ellenismo, di cui sono i più noti rappresentanti il pescatore e la vecchia contadina dei Conservatori, la vecchia ubbriaca del Capitolino, ecc.

Ai lati della coppia divina rimangono ancora due e due figure femminili, rappresentanti certo le compagne di gioco di Persefone, fuggenti in opposte direzioni. Ma il loro numero doveva essere ancora maggiore perché si sono ritrovati frammenti di una quinta figura, a cui per simmetria è probabile ne corrispondesse una sesta. Ripetono tutte con esasperante monotonia lo stesso schema perché corrono volgendosi indietro. Si è cercato solo di dare loro un po' di varietà atteggiando diversamente le braccia e talvolta anche gli himatia.

È notevole la loro somiglianza con le figure femminili della metopa che abbiamo esaminato poco sopra. L'allungamento delle figure è anzi ancor più esagerato, la loro snellezza ancora maggiore e le teste sono ancora più piccole in rapporto ai lunghissimi corpi.

Nei volti si ha lo stesso affossamento degli occhi e l'acconciatura è sempre quella apula a lunga crocchia orizzontale sulla nuca

Vestono anch'esse lunghi chitoni con risvolte cinte molto in alto, subito sotto ai seni, i cui lembi svolazzano staccandosi artificiosamente dal corpo, e la stoffa è sempre solcata da pieghe lunghe e frequenti.

Assai importante è il confronto fra le sculture che abbiamo fin qui esaminato e alcune figure fittili appartenenti alla decorazione di askoi di Canosa.

Il Museo di Vienna possiede una numerosa serie di statuine fittili, provenienti da Gnathia, rappresentanti i Niobidi, che il Pagenstecher <sup>7)</sup> dimostrò provenire appunto dalla decorazione di una coppia di tali askoi. Altre figure del tutto simili, ma provenienti da Canosa, nella collezione Reimers di Amburgo, nel Museo Nazionale di Napoli <sup>8)</sup> ed altre esistenti sul mercato antiquario, tutte appartenenti agli stessi tipi, provano anche che di tali askoi esistevano altri esemplari uguali, e che cioè essi, come tanti altri prodotti della ceramo-plastica, dovevano essere prodotti in serie.

Alcune delle figure femminili di questo gruppo trovano nelle compagne di Persefone fuggenti il confronto più stretto. Del tutto simili sono le allungatissime proporzioni, le piccole teste poste su un collo troppo lungo, l'acconciatura, il modo con cui sono trattati i panneggi, specialmente nello svolazzare delle risvolte dei chitoni

Naturalmente la differenza di valore artistico e la finezza di modellato fra le belle statuette del gruppo tarantino e quelle scadenti dei provincialissimi askoi è assai forte, dato tanto più che queste ultime sono prodotte da matrici ormai stanche, ma identico è lo stile.

Le figure maschili nude dello stesso gruppo si prestano ad un confronto con le metope con guerrieri combattenti.

Anche qui il nudo risponde alle stesse formule nella poderosa struttura del corpo, nell'eccessiva accentuazione dei particolari anatomici, nella schematizzazione irrigidita di essi, come pure identica è la conformazione dei volti di degenerata tradizione scopadea. Ma naturalmente anche in questo caso bisogna fare il dovuto conto della mediocrità degli esemplari fittili.

Altri elementi di somiglianza, oltre a quelli già ricordati, si possono ritrovare riavvicinando all'altra metopa con figure femminili correnti le statuette di molti altri askoi di Canosa. La datazione di questi pezzi non può pertanto esser fatta risalire al di sopra della metà del III secolo a. C.

La grande pesantezza assunta dalle stoffe, l'arrangiamento complicato dei mantelli, l'andamento del tutto innaturale delle pieghe sono caratteristiche ormai comuni a tutta la produzione apula di questo tempo.

Se già tanto sciatte e irrigidite sono le opere maggiori della scultura tarantina che hanno una certa pretesa artistica, non meraviglia che la massa delle piccole sculture, prive anche di questa pretesa, si trovi ad un livello ancora più basso. A parte qualche fregio a rilievo, peraltro scadentissimo, prevale ora più che mai l'uso di figurine isolate, sia a semplice profilo, da applicare contro un fondo staccato, che a tutto tondo.

Del resto anche queste ultime non dovevano avere un impiego diverso da quelle a profilo, alle quali tendono sempre più ad assomigliarsi. Infatti da vere e proprie statuette esse si fanno sempre più larghe e più sottili, sviluppandosi tutte in altezza e in larghezza e riducendo il loro spessore.

È evidente che anch'esse dovevano servire per comporre fregi dinnanzi a un fondo poco distante.

Nell'insieme il loro aspetto non doveva essere sgradevole, perché sia le une che le altre davano l'impressione di un cammeo in cui le figure chiare contrastavano col fondo scuro.

Ma dopo questa prima gradevole impressione, che si riceve ancor oggi dalle poche figurine giunteci intere, ci si accorge ben presto di quanto scarso sia il loro valore artistico.

Siano esse rivolte verso destra o verso sinistra, sono sempre le solite figurine che corrono volgendosi indietro, ripetute e ripetute all'infinito con una monotonia esasperante. Ora sono amazzoni, ora guerrieri orientali con berretto frigio, ora invece menadi fuggenti o ragazze spaventate da una scena di ratto che ha bruscamente interrotto il gioco o la festa a cui partecipavano.

Quando non si tratta di donne in lunghi chitoni scendenti fino a terra, le figure in generale non trovano sostegno sufficiente nelle gambe troppo divaricate e sono allora deturpate da un brutto puntello mediano che le sorregge.

Fra le più significative, almeno per il fatto di essere quasi intatte, sono tre figurine amazzoniche del Museo di Taranto <sup>9)</sup> (fig. 121) che, malgrado l'esecuzione molto sommaria e affrettata e il trattamento duro e legnoso dei particolari, hanno una certa grazia che direi quasi rococò, alla quale contribuiscono l'arrangiamento dei panneggi che formano svolazzi semilunari intorno alle persone, l'ondeggiamento serpentino delle chiome, le grandi volute della pelta, ecc.

Motivi tutti quanto mai artificiosi, ma però nell'insieme fortemente decorativi.

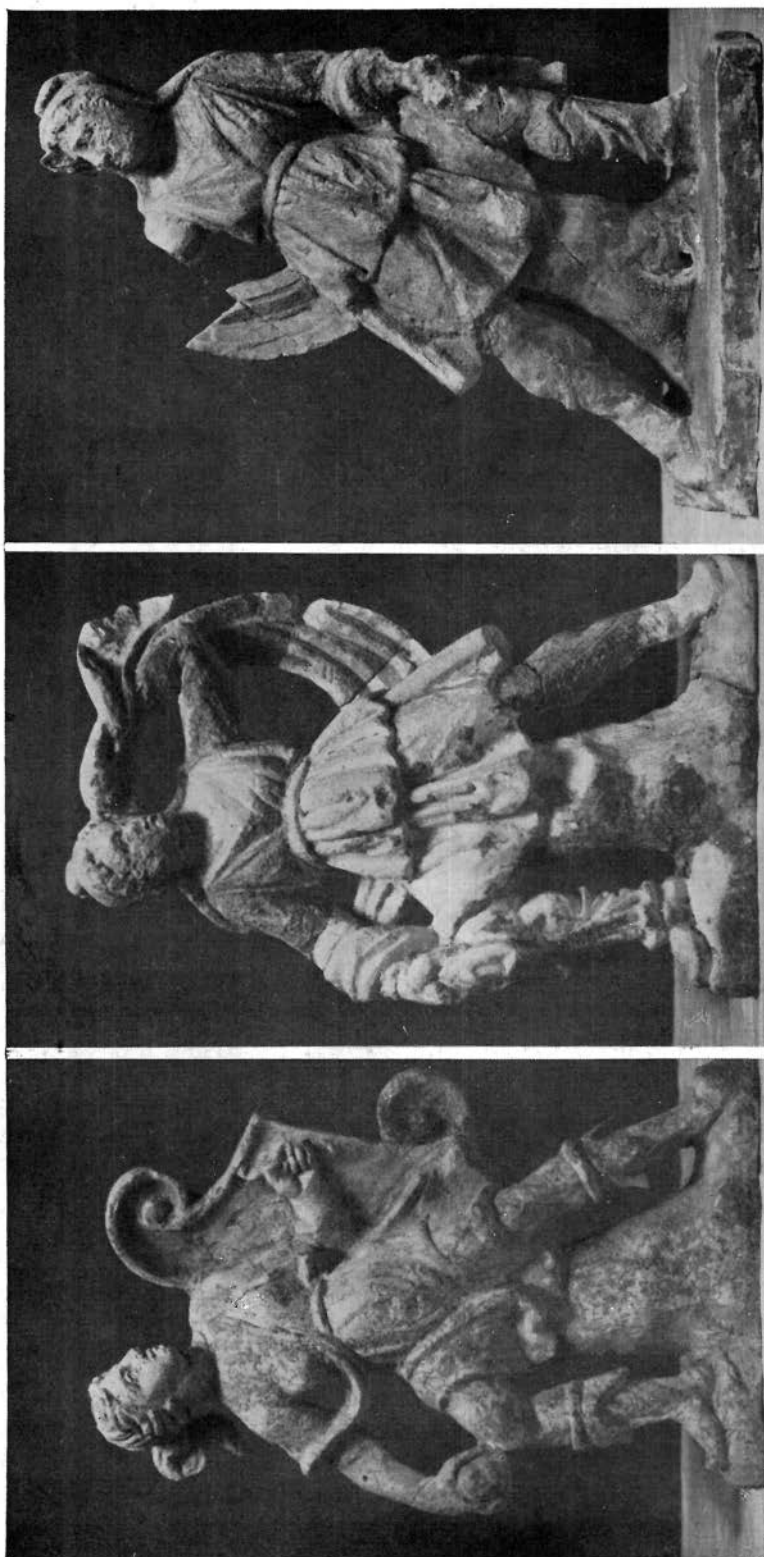


FIG. 121 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 140, 141, 142 - Tre amazzoni.



FIG. 122 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 138 - Dioscuro che rapisce una Leucippide.

forma della clamide ad ala di farfalla. Non meno lezioso di questa è il chitone della Leucippide nel modo troppo decorativo con cui cade scoprendo il corpo e formando un cordone morbidamente ondulato intorno ad esso.

Meno sciatta è una graziosa figurina femminile corrente verso sinistra<sup>11)</sup> (fig. 123), che forse è anche un po' precedente a quelle che ora abbiamo esaminato. Vi è infatti in essa una vivacità molto maggiore e nel tempo stesso meno rigidità e meno schematicismo.

Nel correre essa tende, fra il braccio sinistro alzato e il braccio destro portato all'indietro, il mantello che forma sfondo alla sua persona. Il chitone che la riveste forma, sia ai lembi estremi che al termine della risvolta, quelle stesse pieghe arricciate, barocche, che abbiamo riscontrato

La stessa piacevolezza puramente decorativa ha un piccolo gruppo rappresentante una scena di ratto<sup>10)</sup>. Forse ancora un Dioscuro che rapisce una Leucippide (fig. 122).

Lo schema è ancora quello del gruppo di Peleo e Teti e del ratto delle Leucippidi della metopa della fig. 87, ma siamo ben lungi dall'impressione di forza e di lotta violenta che emanava da quelle.

Il Dioscuro cinge mollemente le braccia intorno alla vita della ragazza e questa, pur correndo, non sembra opporsi all'amplesso. Le due figure, anziché essere animate da una propria vita, appaiono in posa davanti allo spettatore e questa impressione è rafforzata dagli sguardi di entrambe rivolti verso di lui e dalla singolare



FIG. 123 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 139 - Figura femminile corrente.





FIG. 124 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 216 - Figura femminile corrente.



FIG. 125 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 97 - Figura femminile corrente.



FIG. 126 - TARANTO, MUSEO, N. inv. gen. 17112 (già collezione Rocca). - Figura femminile corrente.

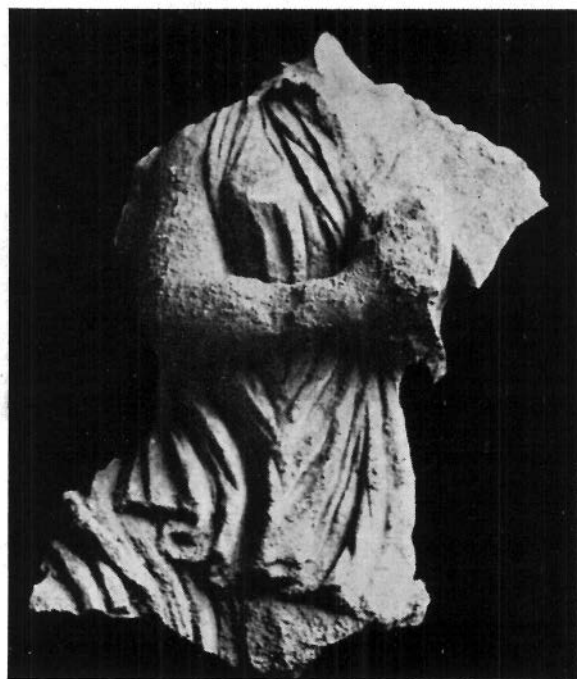


FIG. 127 - TARANTO, MUSEO, N. inv. gen. 17106 (già collezione Rocca). - Figura femminile corrente.



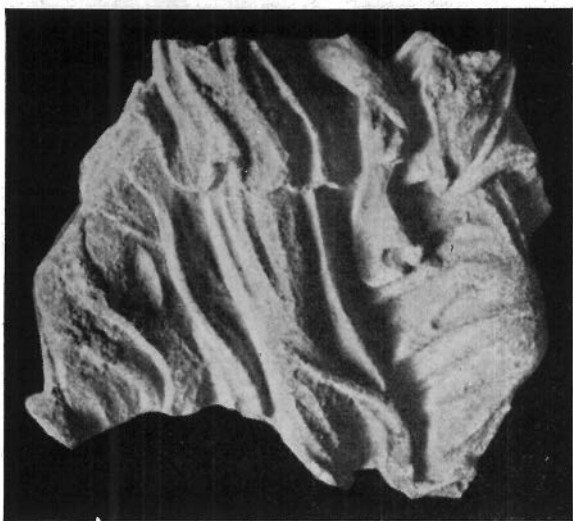


FIG. 128 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 90 - Gruppo di due donne correnti.



FIG. 129 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 218 - Gruppo di due donne correnti.



FIG. 130 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 135 - Amazzone.



FIG. 131 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 91 - Amazzone.



FIG. 132.

FIG. 133.

FIG. 134.

FIGG. 132, 133, 134 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 117, 176, 177 - Frammenti di figure correnti, probabilmente amazzoni.

in tante figure. Anche il volto risponde ancora a quel tipo, più volte ripetuto nelle pietre tenere, in cui il Klumbach vedeva non a torto una somiglianza con la Leda attribuita a Timotheos.

Uno schema non dissimile è ripetuto da una statuetta che per la rigidità del panneggio, per la pesantezza dell'insieme, per la sommarietà del lavoro rivela la sua appartenenza ad una fase più avanzata di irrigidimento dell'arte tarantina<sup>12)</sup> (fig. 124).

La figura corre qui in direzione opposta e il mantello è tenuto teso dalle braccia scostate dal corpo.

Molte altre sculture ripetono lo stesso motivo della figura femminile corrente e il panneggio in esse diventa sempre più rigido, sempre più grossolano.

Si vedano le figurine qui riprodotte alle figg. 125, 126, 127<sup>13)</sup> e quelle pubblicate dal Klumbach, n.ri 124, 125, 126 e 128 (Tav. 22), qualcuna delle quali, fra le meno



FIG. 135.

FIG. 136.

FIG. 137.

FIG. 135 - TARANTO, MUSEO, - Frammento di un gruppo forse rappresentante il duello fra un greco e una amazzone. - FIGG. 136 e 137 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 92 e inv. gen. 17111 (già collezione Rocca) - Frammenti di figure correnti, forse amazzoni.



FIG. 138 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 148 - Frammento di un gruppo rappresentante un greco in atto di uccidere una amazzone.



FIG. 140 - TARANTO, MUSEO, N. inv. gen. 17103 (già collezione Rocca) - Guerriero combattente, forse da amazzonomachia.

irrigidite, assomigliano notevolmente alle fanciulle correnti del Ratto di Persefone.

In questa categoria di figurine femminili a semplice profilo talvolta, anziché una sola figura, se ne hanno due associate e cor-



FIG. 139 - TARANTO, MUSEO, N. inv. gen. 17104 (già collezione Rocca) - Guerriero combattente, forse da amazzonomachia.

renti in direzioni opposte, ripetenti cioè quell'assurdo schema a V che abbiamo trovato nelle metope figg. 116-119 (figg. 128, 129<sup>14</sup>), e Klumbach tav. 22 n.ri 29 e 30, tav 24 n. 147 e Beil C. n. 29 a).

Gli stessi monotoni schemi, gli stessi

pannaggi duri, irrigiditi, si ritrovano in una serie di figurine rappresentanti amazzoni o guerrieri orientali con berretto frigio e anaxyrides (figg. 130 a 137<sup>15)</sup>, cfr. Klumbach tav. 20 n.ri 109, 110, 111, 113 e 114), le quali possono essere riavvicinate alle tre figure amazzoniche che abbiamo più sopra preso in considerazione.



FIG. 142 - Già nel mercato antiquario - Torsetto femminile.

troppo ripetuto, che forse ritornava anche nel frammento Klumbach 111:

Simili caratteri presentano numerose figurette maschili, sempre appartenenti alla stessa classe lavorata a semplice profilo, l'una delle quali (fig. 138)<sup>16)</sup> raffigurante un greco in atto di uccidere una amazzone.



FIG. 141 - TARANTO, MUSEO, N. inv. gen. 17107 (già collezione Rocca) - Torsetto femminile.

Nel frammento n. 91 (fig. 131), che è uno dei pezzi più completi della serie, il chitone presenta pieghe estremamente dure e legnose. Un lembo di stoffa che rimane presso il suo ginocchio sinistro sembra appartenere ad un'altra figura corrente in direzione opposta secondo il solito schema



FIG. 143 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 93 - Torsetto femminile.



FIG. 144 - TARANTO, MUSEO - Torsetto femminile.

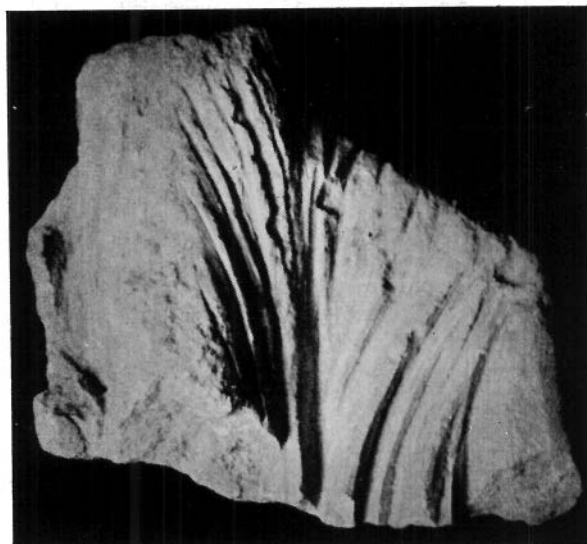


FIG. 146 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 102 - Parte inferiore di figura femminile corrente, forse appartenente allo stesso complesso della figura precedente.

Fra queste presenta un certo interesse un gruppo conservato in una collezione privata napoletana <sup>17)</sup> in cui sono rappresentati due cacciatori correnti in direzioni opposte secondo lo schema solito. L'uno di essi tiene in ciascuna mano un



FIG. 145 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 66 - Figura femminile corrente.

*lagobolon*, l'altro invece, la cui clamide mossa dal vento viene a passare sotto l'ascella sinistra per svolazzare poi verso l'alto dietro le spalle, portava un petasos appeso al collo.

Dietro le figure sono dei tronchi d'albero con foglie che adempiono alla fun-



zione di sostegni, ma si prolungano poi verso l'alto dietro ad esse, venendo a costituire un insolito motivo paesistico.

L'estremo limite dell'irrigidimento è segnato in questo da alcune figurine di guerrieri nudi, che, correndo e distendendo la clamide a festone col braccio sinistro proteso all'indietro, ripetono con monotonia uno schema sempre identico (figg. 139 e 140<sup>18)</sup>, e Klumbach, tav. 20, n. 116).



FIG. 148 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 174 - Parte inferiore di figura femminile corrente.

La stessa estrema durezza del panneggio, le stesse pieghe via via sempre più angolose, senza grazia, si trovano in altre figurine a profilo e in statuette a tutto tondo che certo appartengono a questa tarda fase artistica. Tali sono un piccolo busto ed un torsetto femminili<sup>19)</sup> (figg. 141 e 142), quest'ultimo abbastanza vivace ed aggraziato, già nel commercio antiquario, un piccolo busto femminile del



FIG. 147 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 190 - Parte inferiore di figura femminile corrente.



FIG. 149 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 151 - Parte inferiore di figura femminile corrente.



FIG. 150 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 213 - Torso maschile panneggiato.

e nell'andamento delle pieghe la stretta dipendenza dai modelli creati oltre un secolo prima della cerchia artistica a cui appartiene Timotheos.

L'una si conserva nel museo Baracco<sup>22)</sup>. Le pieghe arricciate formate in essa dal lembo di stoffa che scende lungo il fianco sinistro, affatto estranee all'arte di Timotheos, vanno piuttosto riavvicinate a quelle da noi notate nelle figure 91, 94, 110, 113-115.

Assai simile è il trattamento del pannello di un'altra statuette femminile del

Museo di Taranto<sup>20)</sup> (fig. 143) ed un torsetto rinvenuto nel 1939 in una tomba a camera della campagna tarantina (presso la Masseria Annunziata)<sup>21)</sup> (fig. 144) ove era associata con frammenti di ceramica dello stile detto di Gnathia, bacellati, della classe cioè più tarda di questa ceramica. Mentre nel primo profonde pieghe, incavate a sezione semicircolare e separate da sottili sporgenze, divergono sul petto a lisca di pesce, nel secondo larghi piani lisci sono separati da stretti e profondi solchi a V privi di qualsiasi naturalismo.

A queste due statuette possiamo riavvicinarne alcune altre, nelle quali il panneggio, pur non avendo nessuna maggiore morbidezza, rivela nello schema generale

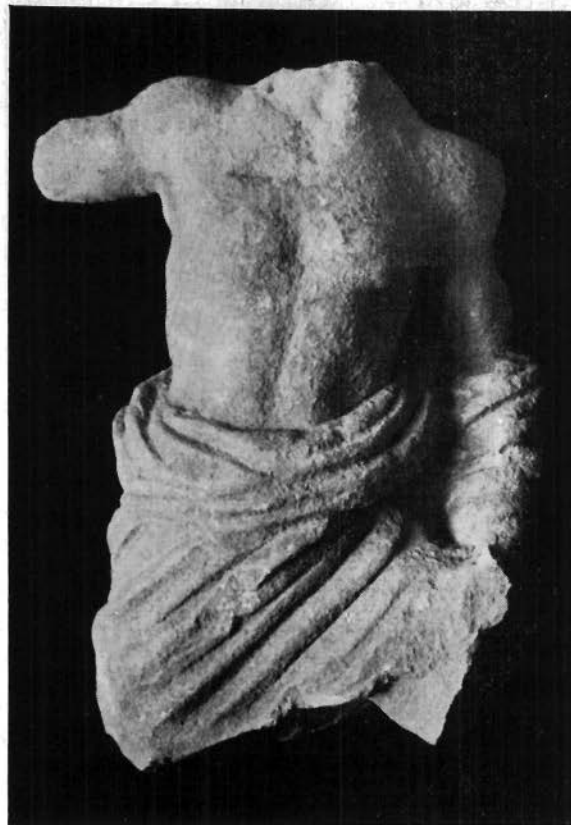


FIG. 151 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 89 - Torso maschile.



Museo di Taranto <sup>23)</sup> (fig. 145), che corre anch'essa verso sinistra volgendosi indietro, alzando col braccio sinistro, ora spezzato alla spalla, il mantello di cui resta solo una breve traccia dietro le sue spalle.

Veste un lungo peplo non cinto, solcato da lunghissime pieghe che dai seni, incanalandosi fra le gambe, scendono fino a terra. Alla rigidità estrema di queste pieghe corrisponde anche la erronea struttura del



FIG. 153 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 215 - Torso maschile (frammento di un gruppo a tutto tondo).

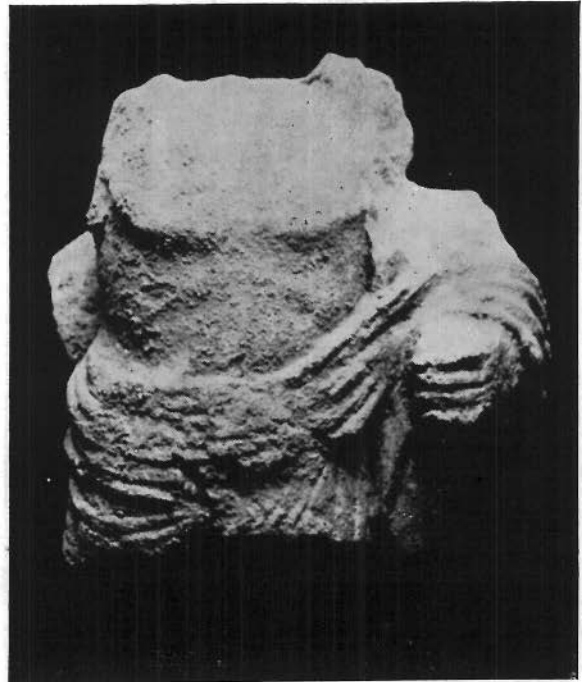


FIG. 152 - TARANTO, MUSEO, N. inv. gen. 17101 (già collezione Rocca) - Torso maschile.

corpo, nel quale la gamba destra avanzata viene ad unirsi troppo in alto al torso.

Gemella e simmetrica a questa sembra dovesse essere un'altra statuetta <sup>24)</sup> (fig. 146)

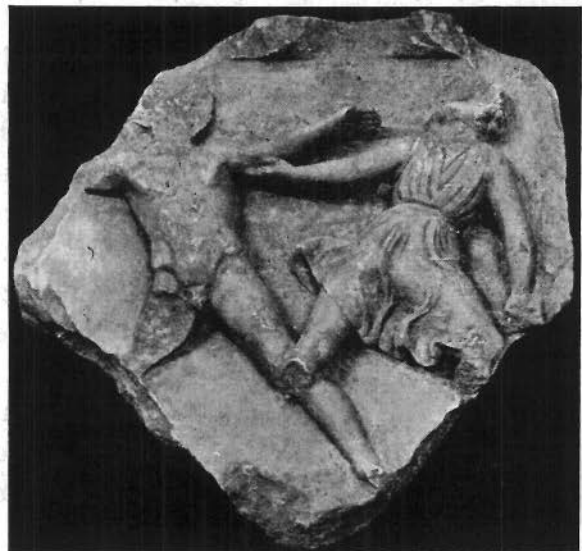


FIG. 154 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 212 - Piccola metopa con duello fra greco e amazzone.

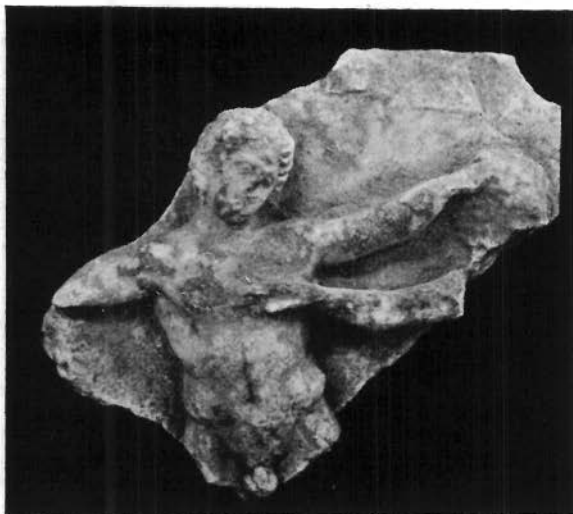


FIG. 155 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 193 - Frammento di piccola metopa con duello fra greco e amazzone.

tismo nel trattamento delle pieghe si ha in un torsetto maschile a tutto tondo (fig. 150)<sup>26)</sup>, panneggiato, vestito di un lungo chitone stretto alla vita da una larga cintura e di una clamide che sembra affibbiata sulla spalla destra.

Ricordiamo ancora un torsetto maschile, in atto di incedere verso destra volgendosi indietro e alzando orizzontalmente all'indietro il braccio destro teso. Ha il torace nudo ed un mantello ravvolto intorno alla vita e all'avambraccio destro, formante pieghe dure, rettilinee e parallele, dall'andamento obliquo (fig. 151)<sup>27)</sup>. Ad esso possiamo avvicinare qualche altro torsetto maschile similmente drappeggiato, ma in attitudine di riposo (figg. 152 e 153<sup>28)</sup>, e Klumbach n.ri 143 e 144, tav. 24).

A questa tarda fase della scultura tarantina appartiene una serie di rilievi, siano essi metope o fregi continui, svolgenti scene di battaglia, in genere amazzonomachie.

Ricorre in essi con esasperante monotonia quello schema a V che abbiamo troppe

di cui si conserva solo la parte fra la vita e le ginocchia, nella quale identico è l'andamento e il trattamento delle pieghe, che sono solo alquanto più fitte.

Restano le sole parti inferiori di alcune statuette a tutto tondo, di dimensioni abbastanza notevoli per questo genere d'arte, riproducenti tutte con sciatta monotonia figure femminili correnti, quali verso destra quali verso sinistra. In generale esse non sono molto superiori alle precedenti né per lo stile, né per la accuratezza dell'esecuzione (figg. 147, 148, 149<sup>25)</sup> e Klumbach n. 127, Beil B).

La stessa durezza e lo stesso schema-

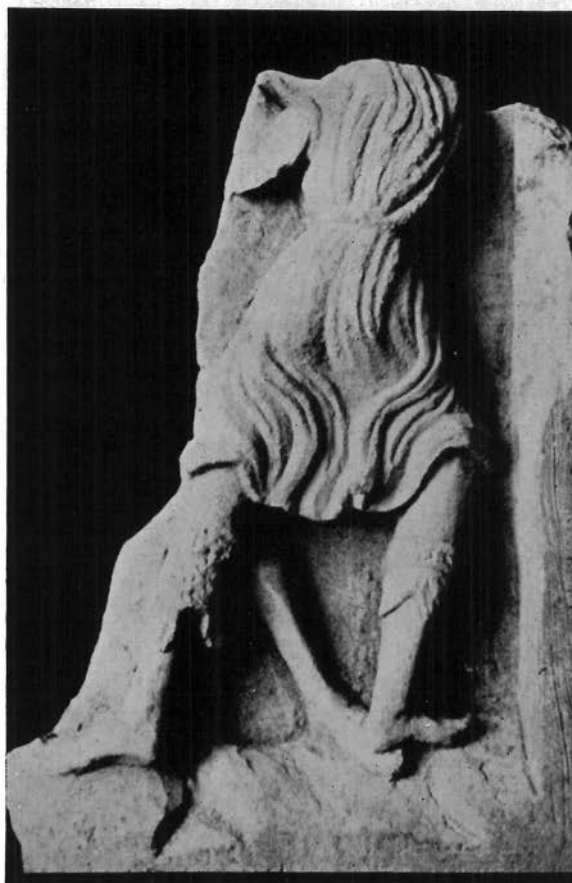


FIG. 156 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 71 - Frammento di piccola metopa con duello fra greco e amazzone.



FIG. 157 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 16 - Frammento di rilievo con duello fra greco e amazzone.



FIG. 158 - TARANTO, MUSEO, N. inv. gen. 17092 (già collezione Rocca) - Frammento di rilievo con parte inferiore di figura maschile, forse da amazzonomachia.

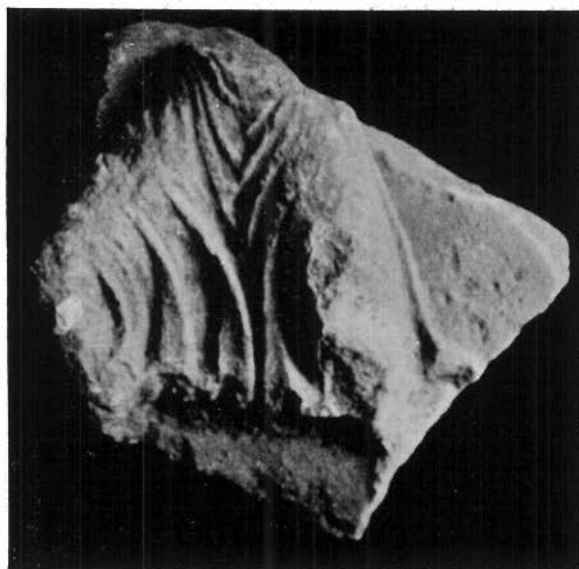


FIG. 159 - TARANTO, MUSEO, N. inv. gen. 17097 (già collezione Rocca) - Frammento di rilievo con parte inferiore di figura femminile, forse amazzone.



FIG. 160 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 192 - Frammento di rilievo con figura panneggiata corrente.

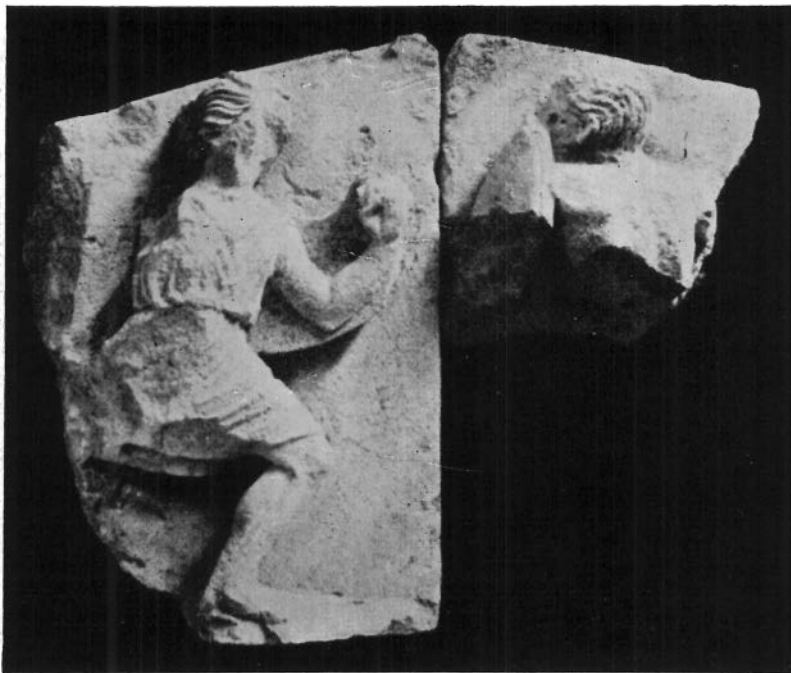


FIG. 161 - TARANTO, MUSEO, N.ri inv. 9 e 10 - Frammenti di un piccolo frontone a rilievo con combattimento fra greco e amazzone.

volte incontrato. Lo troviamo in due metope quasi identiche fra loro e, per l'identità non solo dello stile ma anche delle misure, sicuramente appartenenti ad un unico complesso. In entrambe il duello si svolge fra un greco completamente nudo ed una amazzone in corto chitone dalle pieghe arricciate e convenzionali. In un caso il greco stende la mano per afferrare per i capelli l'Amazzone, nell'altro l'ha già afferrata.

Non ostante una notevole altezza del rilievo le figure sono appiattite con-

tro il fondo da cui non distaccano neppure gli arti<sup>29)</sup> (figg. 154 e 155).

Schema identico e un trattamento del panneggio simile ed ancor più convenzionale, si ha in altra metopa frammentaria, in cui la figura amazzonica, l'unica conservata, presenta una maggiore snellezza di proporzioni<sup>30)</sup> (fig. 156).



FIG. 162 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 185 - Piccolo frammento di rilievo con scena di caccia (?).



FIG. 163 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 27 - Frammento di fregio dionisiaco con menadi correnti.



FIG. 164.



FIG. 165.

FIG. 164 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 24 - Frammento di fregio dionisiaco con menade corrente. - FIG. 165 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 25 - Frammento di fregio dionisiaco con due menadi correnti.

In un minuscolo frammento, forse proveniente da un fregio, del greco non resta più che la parte di una gamba e della doppia fila di pteryges della corazza, mentre l'amazzone, che sembra fuggire dinnanzi a lui, veste un pesante chitone con lunga rivolta cinta subito sotto i seni<sup>31)</sup> (fig. 157).



FIG. 166 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 186 - Piccolo frammento di rilievo con parte inferiore di menade corrente.

A questa serie potremo aggiungere i frammenti figg. 158 e 159<sup>32)</sup>, e i framm. Klumbach n. 20, tav. 5 e n. 77, tav. 15.

Altri due frammenti, il nostro fig. 160<sup>33)</sup> e quello pubblicato dal Klumbach, n. 19 Beil B, ci confermano, per la somiglianza delle figure, la monotonia di tipi e di schemi che doveva ormai dominare in queste scene.

In entrambi infatti è un guerriero combattente che corre verso sinistra protendendo il braccio sinistro e tenendo abbassato e teso all'indietro il destro, intorno al quale identicamente svolazza la clamide. Mentre in un caso egli è nudo e volge la testa all'indietro, nell'altro veste una corta tunica e volge in avanti gli sguardi.

In un altro frammento ancora più





FIG. 167 - TARANTO, MUSEO, N. inv. gen. 17087 (già collezione Rocca) - Frammento di fregio con menadi correnti.

rozzo (Klumbach, tav. 5, n. 23) un guerriero nudo, visto di spalle, dal cui braccio sinistro proteso scende una clamide, sembra voglia scagliare un sasso con la destra alzata; mentre in un piccolo frontone (fig. 161),<sup>34)</sup> ove era raffigurata una amazzonomachia, rimangono al centro le figure di un greco che si nasconde dietro lo scudo rotondo e di una amazzone che avanza imbracciando la pelta.

L'estremo della sciatteria si ha in un frammento di fregio ove si svolgeva una scena di caccia<sup>35)</sup>. Vi rimane in primo piano la figura di un animale, in cui forse a fatica si potrebbe credere che si sia voluto rappresentare un cinghiale, e dietro ad esso le gambe di un cacciatore (fig. 162).

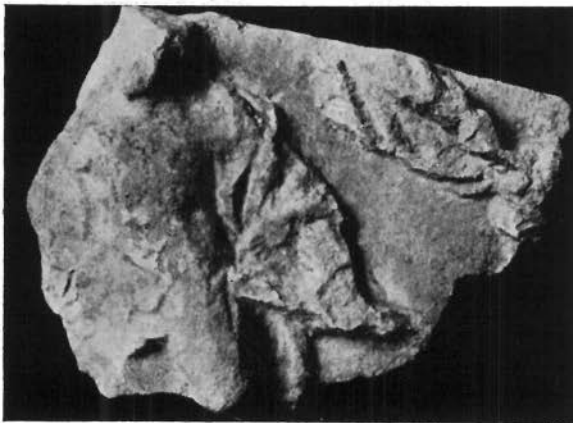


FIG. 168 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 8 - Frammento di rilievo dionisiaco con figura di satiro corrente.

In altri fregi di argomento dionisiaco sono invece interminabili serie di satiri e menadi correnti e perpetuamente inseguentisi.

Anche qui pochi sono quelli nei quali si abbia almeno una lavorazione accurata, e sono forse quelli che risalgono un po' più addietro nel tempo. Si veda ad es. il nostro frammento fig. 163<sup>36)</sup>.



FIG. 169 - CATANIA, COLLEZ. LIBERTINI - Frammento di fregio dionisiaco con menade corrente.



FIG. 170 - TARANTO, MUSEO - Frammento di rilievo con figura di satiro portante un otre.

Ma in genere negli altri frammenti una grande trascuratezza di esecuzione si aggiunge alla monotonia estrema, data dal ripetersi all'infinito delle stesse figure di menadi che corrono ora a destra, ora a sinistra, sempre volgendosi indietro, alternate ogni tanto con qualche satiro nudo nello stesso atteggiamento; satiro ingentilito rappresentato nelle forme di un bel giovane cacciatore che porta spesso un lagobolon, privo ormai di qualsiasi attributo ferino (figg. 164-169<sup>37)</sup>; cfr. Klumbach Tav. 6 e 7, n.ri 25-30).

Qualche cosa di ferino resta solo ancora in un vecchio sileno barbuto che porta sulle spalle un enorme otre, conservatoci da un minuscolo frammento, rozzo e senza stile, del Museo di Taranto (fig. 170).

Si giunge anche per questa via a fregi come quello già in una raccolta privata ed ora entrato al Museo di Taranto (fig. 178), in cui l'irrigidimento dei tipi e la schematizzazione di ogni elemento, specialmente dei panneggi, raggiungono l'estremo limite.

<sup>1)</sup> Museo Taranto, n. inv. 126 (vecchio inv. 8010); misure: alt. 0,395; l. 0,395; spess. 0,065; alt. del ril. 0,044. Da Taranto, piazza d'Armi, propr. Augenti, Palazzo Ramellini, 15 luglio 1911. ZANCANI, *Bull. Comm. Arch.* 53, p. 111, n. 1; KLUMBACH, n. 176, p. 31; WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 300, nota 5.

<sup>2)</sup> Museo Taranto, n. inv. 127 (vecchio inv. 8011); misure: alt. 0,468, spess. 0,066, alt. del ril. 0,048. Prov. come il prec. ZANCANI, p. 111, n. 1; KLUMBACH, n. 177, p. 32; WUILLEUMIER, loc. cit.

<sup>3)</sup> Museo Taranto, n. inv. 129; misure: alt. 0,402, l. 0,367, spess. 0,050, alt. del ril. 0,031. WUILLEUMIER, *Tarente*, loc. cit.

<sup>4)</sup> Museo Taranto n. inv. 125; misure: alt. 0,240, l. 0,235, spess. 0,067, alt. del ril. 0,040. Prov. Taranto, via Duca degli Abruzzi n. 55 (29 aprile 1911).



<sup>5)</sup> Museo Taranto, n. inv. 154; misure complessive: alt. 0,390, l. 0,815, spess. 0,070. Prov. da Taranto, via degli Angioini, 4 luglio 1931. Oltre alle sei figure complete distinte in tre gruppi, comprendenti l'uno le tre figure di Hades, Persefone e una fanciulla fuggente verso d., il secondo due fanciulle fuggenti verso sin. e il terzo una sola fuggente verso d., si rinvenne anche un frammento della parte inferiore di una settima figura corrente verso sin. (n. 155, alt. 0,105, l. 0,160) e quattro frammentini minori, non ricollocabili nella ricomposizione, comprendenti: 1°) il collo e l'occipite di figure femminili con lunga crocchia sulla nuca - 2°) parte di avambraccio - 3°) una mano sinistra - 4°) un lembo di panneggio.

<sup>6)</sup> Insieme con queste figure è stata rinvenuta la cimasa traforata figg. 223-224.

<sup>7)</sup> PAGENSTECHEK, *Niobiden, Sitzungber. d. Heidelb. Akad. d. Wiss.* 1910, 6 Abhandl.

<sup>8)</sup> A. LEVI, *Le terrecotte figurate del Mus. Naz. di Napoli*, tav. III, n. 265, p. 65.

<sup>9)</sup> Museo Taranto, n.ri inv. 140, 141, 142; misure: 1°) alt. 0,191, l. 0,122, spess. 0,040; 2°) alt. 0,185, l. 0,123, spess. 0,047; 3°) alt. 0,192, l. 0,130, spess. 0,048. Rinv. a Taranto, via Messapia, Propr. De Tullio, il 22, 6, 1926.

<sup>10)</sup> Museo Taranto, n. inv. 138; misure: alt. 0,221, l. 0,184, spess. 0,042. Rinv. Taranto, contr. Vaccarella, Casa Esposito, 4 aprile 1922.

<sup>11)</sup> Museo Taranto, n. inv. 139; misure: alt. 0,185, l. 0,150, spess. 0,064.

<sup>12)</sup> Museo Taranto, n. inv. 216; misure: alt. 0, 140, l. 0,145, spess. 0,057. Prov. Taranto, contr. Corvisea, Case operai Genio Marina, 16 giugno 1919.

<sup>13)</sup> Fig. 125: Museo Taranto, n. inv. 97; misure: alt. 0,117, l. 0,097, spess. 0,042. Fig. 126: id., n. inv. gen. 17112, già collez. Rocca; alt. 0,125, l. 0,100, spess. 0,02. Fig. 127: id., n. inv. gen. 17106, già collez. Rocca; alt. 0,197, l. 0,123, spess. 0,08.

<sup>14)</sup> Fig. 128: Museo Taranto n. inv. 90 (n. immiss. 8438); misure: alt. 0,090, l. 0,110; spess. 0,030. Acquisto 1 maggio 1917. Fig. 129: id., n. inv. 218; alt. 0,090, l. 0,109, spess. 0,040.

<sup>15)</sup> Fig. 130: Museo Taranto, n. inv. 135; misure: alt. 0,140, l. 0,123, spess. 0,043. Prov. Contr. Corti Vecchie, Via Crispi, Case Vozza, (17 settembre 1929). Fig. 131: Id., n. inv. 91; alt. 0,175, l. 0,140, spess. 0,043. Fig. 132: Id., n. inv. 117; alt. 0,100, l. 0,080, spess. 0,042. Fig. 133: Id., n. inv. 176; alt. 0,055, l. 0,081, spess. 0,032. Fig. 134: Id., n. inv. 177; alt. 0,058, l. 0,058, spess. 0,025. Fig. 135: Id. Fig. 136: Id., n. inv. 992; alt. 0,087, l. 0,165, spess. 0,050. Dall'Arsenale, Contr. Carrieri. Fig. 137: Id., n. inv. gen. 17111, già collez. Rocca; alt. 0,180, l. 0,160, spess. 0,067.

<sup>16)</sup> Fig. 138: Museo Taranto, n. inv. 148; misure: alt. 0,099, l. 0,092, spess. 0,053.

<sup>17)</sup> KLUMBACH, tav. 18, n. 115.

<sup>18)</sup> Fig. 139: Museo Taranto; misure: alt. 0,105, l. 0,075, spess. 0,03. Fig. 140: id., alt. 0,120, l. 0,06, spess. 0,03.

<sup>19)</sup> Fig. 141: id., n. inv. gen. 17107, già collez. Rocca; misure: alt. 0,078, l. 0,104, spess. 0,055. Fig. 142: nel commercio antiquario.

<sup>20)</sup> Fig. 143: Museo Taranto, n. inv. 93 (Vecchio inv. 4041); misure: alt. 0,098, l. 0,108, spess. 0,062.

<sup>21)</sup> Fig. 144: Museo Taranto; misure: alt. 0,127, l. 0,084, spess. 0,063. A tutto tondo, parte posteriore non rifinita. Dal riempimento di un ipogeo in Contr. Annunziata, 1 maggio 1939.

<sup>22)</sup> Roma, Museo Barracco, n. inv. 150; misure: alt. cm. 24. ZANCANI, *Bull. Comm. Arch. Com.*, 53, 1925, p. 100, fig. 2; KLUMBACH, n. 134, tav. 23.

<sup>23)</sup> Fig. 145: Museo Taranto, n. inv. 66; misure: alt. 0,250, l. 0,154, spess. 0,067. A tutto tondo; parte posteriore non rifinita. PAGENSTECHEK, *Unterit. Grabdenkm.*, n. 23, 1; KLUMBACH, n. 166, p. 31.

<sup>24)</sup> Fig. 146: Museo Taranto, n. inv. 102, (Vecchio inv. 172); misure: alt. 0,115, spess. 0,060. Dalla Contr. S. Lucia.

<sup>25)</sup> Fig. 147: Museo Taranto, n. inv. 190; misure: alt. 0,248, l. 0,180, spess. 0,095. Fig. 148: id., n. inv. 174; alt. 0,154, l. 0,118, spess. 0,082. Fig. 149: id., n. inv. 151; alt. 0,205, l. 0,182, spess. 0,057.

<sup>26)</sup> Museo Taranto, n. inv. 213; misure: alt. 0,19, l. 0,11, spess. 0,084.

<sup>27)</sup> Fig. 151: Museo Taranto, n. inv. 89 (Vecchio inv. 4228); misure: alt. 0,127, l. 0,087, spess. 0,052.

<sup>28)</sup> Fig. 152: Museo Taranto, n. inv. gen. 17101, già collez. Rocca; misure: alt. 0,120, l. 0,140, spess. 0,085. Fig. 153: Museo Taranto, n. inv. 215; misure: alt. 0,166, l. 0,064, spess. 0,057.

<sup>29)</sup> Fig. 154: Mus. Taranto, n. inv. 212; misure: alt. 0,188, l. 0,192, spess. 0,044, alt. rilievo 0,023. Da Taranto, Via Salinella, Casa Martucci, Pozzo II, 9 marzo 1914. Fig. 155: ivi., n. inv. 193; misure: alt. 0,105, l. 0,129, spess. 0,042, alt. del rilievo 0,021.

<sup>30)</sup> Fig. 156: ivi., n. inv. 71; misure: alt. 0,151, l. 0,110, spess. 0,03, alt. del rilievo 0,019.

<sup>31)</sup> Fig. 157: Museo Taranto, n. inv. 16; misure: alt. 0,105, l. 0,080, spess. 0,045, alt. del rilievo, 0,023. Dall'Arsenale, secondo bacino di carenaggio, 1 dicembre 1913.

<sup>32)</sup> Fig. 158: Museo Taranto, n. inv. gen. 17092, già collez. Rocca; misure: alt. 0,110, l. 0,095, spess. 0,035. KLUMBACH, n. 78 e p. 17. Fig. 159: Museo Taranto, n. inv. gen. 17097, già collez. Rocca; misure: alt. 0,100, l. 0,120, spess. 0,050.

<sup>33)</sup> Fig. 160: Museo Taranto, n. inv. 192; misure: alt. 0,097, l. 120, spess. 0,041, alt. del rilievo 0,016.

<sup>34)</sup> Fig. 161: Museo Taranto, n.ri inv. 9 e 10; misure: framm. di sinistra: alt. 0,135, l. 0,098; framm. di destra: alt. 0,070; entrambi spess. 0,055, alt. del ril. 0,020. Acquisto 1 maggio 1917.

<sup>35)</sup> Fig. 162: Museo Taranto, n. inv. 185; misure: alt. 0,117, l. 0,045, spess. 0,045, alt. del ril. 0,018.

<sup>36)</sup> Fig. 163: Museo Taranto, n. inv. 27; misure: alt. 0,177, l. 0,170, spess. 0,090, alt. del ril. 0,020.

<sup>37)</sup> Fig. 164: Museo Taranto, n. inv. 24; misure: alt. 0,150, l. 0,122, spess. 0,050, alt. del ril. 0,020. Fig. 165: Id., n. inv. 25; alt. 0,150, l. 0,185, spess. 0,048, alt. del ril. 0,018. I numeri 24 e 25 appartengono ad uno stesso fregio. Fig. 166: Id, n. inv. 186; alt. 0,117, l. 0,130, spess. 0,042, alt. del ril. 0,024. Da via Crispi, 28 maggio 1931. Fig. 167: Id., n. inv. gen. 17087, già collez. Rocca; alt. 0,15, l. 0,25, spess. 0,07. Fig. 168: Museo Taranto, n. inv. 8; alt. 0,128; l. 0,168; spess. 0,043, alt. rilievo 0,015. Fig. 169: Catania, collez. Libertini; alt. 0,15, l. 0,15, spess. 0,05, alt. del rilievo 0,02.

## LA SCULTURA IN PIETRA TENERA NEL TARDO ELLENISMO

Se la scultura funeraria in pietra tenera, perso ormai ogni contatto col mondo artistico del tempo e ignara delle nuove correnti che si venivano affermando nell'ellenismo, ridotta ad una pura industria locale in mano a scalpellini sempre più incapaci, che si limitavano a usare vecchie formule irrigidite dalle quali ogni senso di vita e di naturalezza era scomparso, precipitava così in basso, non è da credere che ad un uguale infimo livello dovessero essere ridotte tutte le forme della scultura tarantina.

Taranto aveva bensì perso la posizione egemonica che godeva nel IV secolo nell'Italia Meridionale. Gravi crisi dovevano sconvolgerla, la decadenza economica, che seguiva quella politica, farsi sempre più profonda. Certo una fioritura così rigogliosa delle arti come quella che si era prodotta nel periodo aureo della sua potenza non vi sarebbe più stata possibile. Il cessato fasto delle sue necropoli doveva essere di questa decadenza uno degli effetti appariscenti.

Ma non è detto però che monumenti di qualche sontuosità non potessero di quando in quando essere eretti e senza dubbio vicino agli inabili scalpellini che continuavano a produrre figurine irrigidite per la decorazione dei sepolcri vi erano anche, come è naturale, dei veri artisti capaci di produrre opere di valore molto superiore, forse anche allo stesso scopo funerario e usando lo stesso materiale calcareo. Erano scultori che mostravano di tenersi al corrente dell'evoluzione artistica del loro tempo e di lavorare secondo le tendenze che ormai si erano generalizzate in altri centri del mondo ellenistico.

Le opere che possono essere con sicurezza attribuite all'ellenismo inoltrato sono, dobbiamo riconoscerlo, molto scarse e non sempre eccellenti. Segno appunto che l'attività artistica si era ormai fortemente rallentata. Esse sono tuttavia sufficienti per dimostrarci che questa attività artistica non si era del tutto arrestata, ma che una scultura in pietra tenera continuava ad esistere, sia pure con una vita mediocre e stentata.

Il Museo di Taranto possiede una testa <sup>1)</sup> (fig. 171) assai grande rispetto alle altre opere in pietra tenera perché arriva quasi alla metà della grandezza naturale. Aderisce ad un tronco o grossa asta cilindrica alla quale la figura si doveva afferrare con la mano destra, di cui restano visibili tre dita. È una testa che esprime un pathos violento. Fortemente piegata verso la spalla destra e rivolta verso l'alto, essa colpisce soprattutto per l'andamento sconvolto, selvaggio, delle sue chiome, che dalla fronte e

dalle tempia partono in varie direzioni, dividendosi in poche grosse ciocche curve, simili a fiamme, completamente staccate e rese indipendenti l'una dall'altra da tagli larghi e profondi che giungonosino alla cute. Queste masse di capelli, assai allungate, nella loro direzione ascendente e divergente vogliono dare l'idea di una scapigliatura disordinata, effetto di una violenta eccitazione, di un movimento vivacissimo e scomposto della persona. Esse non hanno nessun rapporto colla forma della testa sottostante, ma si ergono indipendenti, animate ciascuna da una vita propria e da un proprio movimento.

Questo modo di rendere le chiome è ormai ben lontano da quello che era in uso nel quarto secolo, perché allora, per quanto violento fosse il movimen-

to della figura, per quanto disordinati ed agitati dal vento fossero i capelli, le singole ciocche si mantenevano sempre più o meno aderenti al cranio e la forma complessiva rimaneva sempre quella dettata dalla struttura di esso. La ragione è che le singole masse si mantenevano sempre in proporzioni molto più modeste, mentre il loro numero era di gran lunga più elevato.

Nel grande volume che ora viene dato a tali masse, nel loro profondo distacco dalle ciocche vicine e dal capo, nel movimento vivace con cui si vuole animarle, è senza dubbio da vedere un ricordo delle teste dall'espressione violenta e dolorosa dei Galli o dei Giganti creati dalla scuola di Pergamo.

Ma l'artista tarantino non sa riprodurre il pittoresco movimentato disordine di



FIG. 171 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 131 - Testa di arte tardo ellenistica.

chiome che anima quelle teste di una vita tanto intensa, sembra quasi non sapersi staccare da un certo senso di ordine, di regolarità, che è insito nel suo spirito, e dispone le singole masse in maniera troppo regolare, troppo simmetrica intorno alla fronte e alle tempie sicché esse vengono quasi a dare l'impressione di una ben disposta raggera intorno all'ovale del volto <sup>2)</sup>.

Né d'altronde sono solo le chiome che ci richiamano un'analogia con la grande scultura pergamena. A parte la distanza di livello artistico fra gli scultori della corte degli Attalidi e il modesto artigiano tarantino, è certa l'influenza di essa anche nella conformazione del volto. Ciò si dica particolarmente per il forte aggetto della parte inferiore della fronte, per le profonde cavità che si addentrano nelle orbite superiormente ed ai lati del bulbo oculare, estremamente prominente, che balza fuori da una sottile fascia di densa ombra, per i profondi solchi che contornano la radice del naso e soprattutto per la bocca socchiusa con labbra brevi, carnose, quasi turgide, fortemente sporgenti e contornate da forti affossamenti.

Per quanto sia evidente la dipendenza della testa tarantina dai modelli elaborati dalla scultura pergamena, un confronto più stretto fra esse e le teste della Gigantomachia o quelle delle statue dei donari degli Attalidi è reso difficile dalla radicale differenza di finitezza che intercede fra esse.

La testa tarantina è un'opera di estrema sommarietà, fatta per un effetto di impressione, forse per essere vista a distanza. Sommarietà che, almeno in parte, è anche dovuta alla materia troppo tenera che non si presta ad una accurata rifinitura. Vicino alla perfetta lavorazione delle teste pergamene essa sembra un abbozzo.

Non che l'artista non sapesse, ma nemmeno egli ha voluto spingere la sua fatica ad una minuta modellazione di particolari, mirando solo ad un effetto d'insieme. Ha segnato infatti in essa in modo molto marcato solo quei tratti essenziali che valessero a caratterizzarla e a produrre alla distanza da cui essa doveva essere vista l'effetto voluto, cioè a darle quell'impronta di passionalità violenta, di eccitazione, che la avvicina alle sculture di Pergamo.

A questo fine, anziché imitare la struttura delle teste pergamene, si è limitato a ridurre i caratteri essenziali della struttura di esse a poche formule estremamente semplici e sommarie.

Nulla naturalmente egli ha conservato di quella ricchissima complicata elaborazione delle superfici, di quel violento gioco di muscoli contratti, di rughe profonde, aggettanti e rientranti, di luci e di ombre, su cui si basa almeno in parte il forte pathos delle figure pergamene, ed appunto in vista di questo effetto da ottenere a distanza lo scultore tarantino ha fortemente marcato, direi quasi ha esagerato, gli elementi che ha accolto.

Ma se pure vogliamo tenere presente questa volontaria semplificazione ed accentuazione, le quali rendono difficile un confronto e possono facilmente indurre ad una inesatta valutazione di alcuni elementi, pare però di poter osservare che la somiglianza

più forte si abbia con le teste più tarde dell'arte pergamena, cioè con quelle del piccolo donario che studi recenti hanno rivendicato in modo che mi pare indubitabile all'età di Attalo II o di Attalo III e cioè alla seconda metà del secondo secolo a. C. <sup>3)</sup>. È in esse infatti che potremo trovare dei volti lisci, carnosi, che sembrano quasi gonfi, come quello dell'amazzone morta del Museo di Napoli, o labbra così turgide, così contorte, e messe in rilievo da forti affossamenti, come nei Galli di Venezia o più ancora in quello del Louvre.

Anche per le chio<sup>m</sup>e trattate in masse così profondamente e così nettamente divise, se pure una certa somiglianza può offrire la testa di Gallo di Gizeh al Museo del Cairo <sup>4)</sup>, saranno le figure del piccolo donario che potranno offrire i più vicini confronti. Si veda anche qui il Gallo di Parigi o anche il Gigante morto di Napoli.

Ancora più forte è la somiglianza nel trattamento dei capelli con una testina femminile del British Museum <sup>5)</sup>, nella quale si ha la stessa sommarietà di lavoro nel trattamento delle grandi masse allungate, indipendenti, che però in essa hanno un movimento assai più vivace e sciolto perché la loro disposizione è meno regolare. Comune con questa figura è anche la posizione così fortemente obliqua della testa su un collo piuttosto allungato. Ma non si ritrova nella testa tarantina quella obliquità di tutte le linee del volto, quel venir meno di ogni asse orizzontale, che avvicina la scultura londinese al Laocoonte e la caratterizza come appartenente ad una fase artistica ancora più avanzata.

Riterrei quindi che una datazione già molto avanti nella seconda metà del secondo secolo sia verosimile per la testa tarantina.

A causa dello stato frammentario in cui ci è pervenuta più difficile è un preciso inquadramento stilistico e cronologico di un'altra testa in pietra tenera recentemente entrata al Museo di Taranto <sup>6)</sup> (fig. 172). Scheggiata lungo l'asse mediano del volto, e priva purtroppo anche del naso, essa è ridotta, come l'Erinni Ludovisi, ad un profilo.

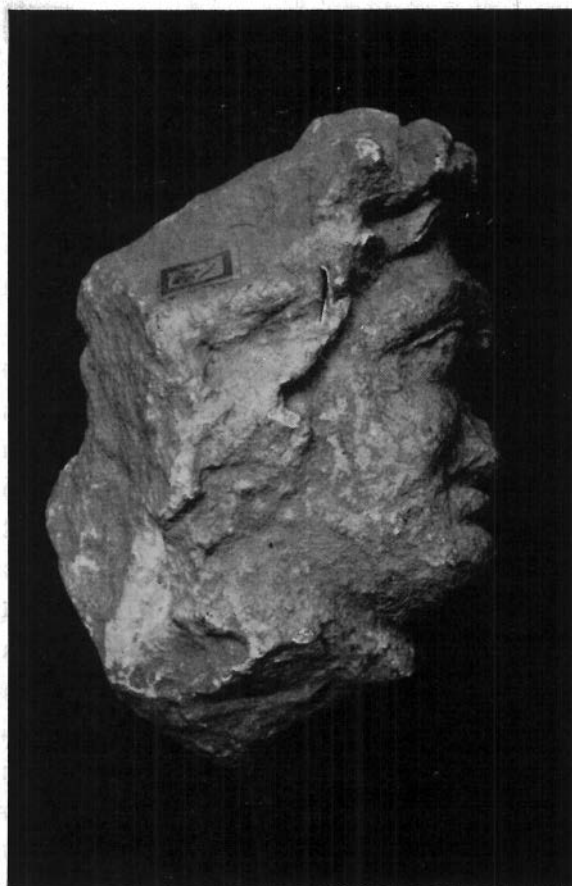


FIG. 172 - Taranto, Museo, N. inv. gen. 17113 (già collezione Rocca) - Frammento di testa di arte tardo ellenistica.

Dal masso che è ritornato bruto e informe si stacca un bel volto dalle guance piene e dall'espressione vivace, cui purtroppo arreca oltraggio la grave mutilazione del naso.

Delle chiome non resta più che una scarsa traccia sulla fronte e sulle tempia, sufficiente però per dimostrarci quanto vivace doveva essere il movimento delle ciocche



FIG. 173 - CATANIA, COLLEZ. LIBERTINI - Menade corrente; frammento di fregio dionisiaco.

allungate, disordinate, fiammeggianti e turbinanti, prive ormai di qualunque aderenza allo scafo osseo del capo.

Con questo carattere, che ci porta già da solo in una fase avanzata dell'arte ellenistica, si ricordano gli altri elementi della struttura del volto. Anche qui abbiamo una fronte che aggetta fortemente nella parte orbitale, degli occhi fortemente prominenti con palpebra inferiore quasi diritta e palpebra superiore ad arco accentuato rivolto verso l'angolo interno, guance floride, piene, con pomelli sporgenti, bocca breve, quasi aperta, con labbra molto spesse, carnose. Caratteri che in parte almeno sono simili a quelli riscontrati nella testa esaminata precedentemente, e che rivelano la stessa conoscenza delle sculture pergamene da

parte dello scultore tarantino. Non vi sono però qui le ragioni che ci hanno indotto ad abbassare tanto la datazione di quella, per cui questa testa potrebbe anche risalire un po' più in su nel corso del II secolo a. C.

Le stesse tendenze stilistiche, con un tono artistico più elevato, si ritrovano in un busto femminile pubblicato dal Wuilleumier<sup>7)</sup>, appartenente ad una collezione privata e raffigurante un essere semiferino, probabilmente una faunessa. La caratterizzano come tale, oltreché le orecchie appuntite ed una traccia delle piccole corna, anche, ed ancor più, la scapigliatezza selvaggia, data anche qui da ciocche di capelli disordinatissime, irradiantisi in tutte le direzioni e attorcigliantisi a guisa di serpenti, assolutamente indipendenti dallo scafo osseo del cranio.

Nel volto turgido, con piccole labbra quasi tumefatte e bocca piccola, arcuata, portano una nota un po' animalesca le folte sopracciglia, che accentuano il contorno delle arcate orbitali, incontrantisi quasi rettilinee sulla fronte e aggettanti sulla radice del naso.

La forzata obliquità del capo, rovesciato alquanto all'indietro, contrasta colla posizione delle braccia alzate, di cui il sinistro, l'unico conservato, presenta il gomito rivolto verso l'alto. Posizione irrequieta dunque, quanto mai complicata, e risultante da un insieme di movimenti diversi di cui il poco che è conservato nel frammento non ci consente di apprezzare interamente il valore.



Alcuni degli elementi che caratterizzavano la testa fig. 171 si ritrovano in un piccolo frammento di fregio della collezione Libertini di Catania (fig. 173)<sup>8)</sup>.

È probabilmente uno dei soliti fregi dionisiaci con menadi correnti, ma un confronto fra esso e quelli da noi presentati alle figg. 111 e 163 o con quelli più irrigiditi delle fig. 164-169 ci rivela la distanza che lo separa da essi.

La figurina di menade di cui in esso si conserva il busto è infatti animata da un movimento di gran lunga più sciolto e più vivace, dato dalla fortissima inclinazione in avanti del corpo, a cui corrisponde un forte piegamento rispetto ad esso del capo che ritorna verticale.

Essa, correndo verso destra, si gira all'indietro ed alza tanto il braccio destro, piegato, da portare la mano con cui impugna il tirso a contatto con la fronte, mentre il braccio sinistro era abbassato. Non sono solo la forte inclinazione del capo e il fatto di stringere il tirso al di sopra di esso che la riavvicinano alla testa fig. 171, ma i caratteri stessi della testa, il lungo collo sottile, le guancie rigonfie, i profondi solchi ai lati della bocca e degli occhi prominenti e soprattutto il trattamento delle chiome a ciocche rade, sottili, contorte, indipendenti dalla forma del capo.

Vicino a queste sculture può essere esaminata, per l'età a cui appartiene, una statuette già pubblicata dal Klumbach<sup>9)</sup> (fig. 174) i cui caratteri però non erano stati posti in rilievo da questo studioso.

Effettivamente finché era un pezzo isolato sarebbe stato un po' avventato, data tanto più la sua scadentissima fattura e la sua cattiva conservazione, dedurre da essa sola una reviviscenza della scultura in pietra tenera nel secondo secolo inoltrato. Ma oggi, che di tale prolungamento dell'arte funeraria tarantina abbiamo potuto raccogliere altri esempi, anche questa statuette trova la sua precisa posizione cronologica e stilistica.

Si tratta di un torsetto femminile acefalo, mancante delle braccia e spezzato anche inferiormente. La figura, vestita di un lungo chitone con lunga risvolta cinta molto



FIG. 174 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 56 - Statuette femminile.

in alto, non sta eretta sul proprio asse, ma presenta nel suo atteggiamento un complicato gioco di torsioni e di rilasciamenti, di movimenti diversi e simultanei, che rivela la sua stretta dipendenza da modelli dell'ellenismo avanzato. Lo schema secondo cui essa è costruita è in fondo quello stesso dell'Afrodite di Milo, modificato nel senso di una maggiore accentuazione dei movimenti stessi, quale si ritrova in molte statuette fittili asiatiche di un periodo un poco più tardo. Il suo corpo cioè si piega fortemente, dalla parte della gamba sinistra portata sensibilmente in avanti, sicché l'anca destra, corrispondente alla gamba portante, viene a sporgere fortemente in fuori. Il busto descrive una curva accentuata, sicché le spalle ritornano ad essere quasi verticalmente sull'asse mediano del corpo e di esse quella del lato compresso, cioè la destra, è fortemente abbassata rispetto all'altra che si innalza.

Quindi mentre la linea delle anche è obliqua verso il basso e la linea dei seni è orizzontale, la linea delle spalle tende verso l'alto.

A questa ponderazione già molto mossa si aggiunge una sensibile torsione della figura intorno al proprio asse, per cui la linea delle spalle è obliqua a quella dei fianchi.

Ora questo complesso di movimenti simultanei, questa ponderazione complicata e artificiosa, il forte aggetto dell'anca, ecc., sono appunto caratteri propri ad un gruppo numeroso di statue femminili, quali la Musa di Venezia, la statua di Pergamo n. 54 al Museo di Berlino, una statua femminile da Samo, ecc.<sup>10)</sup>, alle quali si unisce anche la Cleopatra di Delo, datata dall'iscrizione che la accompagna al 136 a. C., e che in particolare si ritrovano in figurine fittili di provenienza asiatica<sup>11)</sup>.

Anche per la nostra statuetta dobbiamo quindi proporre una datazione nella inoltrata seconda metà del II secolo a. C. Mancano però in essa quella raffinata ed elegante disposizione di panneggi, quegli stretti ravvolgimenti di sottili mantelli di seta trasparente che insieme alla ponderazione sono così caratteristici delle statue marmoree che abbiamo or ora ricordato. La maniera grossolana e trascurata secondo cui questa statuetta è eseguita impedisce di pensare a preziosità di questo genere.

Le braccia dovevano in essa essere entrambe staccate dal corpo e la destra posava forse la mano sull'anca.

Una posizione stilistica e cronologica non molto lontana spetta ad un'altra scultura tarantina (fig. 175 e 176).

Si tratta questa volta di una semicolonna di piccole dimensioni, divisa orizzontalmente in zone ornate ciascuna con tre figure<sup>12)</sup>. Restano l'intero ordine superiore di figure e le teste delle tre dell'ordine sottostante. Se ve ne fosse ancora altri ordini sotto a questo non è più possibile conoscere.

Comunque è assai interessante questa disposizione ed anche del tutto nuova per l'età a cui appartiene, poiché, se l'ornare un rocco di colonna con una sola fila di figure era espediente noto già fin dall'arcaismo (Artemision di Efeso) ed aveva riscontri nell'età stessa di cui stiamo occupandoci nello stesso mondo greco occidentale (trono marmoreo di Solunto), l'ornare l'intera colonna con vari ordini di figure non ha,

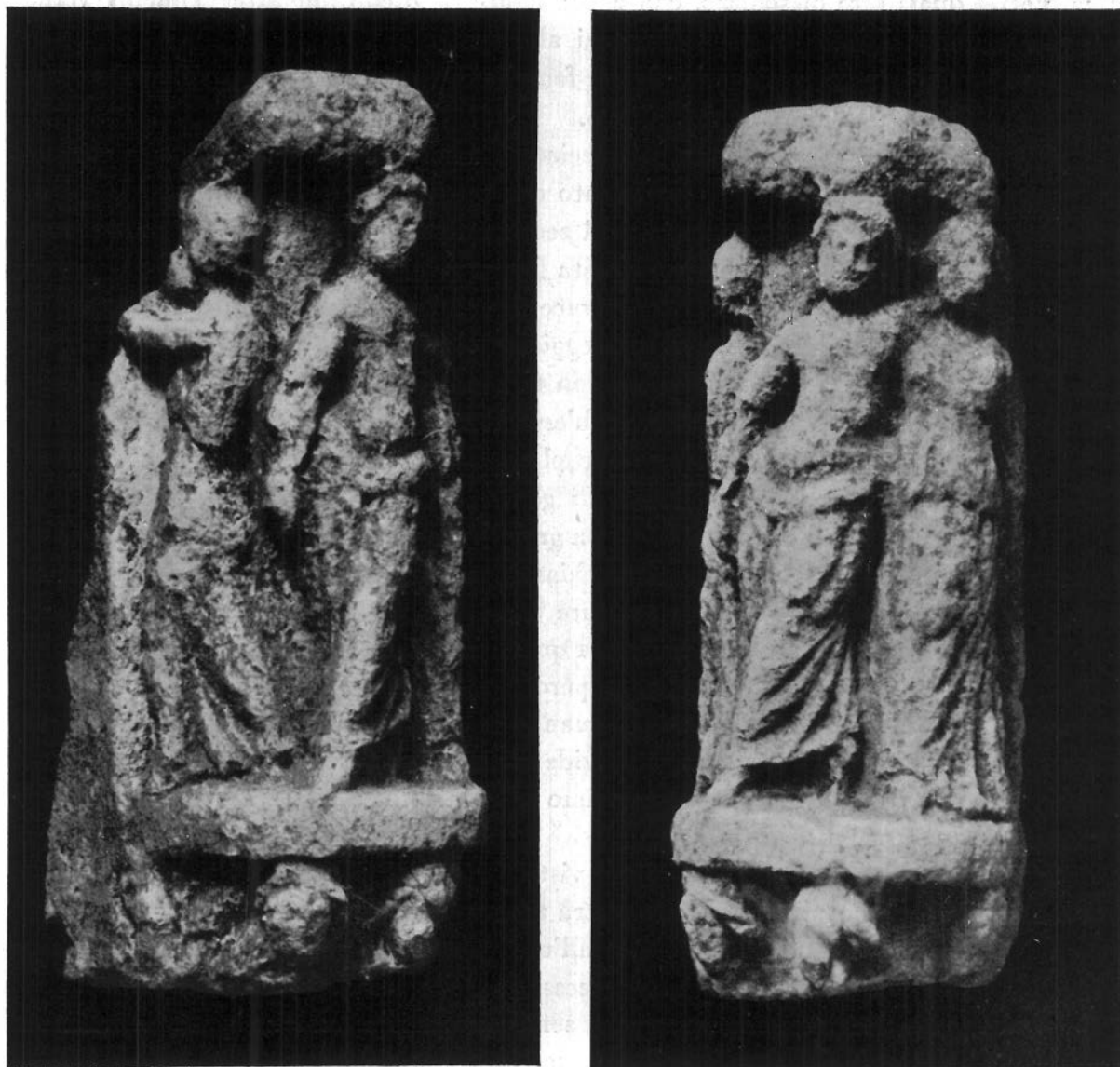


FIG. 175 e 176 - TARANTO, MUSEO - Piccola semicolonna con figure a rilievo in più ordini.

a quanto io sappia, nessun precedente nell'arte greca e trova confronti solo nell'arte romana imperiale (colonna di Magonza).

Qualche cosa nelle tre figurette dell'ordine superiore fa correre il nostro pensiero al rilievo dell'apoteosi di Omero di Archelao di Priene. È forse l'accentuato allargarsi delle figure verso il basso, dato dall'andamento dei lunghi chitoni, o il partito decorativo e quasi di cesura che si trae dal grosso rotolo di pieghe formato dagli himatia.

Non ostante la sommarietà del trattamento e la non buona conservazione delle superfici la nostra piccola scultura non manca di pregio per la freschezza impressioni-

stica, vorrei quasi dire di schizzo, con cui le figure sono colte in atteggiamenti vivaci e fugaci e non collocate in posa dinnanzi allo spettatore.

Si veda soprattutto la elegante figura femminile che si allontana, volgendo ormai le spalle, all'estremità sinistra del rilievo.

Nelle due figure che incedono abbracciate è assai interessante osservare come si sia voluto dare l'impressione del movimento con quell'ardito portare innanzi la gamba sinistra dell'uomo e facendo comparire di scorcio dietro ad essa il piede destro arretrato. Il movimento a vite che anima questa figura volgentesi dalla parte della gamba avanzata è qui applicato non ad una vivace figurazione di danza o di corsa, ma ad un più tranquillo atteggiamento di passeggio, e si combina con un languido appoggiarsi alla donna, sulla cui spalla passa con abbandono il braccio sinistro. Ne deriva un accentuato « hanchement » tipico anch'esso del tardo ellenismo.

L'insieme è forse più disegnativo che plastico e risente senza dubbio fortemente l'influenza della contemporanea pittura di genere.

Se queste opere, non ostante il loro non grande pregio artistico, hanno delle caratteristiche abbastanza spiccate che rivelano chiaramente l'età in cui esse sono state create, non altrettanto può dirsi per altre sculture tarantine viste nel paragrafo precedente.

Quanto a lungo possa essersi protratta quella involuzione di cui abbiamo descritto le fasi è assai difficile stabilire, appunto perché mancano gli elementi di contatto con le correnti artistiche che si vengono affermando in altri ambienti e ci si limita in essa a ripetere con estrema monotonia, e irrigidendole sempre di più, formule create senza dubbio alla fine del IV secolo o al massimo al principio del terzo, senza che nessun elemento nuovo venga a vivificarle.

Questa monotonia potrebbe a prima vista far supporre una durata relativamente breve di questa agonia dell'arte della pietra tenera, e attribuire l'abbondanza di frammenti appartenenti a queste tarde fasi all'uso generale e volgarizzato che può aver fatto di queste sculture un attributo necessario delle tombe anche modeste.

Ma tuttavia l'esame delle opere che sembrano le più tarde e le più irrigidite ci fa supporre che esse debbano scendere assai in basso nel tempo.

È significativa una metopa del Museo di Taranto (fig. 177) <sup>13)</sup> in condizioni abbastanza buone. È un'opera molto scadente, di una rigidità estrema. Non più un gruppo di due figure come in tutte le scene precedenti, ma una sola figura occupa il campo. Ed è un guerriero o un cacciatore, vestito della sola clamide che, affibbiata sulla spalla destra, lascia nudo tutto il fianco da quella parte.

In posizione di « a fondo » verso destra, con la gamba sinistra portata avanti, la destra tesa all'indietro, egli tiene nella mano sinistra una lunga asta appoggiata alla spalla corrispondente, mentre nella destra abbassata e portata indietro poteva forse brandire una spada.

Per quanto la figura cerchi di espandersi con le membra distese nel piano, l'insieme della composizione resta sempre molto vuoto e, rispetto a tutte le scene create prece-



FIG. 177 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 128 - Metopa con guerriero combattente.

dentamente dalla scultura tarantina per occupare il campo rettangolare della metopa, bisogna riconoscere che lo spazio qui occupato dalla figura in rapporto allo spazio rimasto libero è fortemente diminuito.

Per quanto schematiche e rigide potessero essere diventate le figure degli scadenti

rilievi esaminati nel precedente paragrafo nessuna di esse si avvicina neppure da lontano alla durezza estrema di questo guerriero.

La tendenza a separare troppo nettamente i singoli elementi della struttura anatomica, a schematizzarli eccessivamente a detrimento della unità strutturale, raggiunge qui il parossismo. I singoli muscoli, i tendini, le apofisi delle maggiori ossa, sono qui tanti elementi indipendenti, semplicemente giustapposti e separati l'uno dall'altro da solchi profondi, ombreggiati, dai quali emergono prominenti ed arrotondati come tante pagnottelle. Ogni senso di naturalezza, di vita, è fuggito da questa figura nella quale è ormai solo lo schema, il modello anatomico spinto all'esagerazione.

Né il panneggio della clamide presenta una morbidezza maggiore di quella del nudo. Anche qui la durezza, la rigidità, dominano assolute, le pieghe nette, rettilinee, si incontrano fra loro ad angoli acuti e la loro sezione non conosce curve, ma solo spigoli vivi.

Ma la figura nel suo insieme, se ha perso la morbidezza e il movimento che distinguevano quelle di altri periodi artistici, ha acquistato rispetto ad esse una fortissima plasticità e balza fuori staccata, libera, corporea, dal fondo da cui la allontanano contorni netti, precisi, incisivi, e sul quale getta forti ombre marcate.

In questo vuotarsi della composizione, nell'introduzione di questo ampio fondo libero per cui la figura viene a trovarsi isolata e vagante in un campo molto ampio, nella durezza lineare dei panneggi, nella schematizzazione estrema del nudo, nella secchezza scarna delle membra, nelle proporzioni snelle e allungate della figura, nella forte plasticità che assume il rilievo dobbiamo vedere caratteri di una tendenza o per meglio dire di una decadenza artistica che ha inizio negli ultimi decenni del II secolo a. C., e di cui il fregio dell'Ecateo di Lagyna è il più noto esponente.

Gli stessi caratteri, ancora più spinti, ancora più accentuati, si ritrovano in suolo italico nelle metope del tempio dorico-corinzio di Paestum, detto comunemente il tempio della Pace, le quali però sembrano poter essere assegnate ad una fase ancora più inoltrata di evoluzione di questa stessa tendenza. Tempio che i recenti ed esaurienti studi del Krauss e dell'Herbig hanno datato, in base ad elementi che sembrano sicuri, agli inizi del I secolo a. C.<sup>14)</sup>

Lo Herbig nell'acuto esame stilistico che ha fatto delle metope conservate ha notato già le somiglianze notevoli che nei motivi, nello schema delle figure, nella disposizione dei panneggi esse presentano con quelle dei rilievi tarantini in pietra tenera che noi abbiamo attribuito alla tarda fase della decadenza. Ma notava però anche le forti differenze di stile, corrispondenti ad un divario cronologico assai forte, per cui le figure irrigidite e inscheletrite delle tarde metope pestane si distaccano da quelle tarantine, ancora piene di vita, intorno alle quali ancora gioca l'aria.

La metopa che abbiamo ora illustrato offre però un punto di contatto notevolissimo fra queste sculture tarantine e quelle pestane, e ci prova che nello stesso tempo anche a Taranto si sono affermate quelle stesse tendenze che si manifestano nel tempio di Paestum.



Ripetiamo coll'Herbig che nell'eccessivo irrigidimento di queste opere fiorite in suolo italico siamo ben lungi dalla vita che ancora anima le ultime opere ellenistiche create in Oriente, nelle quali pure si affermano caratteri simili, seppure in generale meno esagerati. L'arte italica si manifesta quindi ancora un'ultima volta provinciale rispetto a quella delle regioni artisticamente più evolute dell'Oriente greco, ma è



FIG. 178 - TARANTO, MUSEO, N. inv. gen. 17086 - Fregio con menadi correnti.

in questi elementi provinciali che si afferma un carattere particolare, italico, che può poi influire sull'evoluzione artistica successiva.

Ben poche sono le sculture che possono essere riavvicinate alla metopa descritta. Ma caratteri assai simili, specialmente per ciò che si riferisce alla schematizzazione e all'irrigidimento lineare dei panneggi e alla plasticità delle figure, si riscontrano in un fregio dionisiaco entrato dalla collezione Rocca nel Museo di Taranto, già pubblicato dal Klumbach<sup>15)</sup> (fig. 178).

Vi si conserva parte di quattro menadi correnti, di due delle quali, quasi interamente distrutte, restano scarsi avanzi ai due estremi della lastra, mentre di una terza una larga abrasione ha portato via tutta la parte superiore. La quarta invece, integra, incedente a gran passi verso destra alzando entrambe le braccia all'altezza delle spalle e impugnando un tirso e una spada, si volge indietro dal lato della gamba avanzata, e presenta pertanto quell'interessante movimento a vite sul proprio asse che abbiamo riscontrato in precedenza in una più antica statuetta tarantina. Il movimento nella menade di questo rilievo è però ancora più accentuato, tanto da diventare del tutto



schematizzato e innaturale. Anche questa torsione delle figure sul proprio asse, come pure questa esagerazione di movimenti, gli errori della struttura del corpo umano, la sua tendenza a forme molto più allungate, sono caratteri che ben si addicono all'arte dell'ellenismo finale e che si riscontrano pure nelle metope di Paestum.

Anche con questo rilievo, come con la metopa precedente, siamo forse già entrati nel primo secolo a. C.

<sup>1)</sup> Museo Taranto, n. inv. 131; misure: alt. 0,235, l. 0,205, spess. 0,143.

<sup>2)</sup> Caratteri non molto dissimili riguardo al trattamento delle chiome possiamo riscontrare in altre opere attribuibili al II secolo a. C., quali la testa dello Zeus di Aigeira di Eukleides di Atene (WINTER, *Kunstgesch. in Bildern*, Heft 11-12, Tav. 373, Fig. 7) e più particolarmente in quella dell'Anytos del gruppo di Damophon di Messene nel santuario di Lykosura. (*ivi*, fig. 1).

<sup>3)</sup> HORN R, *Hellenistische Köpfe*, I, *Röm. Mitt.* 52, 1937, p. 140 e segg.

<sup>4)</sup> WINTER, *Kunstgeschichte in Bildern*. Heft 11-12, tav. 349, 4.

<sup>5)</sup> HORN, *Loc. cit.*, p. 151, fig. 6, da Trebisonda.

<sup>6)</sup> Museo Taranto, n. inv. generale 17113 (già collez. Rocca); misure: alt. 0,165, l. 0,115, spess. 0,055.

<sup>7)</sup> WUILLEUMIER, *Arethuse*, 1930, p. 122; *Tarente*, p. 269 e tav. XIII, 1; KLUMBACH, n. 179.

<sup>8)</sup> Catania, Collez. Libertini; alt. 0,06, l. 0,06, spess. 0,045, alt. del rilievo 0,02.

<sup>9)</sup> Museo Taranto, n. inv. 56, (Vecchio inv. 1310. Giorn. Scavi S. Lucia 292); misure: alt. 0,210, l. 0,100, spess. 0,078. Da Taranto, S. Lucia, Giardino Marrese, (1 marzo 1885). KLUMBACH, n. 149, p. 29 e tav. 24.

<sup>10)</sup> WINTER, *Kunstgesch. in Bildern*., Heft. 11-12, tav. 360, n.ri 1 e 2 e tav. 361, n.ri 5 e 6.

<sup>11)</sup> WINTER, *Op. cit.*, tav. 360, n.ri 5 e 6.

<sup>12)</sup> Museo Taranto; misure: alt. 18,8, diam. 7,6, spess. 9,8. Rinvenuta il 6 ottobre 1937 in Via Minniti, angolo Via Dante.

<sup>13)</sup> Museo Taranto, n. inv. 128; misure: alt. 0,402, l. 0,367, spess. 0,050, alt. del ril. 0,031, ricomposta da tredici frammenti con ampie lacune nello sfondo e nei listelli laterali.

<sup>14)</sup> KRAUSS und HERBIG, *Der korinthisch - dorische Tempel am Forum von Paestum, Denkmäler antiker Architektur*, Bd. 7, Berlin, 1939.

<sup>15)</sup> Museo Taranto, n. inv. gen. 17086 (già collez. Rocca); misure: alt. 0,20, l. 0,42, spess. 0,06. KLUMBACH, n. 33, p. 8, tav. 7.

LA SCULTURA FUNERARIA TARANTINA SECONDO IL CONTENUTO  
E LA SUA FUNZIONE NELLA DECORAZIONE ARCHITETTONICA  
DEI MONUMENTI FUNERARI

Dopo aver tracciato l'evoluzione storico-artistica della scultura tarantina in pietra tenera dalle sue origini alla sua estinzione ci sarà ora necessario prendere in considerazione i frammenti superstiti di questa forma d'arte non più dal punto di vista delle forme stilistiche, ma piuttosto da quello del loro contenuto.

Questo ci porterà necessariamente a riprendere in esame molti dei frammenti che abbiamo più sopra descritti, ma ci permetterà anche di presentare un cospicuo numero di frammenti nuovi, dei quali ancora non abbiamo fatto cenno perché, a causa della fattura trascurata o della cattiva conservazione, o per altre varie ragioni, non potevano con sicurezza essere riportati ad un determinato momento e ad una determinata tendenza dell'arte tarantina, oppure più semplicemente perché in essi l'importanza del soggetto supera di gran lunga quello delle forme stilistiche.

Sui fregi con motivi puramente ornamentali, sui loro caratteri di un nuovo e più vivace naturalismo rispetto alla decorazione greca più antica, e sulla influenza che le nuove forme create in questo campo dall'arte tarantina ebbero sulla evoluzione successiva dell'arte italica, specialmente in età augustea, già abbiamo detto abbastanza <sup>1)</sup> e non occorre aggiungere qui nulla di nuovo.

Vicino ai fregi puramente ornamentali abbiamo quelli decorativi con figure di animali, siano essi a normale bassorilievo (figg. 179-182 <sup>2)</sup>, e Klumbach, tav. 11, n.ri 52, 55) o costituiti da figure staccate, lavorate a semplice profilo (fig. 183 <sup>3)</sup>, e Klumbach, tav. C, n. 161).

Fra questi predominano, anzi sono quasi esclusivi, i leoni e i grifi. I leoni sono so-



FIG. 179 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 29 - Frammento di fregio con grifo sbranante un cavallo.



FIG. 180 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 33 - Frammento di fregio animalistico con parte anteriore di leone.

vente alati. I fregi però generalmente non sono concepiti solo come una lunga successione di animali privi di rapporti l'uno con l'altro, ma si cerca di dare vivacità e movimento all'insieme e di comporlo come un tutto unitario. In qualche caso non ci restano che figure o frammenti di figure singole, da cui nulla possiamo dedurre circa la composizione del fregio a cui appartenevano, in altri casi al contrario possiamo vedere due animali araldicamente affrontati (Klumbach, n.ri 52 e 54).

Ma talvolta si hanno scene di lotte violente fra animali. In un bel frammento ancora inedito, un tempo nella collezione del Principe Filippo d'Assia nel Landgrafmuseum di Kassel, un leone e una pantera sbranano un cervo<sup>4)</sup>. In un altro del Museo di Taranto un grifo sta mordendo alla sommità del collo un cavallo caduto sulle zampe anteriori (fig. 179).

Coi grifi stanno spesso combattendo gli Arimaspi. Due frammenti, purtroppo rovinatissimi, di un unico rilievo, forse un fregio, scoperti pochi anni or sono<sup>5)</sup>, ci conservano appunto due episodi di una lotta di tale genere. Nell'uno (fig. 184) resta la parte inferiore di un Arimaspe che, appoggiando il ginocchio sinistro sul terreno, su cui ha posato pure la pelta, sta combattendo contro un grifo di cui si vede oltre questa, alla destra, una zampa, mentre un altro grifo, avanzando da sinistra, minacciava con una zampa il suo fianco. Nell'altro frammento (fig. 185) resta parte della clamide di un altro Arimaspe e il muso di un grifo.

I fregi formati da animali, generalmente in lotta fra loro, o più spesso ancora rappresentanti lotte fra grifi ed Arimaspi, sono uno dei motivi preferiti dalla pittura vascolare apula del IV secolo, specialmente nella decorazione del collo dei grandi crateri a volute, così come i fregi a viticci erano preferiti per la decorazione della spalla di altre forme di vasi<sup>6)</sup>.

Ma il fregio di animali era anche frequentemente usato nell'ornamentazione delle casse funebri. Non è raro infatti che nelle tombe tarantine si trovino delle caratteristiche figurine di animali di terracotta dorata, in serie talvolta abbastanza

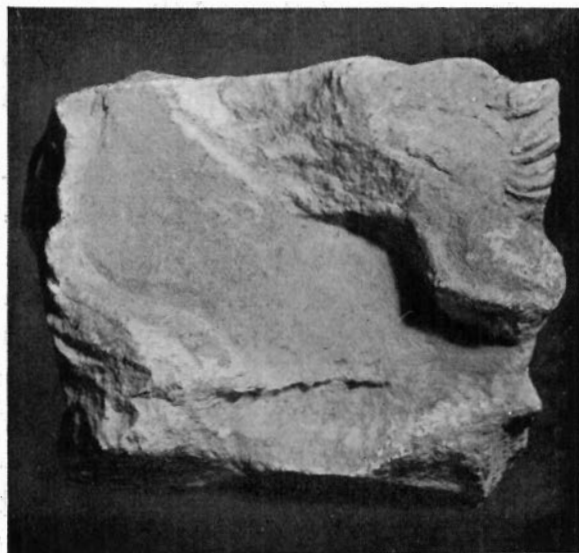


FIG. 181 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 30 - Piccolo frammento di fregio animalistico con parte inferiore di leone.

numerose, le quali dovevano appunto servire a questo scopo.

La decorazione dei feretri con figurine fittili dorate, generalmente di animali, non è d'altronde propria della sola Taranto. I rinvenimenti della Russia meridionale e in particolare di Panticapeo hanno rivelato infatti una contemporanea larga diffusione dello stesso uso in quelle necropoli, offrendoci testimonianze tanto più complete in quantoché, per condizioni ambientali particolarmente favorevoli, si conserva in molti casi anche la cassa lignea a cui tali decorazioni ancora aderivano <sup>7)</sup>.

Si trattava quasi sempre di sarcofagi a decorazione architettonica con colonne, riavvicinabili come tipo al sarcofago delle Afflitte, e rivelanti senza dubbio l'influsso dell'architettura funeraria asiatica e dei grandi sepolcri a colonnati, quali il Monumento delle Nereidi o il Mausoleo. Come nel sarcofago delle Afflitte o nel Monumento delle Nereidi, figure, che qui sono in terracotta dorata o dipinta, occupavano gli intercolumni oppure lunghe teorie di animali formavano un fregio alla base del colonnato.

A Taranto purtroppo la totale decomposizione del legno ci priva della possibilità di rivolgere uno sguardo all'insieme decorativo dei feretri, che non dobbiamo però immaginare molto diversi come tipo da quelli di Panticapeo, sebbene senza dubbio di proporzioni minori.

Restano solo le figurine fittili che li decoravano, conservanti in qualche caso ancora intatta l'originaria doratura <sup>8)</sup>. Esse si rivelano



FIG. 182 - TARANTO, MUSEO - Frammento di rilievo con leone alato.

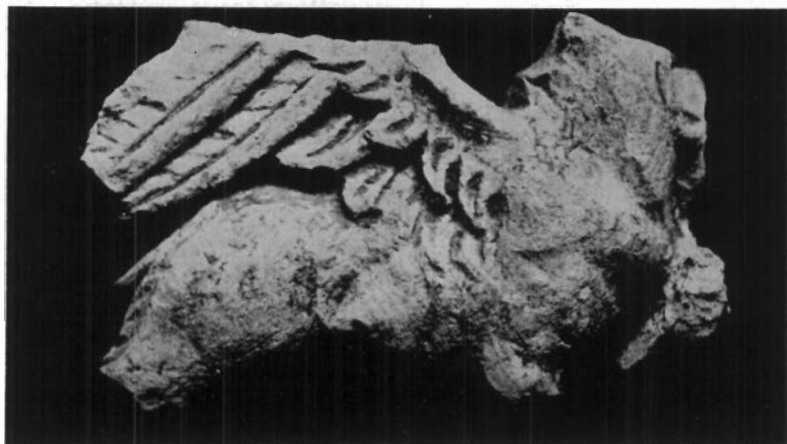


FIG. 183 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 134 - Figura di leone alato (*applique*).

strettamente connesse, sia tipologicamente che per lo stile, con le sculture in pietra tenera.

Sebbene non vi manchi la figura umana <sup>9)</sup>, di gran lunga più frequenti vi sono gli animali, e, come nei fregi della Russia meridionale, prevalgono fra questi i grifi, talvolta isolati, più spesso rappresentati in atto di sbranare un altro animale, sia esso un toro, un cervo o un cavallo.

Qualche volta un solo grifo aggredisce la sua preda, ma in qualche gruppo più complesso due grifi affrontati si accaniscono contro la loro vittima che sta in mezzo ad essi. In un magnifico esemplare da me recentemente pubblicato <sup>10)</sup> si ha invece un combattimento di un Arimaspe contro due grifi che lo aggrediscono provenendo da opposte direzioni.

L'uno di essi, quello di destra, gli morde l'estremità della pelta, l'altro cerca di afferrare con le unghie il suo ginocchio.

Gli animali che compaiono con maggior frequenza oltre ai grifi sono il leone, il toro, il cervo e il cavallo.

Con molta frequenza si ripete lo schema dell'animale caduto sulle zampe anteriori, o almeno con la parte anteriore fortemente abbassata, sia esso immaginato aggredito da un altro animale, sia invece che esso si prepari per un balzo. Schema che del resto ritorna spesso anche nelle figure dei fregi in pietra tenera.

Se per riempire lunghi fregi si usava frequentemente una sfilata di animali variamente inseguentisi o lottanti fra di loro, ancora più di frequente si poneva una figura di Scilla a decorare il cavo frontonale.

Sebbene questa figura possa in qualche caso essere riconnessa a scene ultramondane e ricevere pertanto un significato funerario (in una terracotta tarantina essa trasporta il defunto agli inferi <sup>11)</sup> sostituendosi al cavallo o al centauro che ben più sovente compiono questo ufficio), la scelta di essa per la decorazione del frontone è forse piuttosto dovuta alla sua forma stessa, inquantoché col suo torso eretto al centro



FIG. 184 e 185 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 172. - Frammenti di fregio con combattimento di grifi e Arimaspi.

e con le lunghe code snodantisi in ampie spire ai lati ben si prestava a riempire lo spazio triangolare.

Già l'arte attica arcaica aveva trovato comodissime le figure anguiformi per riempire lo spazio del frontone negli edifici in poros dell'Acropoli. Ed è certo per la stessa ragione che la Scilla è ancora frequentemente usata a questo scopo anche nelle urnette cinerarie etrusche e nell'arte romana<sup>12)</sup>.

Non è d'altronde impossibile che un significato funerario sia derivato alla Scilla proprio da questo suo impiego nella decorazione frontonale dei monumenti sepolcrali.

Comunque essa compare assai frequentemente nel repertorio dell'arte decorativa dell'Italia meridionale<sup>13)</sup>.

Nelle sculture in pietra tenera ritroviamo la Scilla o altri mostri marini con grande frequenza e sempre in composizioni che possono essere riportate a frontoni, siano esse a rilievo o a figure indipendenti dal fondo.

Ai due esemplari pubblicati dal Klumbach (n. 8 del Museo di Taranto e n. 120 della Coll. Scheurleer) possiamo aggiungerne altri quattro assai più frammentari, tutti conservati a Taranto<sup>14)</sup> (fig. 186-188), uno dei quali raffigurante certamente una Scilla, mentre altri, conservandosi di essi solo parti delle lunghe code serpentiformi con pinne



FIG. 186 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 12 - Frammento di frontone con figura di Scilla a rilievo.



FIG. 187 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 11 - Frammento di frontone con mostro marino anguiforme (Scilla?) a rilievo.

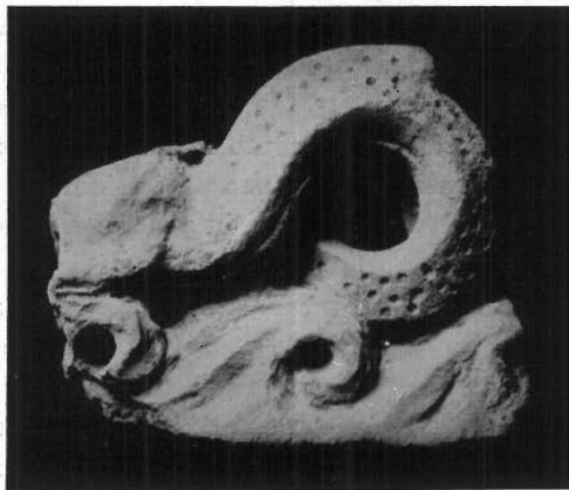


FIG. 188 - TARANTO, MUSEO - Torso e coda serpentiforme di cavallo marino (*applique*).



FIG. 189 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 69 - Frammento di rilievo, forse piccola metopa, con Nereide cavalcante un mostro marino e recante le armi ad Achille.



FIG. 190 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 31 - Piccola metopa con Nereide su cavallo marino.

dorsali, potrebbero, sebbene con scarsa probabilità, appartenere anche ad altri mostri marini, uno (fig. 188) certamente a protome equina.

La Scilla è generalmente rappresentata col torso femminile terminante in basso con una corona di grosse pinne appuntite, sotto alle quali escono sulla fronte tre protomi canine e posteriormente due enormi code serpentine fornite di grosse pinne dorsali. In uno degli esemplari che qui si presentano (fig. 186) mancano però le protomi canine. Talvolta l'elemento marino dal quale il mostro emerge è rappresentato con onde stilizzate.

Allo stesso elemento marino appartengono i Ketoi e gli ippocampi su cui le Nereidi cavalcano in lunghe processioni che si svolgono ora in fregi continui (Klumbach n.ri 49-51 tav. 10), ora in serie di metope (figg. 189-191)<sup>15)</sup>, o anche su capitelli.

Anche questo è uno dei motivi che troviamo impiegati con maggiore frequenza e con grande diversità di abilità tecnica ed artistica, e la sua diffusione in questo tempo dipende senza dubbio dalla grande fama che circondava la grande composizione del corteo degli dei marini creata allora da Scopas. Qualche volta, come nei frammenti del magnifico fregio della collezione Scheurleer, le nereidi sembrano giocare con gli animali che le portano, sui quali ora siedono o dai quali si fanno trascinare sull'acqua aggrappandosi al loro collo sottile. Non è da escludere che in qualche caso potessero assistere spaventate alla lotta fra Peleo e Teti. Altre volte invece al seguito di Teti



portano ad Achille le armi che Efeso ha forgiato per lui (figg. 189 e 191; Klumbach, n. 122, tav. 22).

I mostri, che le portano ora assumono nella parte anteriore la forma di un vero e proprio cavallo che termina posteriormente con una coda serpentina e che ha grandi pinne sulle zampe anteriori, ora invece hanno forma del tutto fantastica con lungo collo sottile e piccolo muso appuntito fornito di pinne.

Anche qui i confronti con altre manifestazioni dell'arte apula potrebbero essere numerosi<sup>16)</sup>.

Frequentissime sono nella scultura in pietra tenera le scene di battaglia, di cui già abbiamo visto tanto cospicui e numerosi esempi. Fra queste le più comuni sono le amazzonomachie, di cui già il Klumbach ha fatto un lungo e minuto esame, analizzandone tutti i particolari del costume, dell'armamento, ecc., sicché poco resterebbe da aggiungere al riguardo<sup>17)</sup>. Egli ha notato anche nel fregio di Taranto con l'Amazzonomachia di Herakles l'insolita associazione delle Amazzoni con guerrieri che compaiono quali loro alleati e che sono rappresentati come barbari.

È interessante notare che questi guerrieri, e in particolare quello del gruppo centrale con berretto di pelliccia che scaglia una pietra con la mano destra alzata, portandone altre nella clamide che sostiene sul braccio sinistro, ricompaiono invece quali alleati dei Greci contro le Amazzoni su un gruppo di anfore decorate a rilievo in parte di provenienza apula, in parte invece ritrovate a Orvieto e a Bolsena<sup>18)</sup>.

L'interpretazione di questi alleati delle Amazzoni quali Gargarei proposta dal Bendinelli<sup>19)</sup> e quella proposta dal Klumbach come Messapi o Iapigi<sup>20)</sup> restano del tutto ipotetiche.

Nelle scene di amazzonomachia è da notare altresì il ripetersi con una certa frequenza di schemi e motivi identici, quale ad esempio quello del guerriero che, affer-



FIG. 191 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 70 - Piccola metopa con Nereide su cavallo marino recante le armi ad Achille.

rando per i capelli l'Amazzone caduta in ginocchio, si prepara a finirla (figg. 85, 97, 135, 138, 155; Klumbach n. 58, tav. 12), che ritorna anche nella pittura vascolare apula <sup>21)</sup> e che in qualche caso potrebbe anche essere interpretato come l'episodio di



FIG. 192 - Già nel commercio antiquario. - Frammento di fregio con centaumachia: centauro recante un masso per seppellire Kaineus.

Achille e Penthesilea.

Si noti la somiglianza di schema con le rappresentazioni dell'oltraggio di Aiace a Cassandra.

Anche della figura dell'Amazzone a cavallo, sconosciuta nella pietra tenera dal Klumbach, possiamo probabilmente ora presentare un esempio (fig. 35).

Più rare dovevano invece essere le rappresentazioni della centaumachia di cui il Klumbach poté raccogliere solo due esempi (n.ri 11 e 21; tav. 2 e 5), in uno dei quali ritorna il motivo del centauro visto di dietro, portante la mano alla ferita ricevuta nel dorso, che compare già nel fregio di Bassae e ha riscontro anche nella pittura vascolare apula <sup>22)</sup>.

Dubbia è l'identificazione come centauressa di una figura di pregevolissima fattura, ma forse di età molto tarda, pubblicata dal Wuilleumier <sup>23)</sup>.

Su un frammento di fregio, già nel mercato antiquario, in cui è raffigurato un centauro che alza un enorme macigno, è indubbiamente da riconoscersi l'episodio di Kaineus <sup>24)</sup> (fig. 192).

Non compare invece fra i frammenti conservati la Gigantomachia, di cui ci conservano importanti rappresentazioni altri monumenti contemporanei che sembrano avere con la scultura in pietra tenera la più stretta analogia di stile. Alludo ai due piccoli medaglioni fittili <sup>25)</sup>, derivati senza dubbio alcuno da prototipi metallici, che ritornano più volte, forse prodotti sempre dalla stessa matrice, nella decorazione di vasi di varie forme di provenienza apula, e ad una lamina sbalzata <sup>26)</sup>, forse originariamente fatta per decorare una teca di specchio, conservata ora nel Museo Nazionale di Villa Giulia, rappresentanti tutti l'episodio della lotta fra Atena ed Enkelados.

I due medaglioni per lo stile non possono essere separati dalle paragnatidi dell'Elmo di Siris e dai monumenti che abbiamo ad esse riavvicinato. La lamina di Villa

Giulia sembra invece un poco più tarda a tendere già verso le forme delle metope di Piazza d'Armi (figg. 116-118), senza però raggiungere l'irrigidimento di esse.

Lo straordinario interesse di queste rappresentazioni è dovuto, oltre al forte senso prospettico che vi si manifesta, al fatto che per la prima volta, a un secolo e mezzo di distanza dall'ara di Pergamo, troviamo già in esse che i Giganti, abbandonata la forma naturalistica umana che avevano fino allora conservato nell'arte greca, si trasformano in anguipedi e sono forniti di grandi ali.

Poiché lo schema della composizione di uno dei medaglioni ricorda assai da vicino quello delle analoghe figure del fregio pergameno, mentre nell'altro, sempre a somiglianza di questo gruppo, il gigante, rappresentato in forme umane, è avvinghiato dal serpente della dea, è facile intuire dietro a queste piccole opere dell'arte decorativa l'esistenza di un prototipo della grande arte, appartenente alla fine del IV secolo, da cui le rappresentazioni successive dello stesso mito possano essere state influenzate.

Spesso però la lotta si svolge fra guerrieri che non si differenziano sostanzialmente fra loro né per l'armamento, né per il costume e questo accade in alcuni dei più bei pezzi conservati, come ad esempio nel fregio dell'ipogeo di Via Palmieri di Lecce (fig. 53) 54) e nel frammento di fregio da Lecce a Budapest <sup>27)</sup> (fig. 86).

Già abbiamo detto come sia difficile poter ammettere l'identificazione dei guerrieri di questa ultima scultura come Galli e Sanniti proposta dallo Hekler, ma comunque è possibile che nel guerriero con lo scudo umbelicato si possa vedere un italico. Ciò confermerebbe la supposizione che in queste scene si siano voluti rappresentare episodi delle lunghe lotte sostenute da Taranto contro i Messapi e i Peucezi a cui fanno pensare anche alcuni caratteri particolari del costume e dell'armamento dei guerrieri. Specialmente il tipo dell'elmo di forma simile a quello attico, ma talvolta ornato di piume (fig. 83, 84, 93), quale cioè tante volte compare sui vasi campani rappresentanti guerrieri sanniti o il pilos conico che i vasi ci indicherebbero come proprio in particolare delle popolazioni apule (Klumbach n.ri 21 e 44).

In qualche caso, ma a quanto pare solo in esempi molto tardi, appartenenti alle fasi dell'avanzato irrigidimento dell'arte tarantina, potrebbero comparire anche delle figure di barbari in costume orientale, con anaxyrides, chitone a lunghe maniche e berretto frigio, costume cioè del tutto simile a quello usato per le Amazzoni da cui spesso è assai difficile distinguerli (Klumbach n.ri 109-118, tav. 20; cfr. nostre figg. 130-136, ecc.).

Alle scene di battaglia si possono riavvicinare anche quelle di caccia, che sono in realtà assai più rare. Ne abbiamo illustrato sopra qualche esempio (fig. 162 e Klumbach n. 115, tav. 18).

Grande favore ebbero pure le scene di ratto o simili. Abbiamo visto la grande composizione rappresentante il ratto di Persefone in presenza delle sue amiche e compagne di gioco che fuggono spaventate (fig. 120) e ben due figurazioni del ratto delle Leucippidi, l'una tarda e mediocre (fig. 122), l'altra grandiosamente svolta in una

serie di metope (fig. 87-89) in cui dovevano essere rappresentate le lotte fra i compagni dei Dioscuri e gli sposi e i parenti delle Leucippidi e senza dubbio anche le amiche che assistevano alla festa nuziale tragicamente interrotta <sup>28)</sup>.

A queste scene bisogna riavvicinare quella della lotta di Peleo e Teti <sup>29)</sup> (fig. 29), che ornava invece un frontone nel quale dovevano verosimilmente comparire anche nereidi spaventate e mostri marini ad occuparne gli angoli, e quelle dell'oltraggio di Aiace a Cassandra che, a giudicare dalla quantità di rappresentazioni che ce ne sono pervenute, sembra sia stato uno dei motivi prediletti dalla scultura in pietra tenera <sup>30)</sup>. Uno schema non molto diverso ritorna anche in molte scene di Amazzonomachia, e ben potrebbe essere interpretato come l'episodio di Achille e Penteseilea.

Alla cerchia di rappresentazioni dell'Iliupersis il Klumbach vorrebbe anche riportare un piccolo frammento del Museo di Bari, in cui si conserva la parte superiore di un vecchio barbuto, sul cui capo si vede la mano di un guerriero che lo afferrava brutalmente per le chiome, nel quale con probabilità si può riconoscere l'uccisione di Priamo per opera di Neoptolemos. Ipotesi questa rafforzata dal confronto col rilievo proveniente da Fiesole ed oggi al Museo di Boston, che il Sieveking e il Rumpf hanno rivendicato all'arte tarantina <sup>31)</sup>.

Altri frammenti ancora possono essere interpretati come appartenenti a scene dello stesso ciclo di leggende troiane.

Già abbiamo visto il bel gruppo rappresentante l'uccisione di Troilo per opera di Achille (fig. 95), mentre il Klumbach dubitativamente propone di vedere in un frammento del Museo di Amsterdam, n. 63, in cui compare un giovane che stringe una hydria su cui una seconda figura che sta a lato posa una mano alzando l'altra dietro il capo del giovane, la scena dell'Elettra di Sofocle in cui Oreste fa credere alla propria morte e mostra l'urna contenente le ceneri. La seconda figura sarebbe allora la stessa Elettra.

L'incontro di Oreste ed Elettra sulla tomba di Agamennone si è voluto riconoscere nel bel rilievo di New-York (fig. 12), e con minore certezza si potrebbe ammettere la ipotesi del Klumbach che sia rappresentato anche sul rilievo di Berlino, da lui pubblicato al n. 61, tav. 13 <sup>32)</sup>, mentre nell'altro rilievo gemello, in cui sono le figure di un giovane e di un vecchio, si potrebbe riconoscere con questo autore Edipo e Antigone (ivi, n. 62, tav. 13).

Un altro mito che pare essere stato prediletto dagli scultori tarantini è quello dei Niobidi <sup>33)</sup>, a cui si possono riferire in maniera sicura due figurazioni ed altre due in modo del tutto dubitativo. Lo riconosciamo evidentemente in un piccolo frontone frammentario di Taranto (Klumbach, n. 7, tav. 1), il cui estremo angolo destro è occupato da due figure femminili, e in un frammento, già sopra ricordato, del Museo di Heidelberg (ivi n. 46, tav. 10), ove si ha una giovane donna che, colpita, reclina la testa e si accascia, invano sostenuta da altre due figure.

Per l'intensità dell'espressione di dolore che la contraddistingue è stato supposto

che si possa riconoscere un Niobide anche nella magnifica testa figg. 46-47, e così pure in una figura femminile corrente<sup>34)</sup> che potrebbe altrettanto ben essere una delle tante menadi fuggenti o simili.

Il dio dall'arco d'argento, autore della crudele strage, lo abbiamo riconosciuto in un rilievo frammentario (fig. 49) in cui era rappresentato seduto, con la mano destra portata al di sopra del capo, secondo l'atteggiamento che Prassitele aveva dato al Liceo<sup>35)</sup>. Ma se egli stringendo la cetra guidasse i cori delle muse o piuttosto assistesse alla punizione di Marsia, come potrebbe far supporre la somiglianza del tipo con quello che compare su un oscillum marmoreo di Firenze<sup>36)</sup> ove tale scena è figurata, è difficile dire.

È comunque, insieme al presumibile Zeus della Coll. Libertini (fig. 99) e ai due torsi figg. 100 e 101, una delle poche divinità dell'Olimpo che compaiono nei frammenti della scultura in pietra tenera che ci sono pervenuti, nei quali più frequenti sono piuttosto, come vedremo, le divinità infernali.

Non mancano però i miti che ad esse si riferiscono.

Il ratto di Ganimede era rappresentato in un magnifico gruppo di straordinaria vivacità (fig. 52), nel quale l'aquila di Zeus sembrava ormai librarsi a volo stringendo ai fianchi con gli artigli il fanciullo, di cui solo la veste cadendo toccava forse ancora la terra, sostenendo entrambe le figure<sup>37)</sup>.

Un piccolo frammento (fig. 193) si riferisce invece ad uno dei miti più belli e più rari del ciclo delle leggende di Dioniso, quello dell'avventura del dio con i pirati tirreni, narrato in modo tanto vivace dall'inno omerico. Si tratta purtroppo di un piccolo frammento appartenente all'estremo sinistro di un rilievo che non possiamo ormai definire se fosse un fregio continuo o, come sembrerebbe più verisimile, una piccola metopa<sup>38)</sup>.

Aderente alla cornice che limita la lastra verso sinistra e sopra ad una serie di onde stilizzate, che rappresentano l'elemento marino, è una nave dall'alta poppa ricurva, da cui scende in acqua un lungo timone. Dall'alto della nave sta guizzando nei flutti uno dei pirati, che il dio miracolosamente trasforma in delfino. La metamorfosi si sta compiendo e già tutta la parte superiore del corpo fino alla vita ha perso le forme umane, ma di uomo ancora sono le coscie e le gambe.

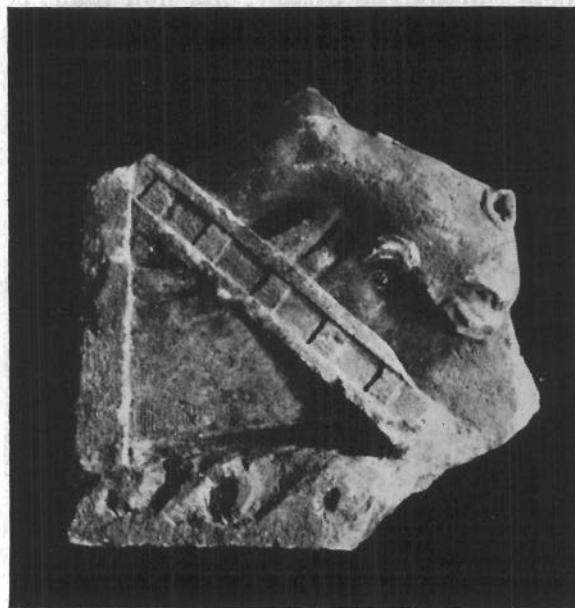


FIG. 193 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 211 - Frammento di rilievo raffigurante il mito dei pirati tirreni trasformati da Dioniso in delfini.

La raffigurazione è dunque assai simile a quella che presenta il fregio del monumento coragico di Lisicrate, l'unico monumento, dopo la tazza firmata da Exechias a Monaco e la lekythos a fondo bianco del Museo Nazionale di Atene, in cui questo mito fosse rappresentato<sup>39)</sup>. Mentre nella tazza arcaica i pirati, ormai divenuti delfini, saltano fra le onde intorno alla nave del dio, dal cui albero nasce un tralcio di vite, nel monumento di Lisicrate alcuni dei pirati sono già trasformati ed altri conservano ancora le spoglie umane, ma non mancano quelli còlti nel momento della metamorfosi come nel frammento tarantino, e la metamorfosi è rappresentata nella stessa maniera.



FIG. 194 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 72 - Frammento di rilievo raffigurante Herakles con Cerbero sulla porta dell'Hades

Nel monumento di Lisicrate manca però la nave che qui compare, mentre è rappresentata la figura del dio che siede su uno scoglio.

Il modo simile con cui è rappresentato ad Atene ed a Taranto questo rarissimo mito può essere un'altra prova dello stretto rapporto di dipendenza che lega nella seconda metà del IV secolo l'arte tarantina a quella attica, sia nelle forme che nel contenuto.

Numerosi sono i frammenti che si riferiscono alle leggende di Herakles<sup>40)</sup> che solitario e afflitto, meditante sul proprio triste destino, quale cioè lo aveva rappresentato Lisippo nella stessa Taranto, compare su una piccola metopa, già da noi esaminata (fig. 73)<sup>41)</sup>. Abbiamo anche già ricordato il fregio in cui si svolgeva il suo combattimento contro le Amazzoni<sup>42)</sup> (fig. 45), mentre in altra parte dello stesso fregio (fig. 44) era trattata la sua discesa agli Inferi e la lotta con Cerbero sostenuta con l'assistenza di Hermes alla presenza delle divinità dell'Averno. Hades e Persefone vi compaiono seduti sui loro troni, e dietro ad essi le Danaidi sono rappresentate intente alla vana ed eterna fatica, mentre dalla parte opposta certo altri supplizi dovevano fare riscontro.

Un momento di poco posteriore si trova rappresentato in ben due rilievi, purtroppo entrambi estremamente frammentari che sembra però dovessero essere assai simili fra di loro (figg. 194, 195)<sup>43)</sup>.

Herakles vi compariva ormai vincitore, stante sull'imboccatura della caverna della quale aveva portato fuori Cerbero incatenato, e si riposava dalla grave fatica appoggiando su uno spuntone di roccia la clava. È caso strano che dei due rilievi si sia conservato quasi la stessa parte, poiché in entrambi si vede la parte inferiore dell'eroe, ma mentre il primo (fig. 194) comprende anche la figura di Cerbero alla sua



destra, nell'altro (fig. 195) non si vede più che la catena con cui la belva era legata, ma rimane in compenso un maggior tratto della volta rocciosa dell'antro e l'estremità della clava e della leontea che cadeva dalle spalle di Herakles.

È questo l'unico caso, come già abbiamo avuto occasione di notare, in cui si possa supporre di trovarci dinnanzi a due copie, solo lievemente variate, della stessa scena.

Particolare interesse rivestiva qui l'elemento paesistico rappresentato dal fondo roccioso in cui si apriva la bocca dell'antro conducente agli Inferi. Ci si presenta ovvio



FIG. 196 - CATANIA, COLLEZ. LIBERTINI - Divinità infernale femminile, stante e avente a lato Cerbero (Ecate o Kore?).



FIG. 195 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 170 - Frammento di rilievo raffigurante Herakles con Cerbero sulla porta dell'Hades.

il confronto col rilievo del Museo Torlonia (fig. 7), con la situla di Perseo, col modello fittile raffigurante Dolone (fig. 8), ecc.

A queste due rappresentazioni della soglia del mondo infernale se ne deve aggiungere una terza, conservataci da una piccola, nobilissima, scultura della collezione Libertini di Catania (fig. 196)<sup>44</sup>.

È la parte inferiore sinistra di un rilievo in cui si conserva una figura femminile stante, quasi di prospetto, panneggiata in modo complicato.

Porta l'himation strettamente avvolto intorno ai fianchi e terminante poco sopra le ginocchia. Un angolo di esso è rovesciato sul tratto principale, mentre un fascio di pieghe scende lungo il fianco sinistro, cadendo dall'avambraccio corrispondente.

Sotto il termine del mantello si hanno più termini sovrapposti del chitone, in modo



identico a quanto già abbiamo riscontrato nella figura femminile fig. 21 e nel rilievo del Museo di Trieste (Klumbach, N. 85, tav. 16), alle quali sculture la nostra è vicinissima per lo stile e per i caratteri tecnici.

Mancano la testa e tutta la parte superiore sopra i seni. Il braccio sinistro era piegato con l'avambraccio rivolto verso l'alto.

Il destro abbassato tiene un'asta lunga e sottile, scettro o più probabilmente face.



FIG. 197 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 82 - Donne con hydria alla fontana (Danaidi ?) (*applique*).

vicino a questa figura si conserva nel rilievo la parte anteriore di Cerbero che la designa come divinità infernale. Si tratta probabilmente di Hekate o di Kore, sebbene non possa escludersi la possibilità di una identificazione invece con Euridice in atto di rivolgere l'ultimo saluto ad Orfeo, che sarebbe stato rappresentato nell'altra metà del rilievo. La lotta di Herakles e Cerbero appare con grande frequenza nella pittura vascolare apula, inquadrata sempre nella più vasta rappresentazione degli Inferi<sup>45</sup>). A rappresentazioni del mondo sotterraneo si potrebbe anche supporre che potessero essere ricollegate altre tre sculture, tarantine, sebbene ciò sia tutt'altro che certo.

Il Klumbach ritiene infatti di poter riconoscere Hades in una figura maschile

seduta su un thronos ad alta spalliera, parzialmente conservata da un frammento del Museo di Taranto (n. 71, tav. 14), la quale forse avrebbe potuto avere la testa coperta con una pelle di lupo di cui un solo lembo, certo non sufficiente a tale identificazione, ancora si vede sulla spalla. Questo attributo, frequente nelle figure di Hades dovute all'arte etrusca, sembrerebbe un po' singolare nel mondo greco, tanto più che esso non si ritrova neppure nei vasi apuli dipinti.

Ed è possibile che debbano interpretarsi come Danaidi due figure femminili che con grosse hydrie attingono l'acqua a una piccola fontana, il cui getto esce dalla bocca di una testa leonina (fig. 197)<sup>46</sup>), sebbene anche la scena generica delle donne alla fontana, priva di un più specifico significato, sia stata molte volte rappresentata dall'arte antica e in particolare dalla pittura vascolare attica.

Il viaggio agli Inferi sul cocchio tirato da due focosi destrieri galoppanti era forse da riconoscere nel grande rilievo in cui un pilastro funerario appare nello sfondo (fig. 90).

Un altro grande rilievo, di cui rimane purtroppo solo un misero frammento, rappresentava invece Ypnos e Thanatos che trasportano il corpo di un caduto <sup>47)</sup> (fig. 198). Anche qui un alto pilastro sormontato da un grande vaso indica forse la tomba in cui verrà deposto il cadavere. Dinanzi ad esso uno dei due geni, con le ali spiegate, rovescia il corpo all'indietro per controbilanciare il peso del guerriero che sorregge, di cui si vede traccia della gamba dinanzi al suo petto.

La sommarietà con cui sono trattate le ali indica che la pittura doveva avere una grande parte nell'effetto di insieme e ad essa era affidato l'esprimere una quantità di particolari.

Meno chiaro è il significato di un'altra piccola scultura a figure indipendenti dal fondo, assai frammentaria (fig. 199). In essa un giovinetto alato compare dietro una figura maschile nuda in rapido movimento o in atto di combattere, della quale non resta altro che la gamba destra e una porzione del basso ventre. Fra le due figure è un lembo di panneggio che il giovinetto alato sembra afferrare con la destra <sup>48)</sup>.

Ma piuttosto che con paurose visioni degli Inferi, delle pene che i grandi colpevoli del mito vi scontavano e dei mostri che li popolavano, il mondo apulo preferì sempre rappresentare l'al di là mediante un'allegoria delle gioie eterne che vi si godevano secondo le concezioni, senza dubbio influenzate dall'orfismo, che in quel tempo dovevano essere diffusissime nell'Italia Meridionale.

A questo paradiso, in cui le anime vivono in eterna beatitudine, in una eterna festa, alludono senza dubbio non solo gli amorini che inseguono gli uccelli e le locuste fra i viticci dell'acanto (figg. 55, 58), ma anche le infinite rappresentazioni del thiasos dionisiaco, che costituiscono il motivo che ricorre con maggior frequenza nella scultura in pietra tenera.

Esse corrispondono d'altronde alle identiche rappresentazioni che ricorrono tanto sovente nella pittura vascolare apula, la quale, come è noto, ha pur essa quasi costantemente un carattere funerario e ci riporta con le sue figurazioni a questo stesso ambiente religioso <sup>49)</sup>.



FIG. 198 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 130 - Frammento di grande rilievo con figurazione di Ypnos e Thanatos trasportanti il corpo di un caduto.

La somiglianza fra le nostre sculture e le scene dei vasi dipinti non si limita solo ad una identità del contenuto. Nei vasi dipinti di Ruvo e di Canosa non mancano esempi di fregi in tutto identici a quelli degli Heroa della necropoli tarantina<sup>50)</sup>.



FIG. 199 - TARANTO, MUSEO - Frammento di gruppo con parte di figura maschile nuda e genio alato.

Si può anche notare che la frequenza delle rappresentazioni di carattere dionisiaco nella scultura tarantina è tanto maggiore quanto più si procede nel tempo, diventando massima nelle fasi di decadimento di questa forma d'arte nel corso del III e II secolo.

Se la maggior frequenza di questo genere di rappresentazioni dovesse corrispondere ad una più larga diffusione delle credenze a cui esse si riferiscono, si dovrebbe ritenere che tali credenze abbiano dapprima incontrato la più grande diffusione nell'ambiente apulo indigeno non ellenizzato e che solo più tardi, per influenza di questo, siano più largamente penetrate nella stessa Taranto.

Ma è forse preferibile pensare solo ad una diffusione di determinati tipi di rappresentazioni che possono avere incontrato mag-

gior favore in un determinato periodo per ragioni che a noi sfuggono, sia pure seguendo il corso ora indicato, poiché in realtà i concetti sull'immortalità dell'anima, sulle eterne beatitudini a cui essa sarebbe stata ammessa nell'al di là, dovevano essere alla base delle idee religiose delle colonie greche della Magna Grecia forse fino dalla fondazione.

Si veda infatti quale predominanza l'elemento dionisiaco ha nei pinakes locresi agli inizi del V secolo e nel culto che Locri prestava a Persefone<sup>51)</sup>.

Delle analogie di motivi fra i pinakes locresi e il fregio a viticci di Lecce già abbiamo fatto cenno.

A Taranto questi stessi concetti dovevano fondersi col culto prestato ai defunti eroicizzati, di cui tante testimonianze abbiamo fino dal tempo arcaico e di cui è il maggiore esponente il sepolcro stesso tipico della necropoli tarantina: l'heroon. Quali siano le precise relazioni che intercorrevano fra il culto degli eroi e le credenze sulle beatitudini oltremondane, di cui le figurazioni del thiasos sono testimonianza, è difficile poter precisare, data l'estrema incertezza delle nostre cognizioni, che si basano quasi esclusivamente sui monumenti figurati, mentre al riguardo sono quasi mute le fonti scritte. Ma il rapporto doveva essere assai stretto, poiché senza dubbio alle stesse beatitudini nel regno dei morti alludono le numerosissime figurazioni delle terrecotte con i defunti sdraiati a banchetto che sono così caratteristiche nel mondo tarantino<sup>52)</sup>.

Le rappresentazioni degli eroi sono abbastanza frequenti nella scultura tarantina, meno nel più ristretto campo della scultura in pietra tenera.

Il tipo di gran lunga più frequente di tali rappresentazioni è quello del « banchetto funebre », tanto diffuso in tutto il mondo greco.

Abbiamo visto infatti due rilievi in carparo (figg. 71 e 72), entrambi frammentari, appartenenti appunto a questo tipo. Il defunto è sdraiato sulla kline e ha dinnanzi a se un tavolo imbandito. Ai suoi piedi siede una donna, su un piedistallo è un grande cratere, da una finestra spuntano la testa dei cavalli, attributo indivisibile dell'Eroe.

Nella pietra tenera si ha una sola rappresentazione sicura del banchetto funebre. È un frammento molto mutilo del Museo di Bari, pubblicato dal Klumbach (n. 15, tav. 73), ove si conserva solo il torso del banchettante sdraiato sulla kline, dinnanzi a cui è un tavolo rotondo con piedi a forma di zampa leonina. Non oserei infatti affermare che proprio ad una scena di questo genere appartenga un altro minuscolo frammento di rilievo in cui resta solo l'angolo di una kline su cui posa il braccio di una figura<sup>53)</sup> (fig. 200).

L'estrema frammentarietà impedisce qualsiasi affermazione in proposito.



FIG. 200 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 83 - Piccolo frammento di rilievo con parte di una kline.

Più antico e completo è un altro rilievo proveniente dalla Collezione Hamilton ed oggi al British Museum, la cui provenienza tarantina pare indubitabile, sebbene l'iscrizione che si legge nella base «Aesculapio Tarentino» sia evidentemente moderna <sup>54</sup>).

Qui i banchettanti sdraiati sulla kline conviviale sono due e non manca presso di essi un piccolo servo nudo che si avvanza con la patera e l'oinochoe per mescere loro il vino. Ai piedi della kline si avvanza un altro giovane eroe in figura di cavaliere appiedato che conduce per la briglia il suo cavallo.

Si tratta senza dubbio di tre eroi appartenenti alla stessa famiglia e perciò venerati insieme dai parenti superstiti. Ma il rilievo è interessante per l'unione dei due diversi tipi di rappresentazione degli eroi, il «banchetto funebre» e il cavaliere.

Un quarto rilievo ricordato dal Deneken <sup>55</sup>) su testimonianza orale del Furtwängler, ma che non mi è stato possibile ritrovare nel Museo di Taranto, associava la scena del «banchetto funebre» con la rappresentazione delle Muse. Si trattava anche in questo caso di una associazione del culto dei defunti eroicizzati con quello di tali divinità. Associazione d'altronde non infrequente, della quale abbiamo numerose altre testimonianze in varie parti del mondo antico <sup>56</sup>).

A Taranto infine è stato attribuito per considerazioni stilistiche anche un altro rilievo di questo tipo, conservato nel Museo Barracco, nel quale ai piedi della kline, sulla quale presso il banchettante siede una donna, avvanza un suonatore di lira che cantando rivolge al cielo gli sguardi e dietro a lui segue un fanciullo nudo (fig. 6).

Il «banchetto funebre» ritorna con una straordinaria frequenza nelle terrecotte votive tarantine, ove sovente ai piedi della kline oltre alla donna è anche un fanciullo, ed oltre alla testa del cavallo, che compare presso la figura dell'uomo, è anche il serpente, altro degli attributi che caratterizzano l'eroe. Non mancano esempi in cui i banchettanti sdraiati sulla kline sono due anziché uno solo <sup>57</sup>).

Nelle terracotte poi il tipo del «banchetto funebre» si fonde molto sovente col viaggio agli inferi, poiché l'eroe, anziché sulla kline conviviale, è sdraiato sulle spalle di un animale o di un mostro compiacente che lo trasporta nel regno dei beati e gli regge il kantharos e l'eptacorde. Generalmente è un centauro, ma può essere anche un cavallo, un ariete, un toro, un ippocampo, una Scilla, ecc <sup>58</sup>).

D'altronde il tipo del «banchetto funebre» non è ignoto nel IV secolo neppure ad altre regioni della Magna Grecia: se ne veda un esempio da Grisolia nei dintorni dell'antica Laos <sup>59</sup>). È probabile che ad esso debbano anche essere riavvicinate le numerose scene di banchetto che compaiono tanto frequentemente nei vasi della Campania, ma che non mancano neppure in quelli delle altre regioni dell'Italia meridionale, sebbene in esse non compaiano quegli elementi propri del culto eroico, che nei rilievi sono caratteristici.

Le terracotte tarantine ci attestano anche una straordinaria diffusione del tipo dell'eroe stante armato che imbraccia lo scudo rotondo ed alza con la destra il kantharos e dietro a cui è generalmente espressa la testa del cavallo, oppure dell'eroe

seduto, che abbevera con la phiale il serpente <sup>60)</sup>, ed abbiamo visto che questi tipi non sono estranei neppure alla scultura funeraria, poiché entrambi si fondono nella metopa ove l'eroe, armato, abbevera il serpente <sup>61)</sup> (fig. 70).

Strettamente connessa a questo tipo è la grande stele marmorea pubblicata dallo Zancani che abbiamo a suo luogo esaminato (fig. 11).

È strana invece la mancanza nel repertorio della scultura tarantina (ed anche delle terracotte) del tipo dell'eroe seduto in trono, che invece era tanto frequente nei rilievi funerari arcaici della madre patria Sparta, dalla quale con tutta verosimiglianza proviene a Taranto l'uso di venerare i defunti come eroi.

Questo tipo si ritrova piuttosto usato per le figure di defunti nell'interno dei naiskoi sui vasi dipinti <sup>62)</sup>, ma in questo caso è dall'arte funeraria attica che provengono i motivi e gli schemi.

Da Sparta invece sembrerebbe poter derivare la straordinaria frequenza del kantharos come attributo dell'eroe <sup>63)</sup>, la cui grande diffusione nel mondo tarantino, specie nel IV secolo, potrebbe però meglio spiegarsi con quella fusione del culto degli eroi con le credenze dionisiache di cui già abbiamo fatto cenno.

Rara è anche la rappresentazione dell'eroe in figura di cavaliere, che compare nella scultura in un solo caso: nel rilievo già ricordato del British Museum ove si trova associato al « banchetto funebre ». Nelle terracotte esso è accennato dal solo fatto della presenza della testa del cavallo vicino all'eroe stante, armato, del tipo sopra descritto.

Esso ricorre non di rado anche nelle figurazioni dell'interno dei naiskoi, sui vasi dipinti, generalmente nel tipo del cavaliere appiedato, al fianco del suo destriero <sup>64)</sup>.

D'altronde che la sua rarità nella scultura sia forse dovuta al caso lo fa supporre il fatto di ritrovarlo in rilievi provenienti da altre città della Magna Grecia, e cioè nel rilievo di Cuma a Berlino (fig. 4) e nel rilievo del Museo Torlonia (fig. 7), trovato a Roma, ma senza dubbio di origine italiana.

Nel rilievo di Cuma l'eroe è a cavallo ed è caratterizzato come tale dalle armi appese al fondo e dal serpente che sembra voler entrare in una nicchia, che forse è la sua tana. Un'intera famiglia di sei persone gli rende omaggio e tre di esse fanno il gesto rituale di adorazione alzando la mano destra.

Nel rilievo Torlonia l'eroe è piuttosto caratterizzato come cacciatore, poiché avanza ammantato nella clamide a fianco del suo cavallo, tenendo nella destra un bastoncino che serve da scudiscio, e seguito dal cane. Dinanzi a lui, al di là di un altare, è un solo adorante. In alto, ove il rilievo è spezzato, resta solo la parte inferiore di un naiskos entro cui stava una figura ammantata che sembra maschile, forse un eroe della stessa famiglia ma appartenente alla generazione più anziana. Due figure sedute nel paesaggio roccioso, di dimensioni assai maggiori di quelle del mortale non possono essere parenti od amici seduti presso il naiskos, ma sono piuttosto due divinità, forse le divinità del luogo, o altri defunti eroizzati della stessa famiglia.



È cosa singolare che una sola delle sculture ora esaminate riguardanti il culto degli eroi sia in pietra tenera, e che anche questa rappresenti un qualche cosa di un po' diverso dal complesso delle sculture in tale materiale. Si può anche osservare che a causa dello stile tutte queste sculture si rivelano precedenti alla fioritura dell'arte della pietra tenera o al massimo contemporanee alle primissime fasi di essa.

La diffusione di questi tipi deve aver avuto luogo in un periodo precedente all'inizio di questa nuova arte, e cioè verso la fine del V e nella prima metà del IV secolo, e deve esser terminata col sorgere del nuovo tipo di sepolcro destinato al culto degli eroi: il naiskos.

Non credo invece che possano interpretarsi come rappresentazioni di eroi, secondo quanto suppone il Klumbach<sup>65)</sup>, le numerose figure maschili e femminili così strettamente dipendenti dai modelli dell'arte attica che abbiamo compiutamente esaminato dal punto di vista dello stile nel terzo capitolo di questo studio.

Nessun elemento, nessun attributo li caratterizza come tali, e la fonte stessa da cui tali rappresentazioni derivano sembra escludere una interpretazione siffatta. Non mi consta infatti che possano in alcun modo riferirsi al culto eroico le scene di congedo e simili che formano il repertorio delle steli funerarie attiche.

Non vi è in esse un'idea di venerazione prestata da parte dei mortali o dei famigliari sopravvissuti al defunto identificato ormai con le divinità, ma piuttosto un richiamo ai più teneri e ai più umani sentimenti di affetto che legano i sopravvissuti al defunto e al dolore profondo dell'eterno distacco.

Agli stessi concetti mi pare debbano rispondere anche i rilievi tarantini che così strettamente ne dipendono. In qualche caso, vista l'estrema rarità delle scene di congedo nel repertorio tarantino, potrà trattarsi forse dei parenti e degli amici che visitano la tomba e che portano offerte al defunto, rappresentati sulla tomba stessa così come sui vasi erano invece rappresentati intorno ad essa.

Questa interpretazione mi pare indubitabile, ad esempio, nel caso del fregio Klumbach (40, 41, tav. 8) e anche delle metope gemelle di Taranto (fig. 14) e di Lewes - Louvre (Klumbach, n. 64-65, tav. 13).

Ma già questa comparsa di parenti ed amici intorno alla tomba ha qualche cosa di non attico che ci riporta piuttosto alle figurazioni frequentissime sui vasi apuli.

Si assiste in realtà in questo gruppo di sculture ad un progressivo distacco dai prototipi dell'arte attica e ad un affermarsi di elementi locali che trovano riscontri nella pittura vascolare apula. Assai significativo a questo riguardo è un piccolo rilievo già pubblicato dal Klumbach, ma di cui possiamo oggi presentare una riproduzione più completa<sup>66)</sup>, comprendente anche un frammento minore che si è potuto ricongiungere al maggiore (fig. 201).

La figura femminile vestita di un sottilissimo chitone, che vi è raffigurata e che sembra intenta alla sua toilette, ha infatti una pettinatura a lunga crocchia orizzontale che è estranea alle sculture più antiche, di gusto più atticizzante. Lo specchio a lungo



manico e il ventaglio di piume che sono appesi dinnanzi a lei appartengono al mondo apulo e trovano infiniti confronti nei vasi dipinti di questa regione.

Forse nessun'altra delle sculture studiate ci offre concordanza così completa di tutti i particolari con le figure che si trovano dipinte nell'interno dei naiskoi su tali vasi.

Riterrei pertanto che le oscillazioni della moda riguardo alle rappresentazioni funerarie della necropoli tarantina dovrebbero essere le seguenti:

Da principio, dalla fine del quinto alla metà del quarto secolo, prevalenza di rappresentazioni dei defunti ben caratterizzati quali eroi, e cioè dei tipi del cavaliere, del guerriero stante, del banchetto funebre ecc. Verso la metà del secolo IV, con la grande diffusione dei naiskoi e col prevalere di influenze attiche, rappresentazioni del lato più umano della morte, e cioè della scena del congedo, della visita al sepolcro ecc., secondo i modelli dell'arte funeraria attica. Nella seconda metà del quarto secolo e nel terzo, forse a causa di una diffusione sempre maggiore delle idee sull'immortalità dell'anima e sulle beatitudini eterne a cui essa è chiamata nell'aldilà, rappresentazioni sempre più frequenti del thiasos dionisiaco alludente appunto a tali beatitudini, o di altre figurazioni contenenti le stesse allegorie.

Le idee religiose di cui queste figurazioni di contenuto simbolico dionisiaco sono l'esponente, devono esser venute acquistando nel mondo apulo un'importanza sempre più grande ed essersi lentamente diffuse di qui per tutta l'Italia meridionale e centrale finché, acuitosi il contrasto fra esse e le credenze e la sensibilità di Roma, esse vennero radicalmente represses nel 186 a. C. col *Senatus Consultum de Bacchanalibus*, il quale, se originò profondi disordini a Roma, portò una vera guerra civile nell'Apulia, ove tali idee erano molto più profondamente radicate<sup>67)</sup>.

Le stesse figurazioni del defunto, solo o meglio rappresentato nell'intimità familiare, che si ritrovano nei piccoli rilievi di cui sopra abbiamo fatto cenno, dovevano ricorrere anche nelle statue di grandi dimensioni che talvolta dovevano ornare l'interno dei naiskoi più ricchi. Ne sono esempio il piccolo schiavo di Berlino<sup>68)</sup>, la fanciulla della collezione Hirsch pubblicata dal Wuilleumier<sup>69)</sup>, un'altra fanciulla del Museo di Taranto<sup>70)</sup>, e la testa femminile pure di Berlino. Ma sulle tombe dovevano pure essere collocate talvolta delle figure di afflitte o di piangenti, quale la schiava in mezzo atteggiamento del Museo di Taranto<sup>71)</sup>.

Frequentemente sui sepolcri appare la Sirena, posta forse in molti casi come acroterio al sommo dei naiskoi.



FIG. 201 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 36 - Frammento di rilievo con donna alla toilette.



FIG. 202 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 105 - Sirena. (Foto Museo Nazionale di Taranto).

le piume dovevano forse essere espresse a colore e che solo sotto questa zona superiore iniziavano lunghe penne, rese con incisioni parallele.

L'altro esemplare <sup>73)</sup> (fig. 203) è di trattamento più sommario. Il passaggio dal corpo femminile a quello di uccello avviene alla vita. Il piumaggio che riveste la parte inferiore è espresso a squama di pesce in modo troppo geometrico e regolare.

Un terzo esemplare <sup>74)</sup> (fig. 204) di fattura molto più nobile, frammentario e mancante oltreché delle ali di tutta la parte inferiore conformata a corpo di uccello, sembra dovesse essere rappresentato in volo. Non doveva essere posato su una

Se ne conservano nel Museo di Taranto due figure. Nell'una <sup>72)</sup> (fig. 202) di dimensioni un po' maggiori, in pietra alquanto granulosa, il trattamento sembra assai più nobile.

Il torso femminile, ben modellato, è di proporzioni un po' tozze. Solo le coscie nel rivestimento di piume e nel loro sfinarsi eccessivo verso le ginocchia accennano alla trasformazione della parte inferiore in corpo di uccello. Il piumaggio è reso a piccole incisioni curvilinee, che meglio darebbero l'impressione del vello di un animale da pelliccia. Ciò che resta delle ali rivela che nella parte superiore, liscia,



FIG. 203 - TARANTO, MUSEO - Sirena.

base a guisa di acroterio, ma probabilmente invece appeso in alto al soffitto della cavità frontonale a mezzo di una lunga asticciola di ferro, un tratto della quale ancora si conserva infisso nel dorso della figura e assicurato con saldatura di piombo. Dobbiamo quindi questa volta immaginare la sirena in pieno volo, forse con le zampe ritratte aderenti alla coda spiegata, come spiegate erano le ali. La verticalità del perno ci indica probabilmente quella che doveva essere la ponderazione



FIG. 205 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 106 - Uccello.



FIG. 204 - COLLEZ. PRIVATA. - Sirena in volo.

o meglio in questo caso la inclinazione della figura.

Essa conserva il volto ben modellato, contornato da ciocche di capelli fortemente aggettanti, con occhi profondamente incavati e con palpebre superiori molto arcuate secondo la formula scopadea. Volto purtroppo deturpato da una larga scheggiatura del mento e della guancia sinistra, così come scheggiati sono i seni.

Se davvero questa figura si trovava, come ci piace immaginarla, appesa nell'interno del cavo frontonale in modo da dare l'impressione del volo, non possiamo pensare che essa fosse semplicemente un simbolo funerario come nel caso dei due esemplari precedenti. Dobbiamo ritenere, (data anche la nobiltà dell'esecuzione che ci ri-

porta al periodo aureo dell'arte tarantina) che essa facesse parte di una organica composizione che con tutta verisimiglianza era una rappresentazione del mito di Phineus con numerose arpie svolazzanti intorno alla figura del cieco re. Non è da escludere però neppure la possibilità di una rappresentazione degli Inferi nella quale la Sirena avrebbe potuto trovare posto.

Acroterio doveva invece essere un uccello <sup>75)</sup> (fig. 205) dal corpo tozzo e rotondo, ad ali chiuse, nel quale il piumaggio è rappresentato in modo eccessivamente regolare e schematico a squama di pesce, con intaglio un po' legnoso, non privo però di una certa grazia nel modo come sono trattate le lunghe penne delle ali e della coda. Manca la testa, ma le proporzioni farebbero pensare ad una civetta.

Che queste figure di animali non fossero però solo acroteri sul sommo o sugli angoli degli spioventi dei frontoni di naiskoi, lo dimostra un pezzo del museo di Bari, pubblicato dal Klumbach <sup>76)</sup>, dove la parte inferiore di un leone accovacciato si conserva al sommo di un capitello che certo coronava una colonna funeraria: una di quelle colonne poste a segnacolo di un sepolcro che non di rado vediamo effigiate nelle figurazioni dei vasi apuli. Un altro e più interessante esempio di colonna funeraria ci è offerto da un pezzo del museo di Taranto <sup>77)</sup> che abbiamo già avuto occasione di ricordare per la singolarità dei bucrani, dalle cui corna pendono bende, che ornano la parte più alta del fusto.

Nel sovrastante capitello, al di sopra di un astragalo e di una corona di foglie allungate, che ricordano in qualche modo le foglie d'acqua dei capitelli romani, ma che derivano forse da un allungamento delle foglie di un kymation dorico, si hanno quattro grandi teste ad alto rilievo occupanti i campi fra le quattro piccole volute, nascenti ciascuna dietro ad una grande foglia di acanto molle a contorni arricciati e tondeggianti.

Nelle quattro teste si possono forse riconoscere Dioniso, caratterizzato da grappoli nelle folte chiome, un satiro, e due menadi.

Al di sopra del capitello si innalza un grande kalathos formato da lunghe foglie parallele.

Il Klumbach ha dimostrato che a colonne funerarie isolate devono riportarsi anche due capitelli dorici frammentari dei musei di Amsterdam (già l'Aia, coll. Scheurleer) e di Tübingen <sup>78)</sup>, l'uno dei quali ornato sull'abaco con ovuli e con rosette, nei quali l'echino è sostituito da un grande kymation del tipo lesbico tarantino. Ad essi si deve riavvicinare un terzo pezzo, da poco entrato nel Museo di Taranto <sup>79)</sup>, di cui già abbiamo dato notizia per l'addietro (fig. 206).

Inediti invece sono alcuni interessanti capitelli che dovevano coronare cippi o pilastri funerari. Tipo di monumento anche questo largamente noto attraverso la pittura vascolare. Un esemplare in pietra arenaria locale di Taranto (carparo) <sup>80)</sup> è formato da una cornice riccamente profilata, molto aggettante, quasi concepita come un geison (fig. 207).

Sopra ad essa viene ad impostarsi un plinto che, anziché essere unitario, è diviso in tre corpi distinti da due larghi intagli, paralleli a uno dei lati del capitello.

Il corpo mediano, che forse era un perfetto quadrato, un poco più basso degli altri due, era ornato sui prospetti visibili da un sottile cordone rilevato.

I due corpi laterali, uno solo dei quali conservato, a forma di parallelepipedo allungato, formavano sugli altri due lati una specie di attico, decorato con foglie di acanto. Difficile è spiegare le ragioni che hanno dettato tale forma della parte alta. Forse il plinto mediano doveva servire di base a un epithema, vaso od altro oggetto, mentre sui corpi laterali potevano essere posate offerte. (Si pensi alle frutta che nei vasi appaiono sovente posate sulle steli e sui pilastri).

Assai interessanti sono le proporzioni reciproche dei singoli elementi specialmente nelle cornici, quali, ad esempio, la piccola altezza della parte inferiore liscia del geison rispetto alla potenza delle gole che la sovrastano, inquantochè ci rivelano una sensibilità architettonica assai diversa da quella che informava le costruzioni greche classiche del IV secolo e più vicina già alle forme dell'architettura romana e italica del periodo ellenistico.

Non molto dissimile è un frammento pubblicato dal Klumbach <sup>81)</sup>, nel quale la cornice è formata da una duplice fascia, sovrastata da una serie di dentelli. In alto abbiamo anche qui un triplice plinto, di cui la parte mediana è più bassa delle due laterali, una sola delle quali è parzialmente conservata. E questa, che forma anch'essa una specie di attico su uno dei lati, anziché esser decorata con foglie di acanto, porta segnato un frontone con grossi acroteri.

Questa particolarità ci induce a supporre che i corpi laterali più stretti ed elevati, formanti attico continuo al di sopra della cornice, corrispondano al lato più



FIG. 207 - TARANTO, MUSEO - Capitello di pilastro funerario.

lungo, o comunque frontale, della stele o del pilastro.

Un altro esemplare <sup>82)</sup>, appartenente sicuramente ad una stele perché lavorato su un lastrone di circa 8 cm. di spessore, liscio posteriormente, ci presenta una decora-

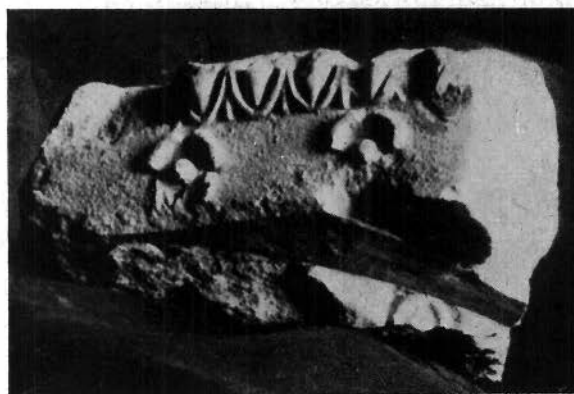


FIG. 206 - TARANTO, MUSEO, - Capitello forse di colonna funeraria.



FIG. 208 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 16591 (già collez. Rocca) - Capitello di stele funeraria.

zione meno architettonica del capitello (fig. 208). Abbiamo qui, al centro di una delle faccie, una piccola testa femminile, forse di menade data la selvaggia scapigliatura, sorgente al di sopra di un plinto triangolare.

Ai lati nascevano due grandi foglie di acanto molle, a contorni riccamente arricciati, che si incurvavano simmetricamente verso gli angoli.

Al centro è un grosso perno a sezione ovale che doveva inserirsi nella base dell'episema, vaso o altro, sormontante la stele.

Assai più complesso doveva essere un altro coronamento, non monolitico ma lavorato in vari pezzi<sup>83)</sup>, di cui si conservano tre frammenti (figg. 209, 210).

Elemento comune a tutti è un ampio sguscio decorato con palmette e fiori di loto alternati, a foglie sottili ed allungate, molto distaccate fra loro, sormontato da un kymation ionico. Al di sopra in uno dei frammenti (fig. 209) si ha una specie di attico un po' rientrante, sulla fronte del quale si snoda uno stelo cilindrico che si avvolge su se stesso in più spire a guisa di serpente, e dal quale si distacca, all'angolo superiore dell'attico, una foglietta curva. Lo stelo doveva sbocciare da un cespo formante il centro della composizione, delle cui foglie si conservano solo le estremità. Il frammento appartiene all'angolo e comprende anche un breve tratto della faccia adiacente verso destra, nella quale sembra si svolgesse identico motivo.



Gli altri due frammenti (fig. 210) si possono considerare simmetrici fra loro. In entrambi al di sopra degli ovuli sboccia un grosso cespo di acanto con foglia mediana, frontale, assai larga, a margini spinosi, e un grosso ramo laterale in cui lo stelo robusto nasce fasciato da due foglie, una inferiore a margini lisci, l'altra superiore a margini spinosi, che si incurvano all'infuori. Entrambi i pezzi risultano tagliati esattamente allo stesso punto, che non coincide con il centro della foglia frontale. Non



FIGG. 209 e 210 - TARANTO, MUSEO, Frammenti di capitello di cippo o pilastro funerario.

sono ricongiungibili ed è evidente che fra essi doveva inserirsi un altro pezzo non conservato.

Non ostante che in entrambi i pezzi i cespi di acanto sembrano lateralmente terminare, è tutt'altro che certo che si tratti di pezzi angolari.

Un altro frammento (fig. 211)<sup>84</sup> ci conserva l'angolo di un capitello o coronamento a base rettangolare, nel quale su entrambe le facce adiacenti si hanno due ordini di foglie: quelle inferiori molto basse e allungate con margini angolosi, del tipo cioè dell'acanto spinoso tarantino, quelle superiori invece alte, a margini dritti e con estremità rovesciate all'infuori. Ma in una faccia, che doveva essere la principale, la foglia inferiore si snoda con più ampia voluta che nell'altra. Proprio all'angolo rimane il piede e parte della veste rigonfia di vento di una figura, probabilmente una Nike, che, dalla posizione del piede, sembra dovesse librarsi a volo e sfiorare appena le foglie con l'estremità del panneggio. Altre figure analoghe le facevano certo riscontro agli altri angoli e l'insieme doveva essere di una straordinaria vivacità e leggerezza. Per quanto della Nike resti pochissimo, il nostro pensiero corre a quelle figure aeree, quasi non toccanti terra con i piedi, che l'arte del IV secolo crea sulla scia del capolavoro di Paionios di Mende, quali la Nike del Museo di Napoli o quella da Tindari nel Museo di Siracusa.





FIG. 211 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 169 - Capitello di cippo o pilastro funerario: cespo di acanto e Nike in volo.

La maggior parte dei frammenti di decorazione architettonica in pietra tenera che ci sono pervenuti apparteneva però certamente, così come i frammenti della scultura, a monumenti di architettura assai più complessa e grandiosa che non semplici colonne, pilastri, o steli funerarie.

Non ci è possibile oggi affrontare qui lo studio di questi monumenti, tanto sovente raffigurati sui contemporanei vasi dipinti dell'Italia meridionale, dei quali d'altronde si sono già largamente occupati, basandosi soprattutto sulle fonti ceramiche, il Watzin-

ger, <sup>85)</sup> la Vanacore, <sup>86)</sup> il Pagenstecher <sup>87)</sup> e, più recentemente, il Klumbach, al quale si deve invece una accurata analisi di un gran numero di frammenti originali.

Ciò che conosciamo dell'architettura sontuosissima di questi monumenti all'infuori di quanto ci insegnano i vasi è in realtà poco. Ciò che ne intravediamo è di una tale novità, di una tale esuberanza e varietà da farci profondamente rimpiangere la scarsità delle nostre conoscenze.

Per quanto modesto un contributo nuovo in questo campo potrebbe essere portato solo da un riesame, corredato da esaurienti disegni, dei frammenti, non molti in realtà, rimasti ignoti al Klumbach o venuti in luce dopo la pubblicazione del suo studio.

Non è ciò che possiamo fare oggi in questa sede.

Ci limiteremo pertanto a presentare alcuni pezzi notevoli, appartenenti alla decorazione architettonica dei monumenti della necropoli tarantina, incominciando dai capitelli.

I capitelli, sebbene in fondo tutti rispondenti agli stessi principî di struttura e tutti piuttosto bassi in confronto dei normali capitelli corinzi, si possono dividere in due varietà principali.

I primi, che più si avvicinano al tipo corinzio normale, sono più elevati e la sezione verticale del nucleo interno di essi viene generalmente ad essere un perfetto quadrato.

Intorno alla loro base corre una corona di foglie di acanto spinoso, piuttosto basse ed allargate, dietro alle quali sorgono le volute che tendono molto all'infuori, ciascuna avente sotto, quasi a sostegno, una foglia di acanto allungata. Sopra le volute posa l'abaco, della forma normale per i capitelli corinzi, spesso profilato a gola e ornato di dentelli sui lati e di ovuli sulla fronte, oppure liscio sui lati e ornato sulla fronte con rosette. A differenza dei capitelli corinzi tipici mancano i cauliculi fra le volute, e nello spazio generalmente occupato da essi viene a trovar posto una figura o un ornamento.

Nel maggior numero di casi si ha sul lato principale una doppia sfinge e sui lati secondari una palmetta, ma nei tipi più semplici anche il lato principale è occupato da una palmetta. Palmette che possono assumere forme diverse, in cui le foglie possono essere di acanto, in cui la foglia mediana può sbocciare in un fiore, ecc.

Sotto questi ornamenti (palmette o doppie sfingi o altre figure) si hanno ora due foglie di acanto, simili, ma più piccole, a quelle che sottostanno alle volute (e in questo caso il capitello presenta quasi una duplice corona di foglie), ora invece due rosette, o un fiore campanato, o in qualche caso anche due veri e propri cauliculi di dimensioni ridotte (fig. 216, e Klumbach 225, fronte).

Naturalmente non mancano varianti che si staccano più o meno dal tipo descritto, in cui la figura, ad esempio, occupa l'intera altezza del campo. In un interessante esemplare entrato da poco al Museo di Taranto <sup>88)</sup> si ha sulla fronte (fig. 213) la solita

doppia sfinge, che qui appoggia su una fila curva di dentelli indicante forse una specie di mensola, sotto a cui stanno due grosse rosette, sui lati invece due figure (fig. 212 e 214) di geni alati di sapore arcaistico, con ali ricurve, vestiti di chitone che nella parte inferiore si allarga a campana come il calice di un fiore e mancanti delle gambe, sotto ad ognuno dei quali stanno pure due rosette. Quello di sinistra brandisce con la destra alzata un corto giavellotto, con gesto di promachos, mentre quello di destra è troppo rovinato perché se ne possa riconoscere l'atteggiamento delle braccia. Questo capitello si deve confrontare con quello pubblicato dal Klumbach al n. 225 nel



quale, oltre alla solita doppia sfinge, si hanno sui lati a destra un uccello e a sinistra resti di una figura danzante, forse di menade.

In un altro esemplare, nobilissimo e meglio conservato, già nel commercio antiquario<sup>89)</sup> si ha sulla fronte (fig. 215) un genio alato, stante, ad ali spiegate, forse Thanatos, occupante l'intera altezza del capitello e riposante cioè direttamente sulla corona di foglie di base, sui lati invece (fig. 216) una testa femminile di prospetto, il cui volto è circondato da folte masse di capelli trattati a ciocche sottili, orizzontali, ondulate. Essa posa su due bassi cau-



FIGG. 212-214 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 17055 - Capitello decorato con sfinge e geni alati.



FIGG. 215-216 - COMMERCIO ANTIQUARIO - Capitello con genio alato e teste femminili.

liculi che si avvolgono a spirale e dietro ad essa spuntano in alto le foglie di una palmetta.

In un minuscolo frammento di un capitello <sup>96)</sup>, appartenente probabilmente ancora a questo tipo più elevato (fig. 217), si conserva la parte superiore di una figura alata, Nike forse, più probabilmente che Sirena, che alza il braccio destro al di sopra della fronte.

I capitelli del secondo tipo, assai più bassi dei primi (la loro altezza non arriva spesso ad essere la metà della lunghezza del lato e talvolta non è neppure un terzo), presentano un carattere più spiccatamente eolico per il grande sviluppo che assumono le volute sorgenti indipendentemente dal basso e la tendenza più fortemente orizzontale di esse.

Anche qui abbiamo alla base una corona di foglie di acanto, generalmente più basse e più rovesciate in fuori, dietro alle quali sorgono le potenti volute, sotto ad ognuna delle quali sta una foglia di acanto. Sulle volute appoggia l'abaco, identico a quello del tipo precedente. Lo spazio mediano, compreso fra le volute, la corona di acanto e l'abaco, è occupato quasi sempre da una figura o da un ornamento che



FIG. 217 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 18 - Frammento di capitello con figura di Nike.



FIG. 218 - TARANTO, MUSEO - Frammento di capitello con Nereide su Ketos.

fregi floreali, e per la forma poligonale, anziché cilindrica, del nucleo interno. Sulla fronte è la figurazione, insolita anch'essa nei capitelli, di una Nereide su un serpente marino che si snoda in grandi spire al di sopra di onde stilizzate. La Nereide, il cui torso è troppo mal conservato per capire se fosse nuda o vestita, ha la parte inferiore ravvolta nell'himation e, mentre si appoggia con la destra al dorso del mostro, alza con la sinistra un oggetto che potrebbe essere la corazza che essa porta ad Achille.

Il serpente, dal piccolo muso e dalla grossa coda biforcata, ha il ventre a scaglie parallele trasversali e il dorso a squame di pesce fornito di grosse pinne per tutta la sua lunghezza.

La stessa figurazione si ritrova su un capitello, presentante col nostro notevoli somiglianze, venuto in luce a Lucera, nel cui museo si conserva (fig. 219), ma senza dubbio anch'esso opera di artisti tarantini, il cui maggiore interesse è costituito dalle scene a due figure che ne ornano gli altri lati.

Identico vi è lo schema della Nereide e assai meglio riconoscibile, per la migliore conservazione, è la corazza che essa reca.

non si limita alla metà superiore dello spazio stesso, come nel caso precedente, ove era quasi sempre appoggiato su foglie, rosette, ecc., ma occupa l'intero campo basandosi sulla corona d'acanto, e spesso prende anche tutta l'altezza dell'abaco.

Le figure che vi compaiono più sovente sono la sirena che suona il doppio flauto, oppure è in atteggiamento di afflitta, l'aquila, più raramente una Nike, un erote, una menade ora con capretto, ora danzante, un duello amazzonico, ecc.

Un frammento di capitello di questo tipo <sup>91)</sup> (fig. 218) presenta particolarità degne di nota non tanto per la corona di foglie di acanto molle anziché, come di regola, spinoso alla base, elemento per il quale non mancano confronti, quanto per il tipo delle volute a cauliculo scanalato, naturalistico, come gli steli dell'acanto nei



FIG. 219 - LUCERA, MUSEO - Capitello con Nereide su Ketos (Foto Istit. Archeol. Germanico di Roma, N. 3856)

Assai simile nella forma e nel numero delle volute e nella piccolezza della testa è il mostro marino, che qui è fornito di due larghe pinne per il nuoto, simili a quelle che in altri rilievi di uguale argomento presentano i cavalli marini al posto delle zampe anteriori.

Sovente in questi capitelli di tipo basso il campo è occupato non da figure, ma da una palmetta, una rosetta a quattro foglie o un fiore di calla.

Questo si ritrova ad esempio in un frammento di capitello di fattura alquanto sommaria (fig. 220), nel quale la corona di foglie alla base è sostituita da un semplice listello <sup>92)</sup>.



FIG. 220 - TARANTO, MUSEO (Già collez. Rocca) - Capitello.

Strettamente connessi ai fregi figurati sono alcuni frammenti di cornici che dovevano formare l'inquadramento di essi probabilmente quando questi erano destinati a decorare la sommità del basamento di un naiskos, collocati cioè in una posizione che presenta analogia con quella dei fregi del Mausoleo o del Monumento delle Nereidi.

Un frammento, decorato con un astragalo e una serie di ovuli (fig. 221), doveva costituire la cornice inferiore di un fregio figurato, poiché al disopra di questa ancora si riconoscono i piedi di alcune figure <sup>93)</sup>.

Un altro frammento invece (fig. 222), conservante l'angolo del fregio <sup>94)</sup>, presenta un kymation dorico identico a quello che limita superiormente i rilievi gemelli di Monaco e di Taranto con le fatiche di Herakles (figg. 44 e 45).

Uno degli elementi più interessanti della decorazione architettonica tarantina è costituito da sottili cimase traforate, ora svolgenti eleganti motivi vegetali, ora invece formate da una successione di palmette leggere, irradianti verso l'alto foglie allungate ed incurvate, che dovevano correre sul margine degli spioventi dei frontoni o comunque delle coperture degli edifici funerari. Già il Klumbach aveva pubblicato parecchi fram-

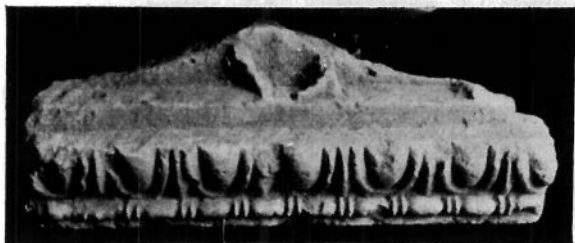


FIG. 221 - TARANTO, MUSEO (Già Collez. Rocca) - Cornice inferiore di un fregio figurato.

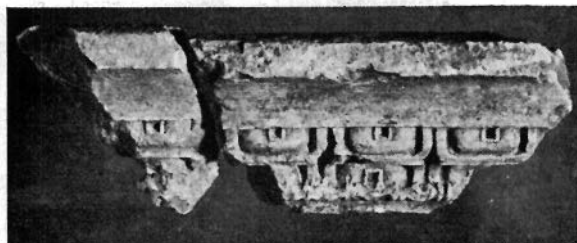


FIG. 222 - TARANTO, MUSEO - Frammento di cornice decorata con kymation dorico.



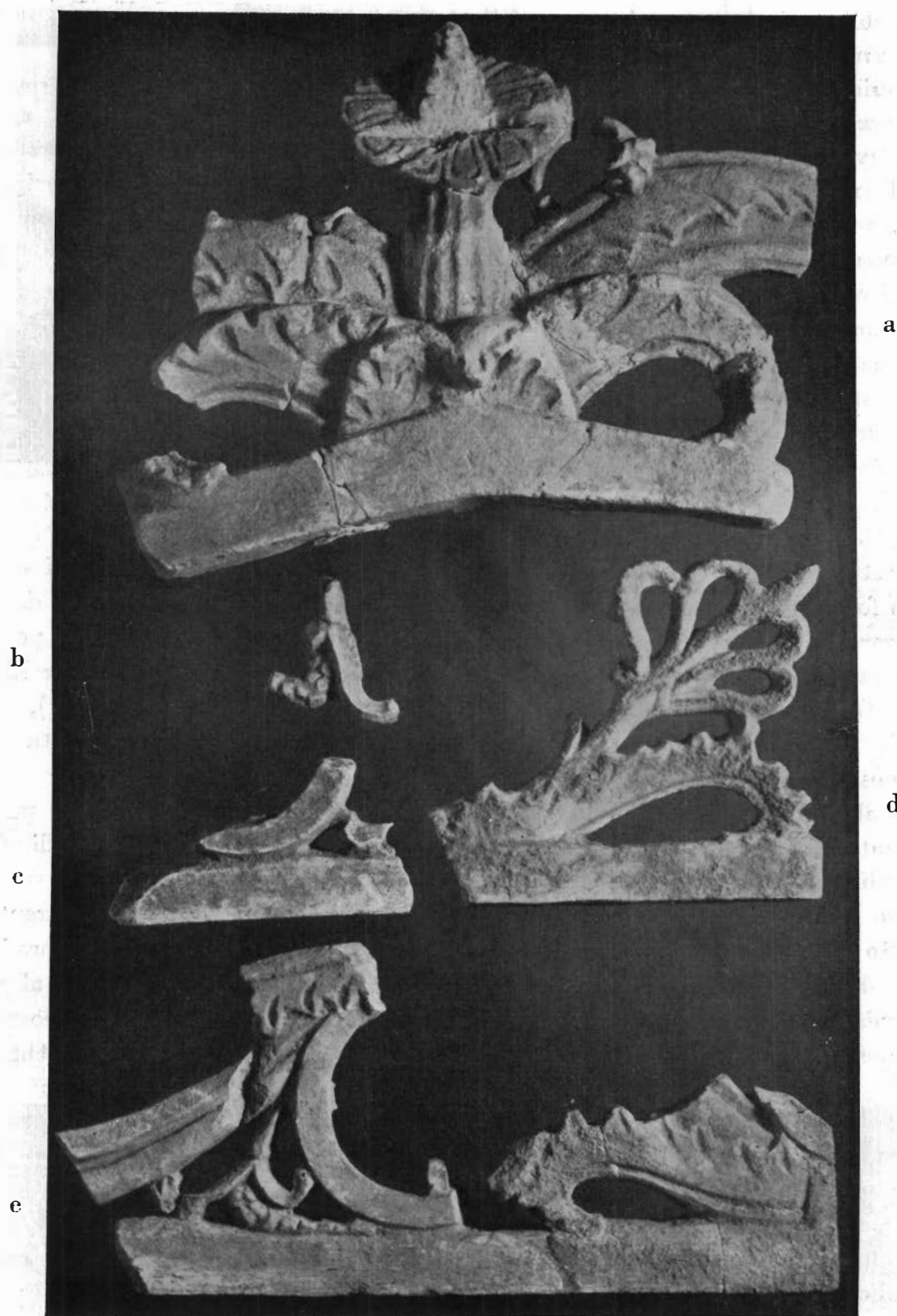


FIG. 223 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 156-159 - Frammenti di cimasa traforata.



menti di uno di tali finissimi trafori formante sottili e complicati avvolgimenti di steli curvilinei, danti origine a foglie, fiori e germogli.

Noi possiamo presentare un altro esempio (figg. 223 e 224) proveniente dallo stesso scavo che restituì i frammenti del gruppo del Ratto di Persefone (fig. 120) e quindi senza dubbio appartenente allo stesso monumento che da quello era decorato<sup>95</sup>.

Il motivo centrale (fig. 223,a) che sta al vertice di uno spiovente di inclinazione tenuissima e che non sembrerebbe quindi potersi considerare un vero frontone, è costituito da un grande cespo di acanto in cui, dietro ad una minore foglia frontale,

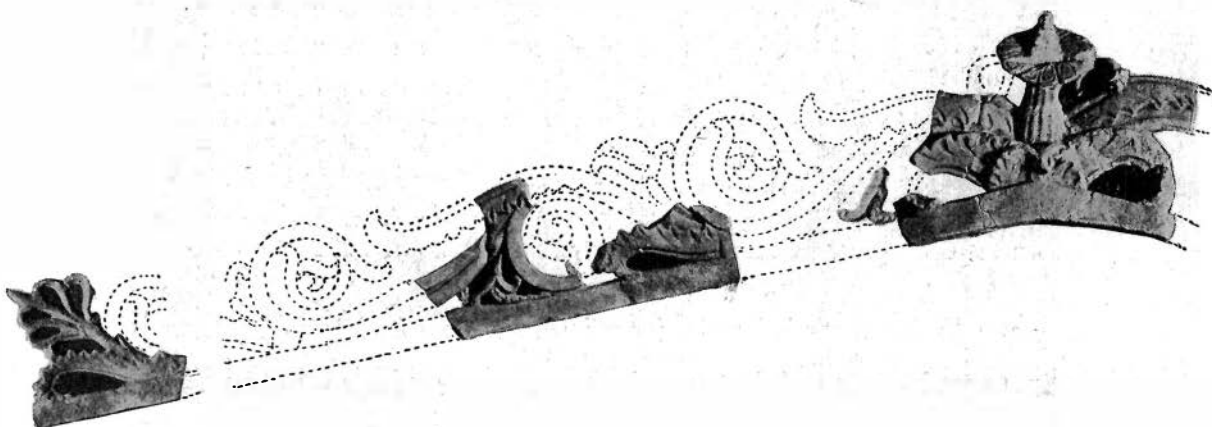


FIG. 224 - Tentativo di ricostruzione grafica del disegno della cimasa della figura precedente. Il pezzo estremo di sinistra (cfr. fig. 220, d) e il fiore (fig. 220, b) sono qui rovesciati. (Disegno di Oreste Puzzo).

si sviluppano due foglie simmetriche, sottili ed allungate, di acanto molle, che si ripiegano a toccar terra con le estremità rovesciate.

Sopra a queste nascono simmetricamente due steli scanalati che si svolgevano senza dubbio ai lati con ampie ondulazioni e volute e che sul loro nascere sono rifasciati da foglie di acanto, spinoso questa volta, che dovevano ad un certo punto staccarsi da essi, rivolgendosi in alto le estremità.

Al centro sboccia ancora dal cespo un grosso fiore con calice rigonfio, scanalato, e con corolla rotonda a molti petali intorno ad una specie di pannocchia centrale. Ai lati del fiore due sottili steli ricurvi terminano con un germoglio globulare.

Gli steli dipartentisi dal cespo dopo aver descritto una prima curva con convessità rivolta verso l'alto dovevano toccare nuovamente terra e di qui risollevarsi per dirigersi ancora verso l'alto snodandosi così in ondulazioni pressoché semicircolari.

Ad ogni vertice della curva e ad ogni contatto col terreno essi formavano un nodo, dal quale prendeva origine, oltreché il tratto successivo dello stelo principale, anche una foglia a margini spinosi che, dopo averlo rifasciato all'origine, se ne distaccava arricciando la punta, ed un viticcio che si avvolgeva a spirale ora verso il basso, ora verso l'alto. Nascevano altresì degli elementi minori, germogli o piccoli fiori, che venivano ad occupare i piccoli spazi che rimanevano liberi fra lo stelo e i viticci.

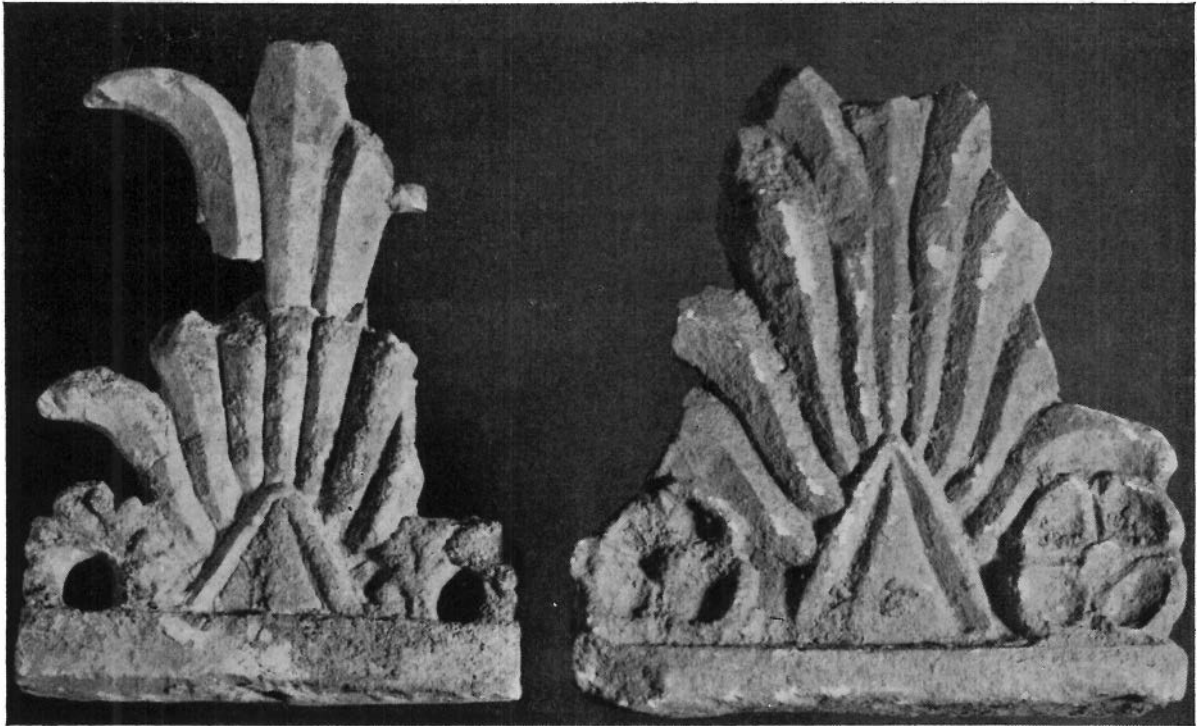


FIG. 225 - TARANTO, MUSEO - Due palmette a traforo, probabilmente formanti cimasa di coronamento di monumenti funerari.

Un grosso frammento (fig. 223, e) ci conserva un tratto del percorso dello stelo sviluppantesi verso sinistra. Vi scorgiamo, all'estremità che corrisponde al margine originario della lastra, un primo nodo formatosi nel punto in cui lo stelo tocca il listello di base e da cui nasce la foglia e il viticcio nonché l'inizio dello stelo sottile di qualche fiore.

Lo stelo principale è spezzato per un notevole tratto, ma lo ritroviamo poco più innanzi all'altro nodo, formato questa volta alla sommità dell'ondulazione, e lo seguiamo, sdoppiantesi, nella nuova discesa.

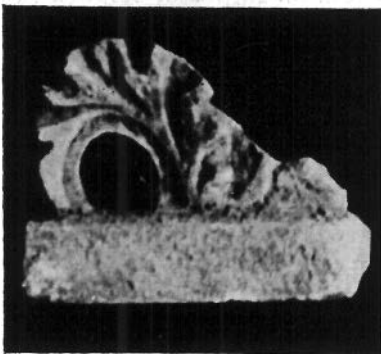


FIG. 226 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 17120 (già Collez. Rocca) - Frammento di palmetta analoga alle due precedenti.

Dal nodo più alto si sviluppa, oltre la foglia, un viticcio, la cui curva regolare è in gran parte conservata, e un fiore a pannocchia molto allungata, con calice a due foglie che si incurvano all'esterno.

Un frammento minuscolo (fig. 223, b) ci conserva un altro fiore identico, ma simmetrico a questo.

Un altro (fig. 223, c) conserva un tratto di viticcio aderente al listello di base.

Più interessante un ultimo frammento, (fig. 223, d) che, corrispondendo ad un estremità di lastra, potrebbe rappresentare il termine del motivo sul lato destro. Vi

si conservano, nascenti dal basso, una foglia e una sottile palmetta a cinque petali sottili e allungati che si ravvolgono toccandosi con la punta, sì da formare una serie di occhielli regolari.

Altre volte la cimasa doveva essere costituita da una successione di palmette isolate.

Ai pochi e muti frammenti che di queste palmette ha raccolto il Klumbach possiamo aggiungere tre esemplari quasi completi e un frammento di un quarto <sup>96)</sup>, (figg. 225-227).

Lo schema è in tutti pressoché identico. La palmetta, ora a sette, ora a nove foglie, che, dopo essersi sviluppate per un certo tratto aderenti l'una all'altra, divergono poi incurvando le punte all'esterno, sorge da un elemento centrale avente la forma di un triangolo. Ai lati di questo, quasi a sostegno delle foglie più basse della palmetta, sono due rosoni a quattro petali o due larghe foglie di acanto incurvate. In un esemplare un po' maggiore (fig. 227) l'intera palmetta col suo nucleo triangolare e i rosoni sorge da un cespo di acanto.

Il Klumbach aveva pubblicato pezzi simili, ma costituenti verisimilmente acroteri angolari, svolgendosi in essi la palmetta su un listello di base non rettilineo, ma piegato ad angolo retto.

Una quantità di altri elementi in gran parte di ispirazione fitomorfa, come rosette o fiori campanati, in qualche caso terminanti a protome animale da lui resi noti contribuiscono a rivelarci sempre meglio la esuberante ricchezza decorativa dei monumenti della necropoli tarantina di cui le sculture che abbiamo precedentemente esaminato costituivano il principale ornamento.



FIG. 227 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 17119 - Palmetta a traforo analoga alle precedenti.

<sup>1)</sup> V. sopra, cap. VIII, p. 86 e segg.

<sup>2)</sup> Fig. 179, Museo Taranto n. inv. 29; misure: alt. 0,125, l. 0,115, spess. 0,054, alt. del rilievo 0,018. Fig. 180, ivi, n. inv. 33; alt. 0,090, l. 0,052, spess. 0,035, alt. del rilievo 0,015. Prov. Taranto, Masseria Tesoro. KLUMBACH, n. 180, p. 32. Fig. 181, ivi, n. inv. 30; alt. 0,074, l. 0,087, spess. 0,043, alt. del rilievo 0,018. Fig. 182, ivi; alt. 11,6, l. 7,7, spess. 4,4, alt. del rilievo 2,2.

<sup>3)</sup> Fig. 183, Museo di Taranto, n. inv. 134; misure: alt. 0,087, l. 0,145, spess. 0,045.

<sup>4)</sup> Ricordato in KLUMBACH, p. 67, nota 6.

<sup>5)</sup> Museo Taranto n. inv. 172 a) e b): a) Fig. 184; misure: alt. 0,127, l. 0,215, spess. 0,060; b) Fig. 185; misure: alt. 0,122, l. 0,165, spess. 0,062, alt. del rilievo 0,040. Da Taranto, via Iapigia angolo via Nettuno (1 marzo 1935).

<sup>6)</sup> Sui fregi ad animali nella pittura vascolare apula: BUSCHOR, in FURTWAENGLER REICHOLD, III, testo a tav. 148.

<sup>7)</sup> Sui sarcofagi lignei di Panticapeo e sulla loro ornamentazione: WATZINGER, *Griechische Holzsarkophage*; WACHTER, *Die Blütezeit der griechische Kunst in spiegel der Reliefsarkophage*. Vedi anche SCHEBELEW, *Panticapäische Niobiden*, in *Materialien zur Archäologie Russlands*, 1901, fasc. 24.

<sup>8)</sup> FROHNER, *Cat. Coll. Van Branteghem*, 1892, p. 128, n. 312; *Festschr. Benndorf*, 1898, p. 256, 258, 320; A. LEVI, *Le terracotte figurate del Museo Naz. di Napoli*, 1926, p. 55, fig. 56, n. 231; ZANCANI, *Rendic. Lincei*, 1926, p. 187; BARTOCCINI, *Not. Scavi*, 1936, p. 131, fig. 20 e pag. 176, figg. 82-84; BERNABÒ BREA, *Notizie Scavi*, 1940, p. 456, e *Le Arti*, III, p. 80, fig. 33. Tomba inedita del 17 marzo 1914 nel Museo Naz. di Taranto, ecc.; WUILLEUMIER, *Rev. Arch.*, 1938, I, p. 79; id., *Tarente*, p. 423, tav. XL, 5 e 6.

<sup>9)</sup> Le figure umane che compaiono in queste terracotte dorate presentano la più stretta analogia di tipo e di stile con i rilievi in pietra tenera con rappresentazioni di defunti o di parenti che rendono omaggio al morto, da noi esaminati nel cap. III. Si confronti ad esempio la fig. femminile seduta sul larnax (BARTOCCINI, *Not. Scavi*, 1936, fig. 86, a p. 174) col nostro rilievo fig. 26 e con quello pubblicato dal KLUMBACH al n. 69, tav. 14 e la fig. seduta che si appoggia con la ascella alla spalliera della sedia (BARTOCCINI, *ivi*, fig. 87) col nostro rilievo fig. 27. Non mancano però neanche due minuscole figure di danzatrici (*Not. Scavi*, 1941, e *Le Arti*, loc. cit.), mentre alle figure di animali che compongono i lunghi fregi bisogna riavvicinare una Scilla (Collez. Archeol. dell'Università di Heidelberg, inedita, KLUMBACH, p. 67, nota 14) e due piccole protomi di ariete (*Not. Scavi*, 1941, e *Le Arti*, loc. cit.). Frequenti sono poi le rosette di varie forme e dimensioni che dovevano completare l'ornamentazione dei feretri.

La somiglianza dello stile con i rilievi ricordati, come pure l'associazione nelle tombe con i vasi del tipo detto di Gnathia, permettono di datare questa forma d'arte nella seconda metà del IV secolo. È l'epoca in cui la terracotta dorata prende uno straordinario sviluppo a Taranto, venendo a sostituire nel corredo funerario le vere oreficerie. Quasi in ogni tomba di questa epoca della necropoli tarantina si trova qualche oggetto di questa materia, in particolare orecchini, vaghi di collane ecc. Con gran frequenza la terracotta dorata era impiegata anche nella fabbricazione delle corone che venivano poste sul capo dei defunti, nelle quali gli steli e le foglie erano in bronzo, pure dorato, e in terracotta erano invece le bacche e i frutti di vario tipo. Vedi *Not. Scavi*, 1936, fig. 30, p. 139; fig. 88, p. 176; 1940, fig. 11, p. 436, e 54, p. 488.

Ai fregi tarantini con figurine di terracotta dorata bisogna riavvicinare quelli, che per lo stile sembrano un poco più tardi, ma che certo dipendono strettamente da essi, provenienti da Capua e conservati nel Museo Naz. di Napoli (A. LEVI, *Le terracotte figurate*, p. 128, figg. 104 e 105, n. 573 e 574), nei quali si ha una composizione molto più complessa, con maggior numero di figure. Rappresentano l'uno una lotta fra grifi e Amazzoni, l'altro una centauromachia.

<sup>10)</sup> *Not. Scavi*, 1940, p. 45, e *Le Arti*, III, p. 80, fig. 33.

<sup>11)</sup> Terracotta della Collezione Curtius ricordata da SCHEURLEER, *Critica d'Arte*, 1937, p. 209.

<sup>12)</sup> Urnette etrusche nel Museo Villa Giulia: CULTRERA, *Boll. d'Arte*, VII, 1927-28, p. 316, figg. 11 e 12; Frontone di edicola marmorea da Luni, al Museo civico de La Spezia (inedito), ecc.

<sup>13)</sup> Sulla Scilla e sulle sue rappresentazioni particolarmente frequenti nel mondo italico vedi WASER, in ROESCHER, *Lex. d. Myth.*, IV, col. 1035 e segg.

Una terracotta dorata inedita delle Collez. Archeol. dell'Università di Heidelberg è ricordata dal KLUMBACH, p. 67, n. 14.

Manico di specchio bronzeo del Louvre: DE RIDDER, 2, n. 1686, tav. 76; *Jahrb. Inst.* 35, 1920 p. 95, fig. 8; *Röm. Mitt.*, 38-39, 1923-24, p. 452, fig. 4; WUILLEUMIER, *Le Trésor de Tarente*, p. 124, B 4. Teca di specchio di Eretria (incertamente attrib. a Taranto): *Jahrb. Inst.*, 1934, p. 175, fig. 13. Pissidi canosine con decoraz. a rilievo: WUILLEUMIER, *op. cit.* p. 109, V 13. Fiaschi id.: *ivi*, p. 113 (V 7-8-9) e LEVI, *Le terracotte figurate*, n. 289 e 287, p. 68 e fig. 63. Ceramica dipinta: Pelike di Armento a Napoli (Heyd, 708), REINACH, *Rep. vases*, I, 188.

<sup>14)</sup> 1) Fig. 186; Museo Taranto n. inv. 12; misure: alt. 0,160, l. 0,205, spess. 0,070, alt. del rilievo 0,022. 2) Fig. 187; Museo Taranto n. inv. 11; alt. 0,115, l. 0,155, spess. 0,035, alt. del rilievo 0,015. Provenienza Taranto, da un pozzo della contrada Pizzone (2 aprile 1916). 3) Fig. 188; Museo Taranto, alt. 0,124, l. 0,149; spess. 0,46. 4) *Not. Scavi*, 1940, p. 460, fig. 32.

<sup>15)</sup> Fig. 189; Museo Taranto, n. inv. 69 (Atto, immiss. 345); misure: alt. 0,160, l. 0,165, spess. 0,043, alt. del rilievo 0,024 (Acquisto 30 giugno 1917). Fig. 190, *ivi* n. inv. 31; alt. 0,145, l. 0,140, spess. 0,052, alt. del rilievo 0,020. Fig. 191, *ivi*, n. inv. 70 (Inv. Caruso 4229); alt. 0,234, l. 0,220, spess. 0,056, alt. del rilievo 0,030.

<sup>16)</sup> Vasi dipinti: Corteo delle Nereidi che portano le armi ad Achille: REINACH, *Rep. des vases*, I, 112; Figure di Nereidi: Cratere da Ruvo a Cracovia: REINACH, I, 231; BEAZLEY, *Gr. vases in Poland*, p. 72, tav. 31, 2; C.V.A. *Goluchow*, IV, C., tav. 48; Pelike da Armento a Napoli: REINACH, I, 188; ecc. Il significato funerario che le Nereidi assumono nell'arte apula è attestato dalla presenza di una Nereide su ippocampo in una rappresentazione degli inferi (Anfora da Altamura a Napoli: REINACH, I, 167).

Figurazione di Nereidi particolarmente analoghe a quelle delle metope tarantine si hanno nella pisside argentea di Canosa: BARTOCCINI, *Iapigia*, 1935, figg. 4, 5, 7, 8, p. 230; HORN, A.A., 1937, col. 434, fig. 30; WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 360, tav. XXV. Su un disco fittile: WUILLEUMIER, *ivi*, p. 439, tav. 44, l.

<sup>17)</sup> KLUMBACH, p. 56 e segg.

<sup>18)</sup> Elenco in WUILLEUMIER, *Le trésor de Tarente*, pp. 95 e 96. Guerrieri in aiuto delle Amazzoni compaiono anche in HEIDEMANN n. 3239.

<sup>19)</sup> G. BENDINELLI, *Archivio Storico per la Sicilia Orientale*, 1921, p. 298.

<sup>20)</sup> Pag. 56. Per il berretto di pelliccia che portano questi guerrieri e le Amazzoni di questo rilievo cfr. la testa di una delle metope del Ratto delle Leucippidi fig. 89.

<sup>21)</sup> Per es. REINACH, *Rep.*, I, 98 (Cratere da Ruvo a Napoli con Amazzonomachia). Lo stesso schema nel Sacrificio dei giovani troiani su anfora da Canosa a Napoli, *ivi*, I, 187.

<sup>22)</sup> KLUMBACH, p. 57; Anfora da Ruvo a Napoli (n. inv. H 3411) F.R., tav. 176. Si veda nel testo corrispondente dovuto al WATZINGER (III, p. 346) l'elenco di altre rappresentazioni della Centauronomachia nella pittura vascolare apula. Si cfr. anche il fregio in terracotta dorata da Capua al Museo Naz. di Napoli, LEVI, *Terracotte figurate*, p. 128, fig. 104, già ricordato.

<sup>23)</sup> WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 296 e tav. XIII, l.

<sup>24)</sup> Misure: alt. 0,204, l. 0,145, spess. 0,069.

<sup>25)</sup> Vedine elenco in WUILLEUMIER, *Le trésor de Tarente*, p. 114, II:

a) Fiasca da Ruvo: HEIDEMANN, I *Haller Winkelmannsprog.*, 1876, p. 10, II. b-c) Fiasca dalla Puglia al Museo di Monaco: *ibid.*; SIEVEKING, *Münch. Jahrb.*, 1921-22, p. 124-25, figg. 6 e 7.

d) Rilievi staccati a Napoli: HEIDEMANN, *loc. cit.*; A. LEVI: *Le terracotte figurate*, n.ri 771-772, fig. 13.

e) Rilievi staccati a Berlino: HEIDEMANN, *loc. cit.*; VON ROHDEN, *Annali inst.*, 1884, p. 34 n. 3.

f) Rilievi sulle anse di cratere a volute da Ruvo al Museo dell'Ermitage: SCHMIDT, *Ann. Inst.* 1849, p. 252; *Mon. Inst.* V, tav. XII; SMITH, J. H. S., 1883, p. 94, n. 7; RÖSCHER, *Lex. d. Myth.* s. v. *Giganten*, I, Col. 1665, fig. 6; SIEVEKING, *loc. cit.*; A. LEVI, *loc. cit.*; aggiungi Pisside al Museo di Bari: WUILLEUMIER, *op. cit.*, p. 109, V, 15.

<sup>26)</sup> J. H. S., 1883, p. 90; KOHNERT in RÖSCHER, *Lex. d. Myth.* s. v. *Giganten*, col. 1665, fig. 5; HELBIG, *Führer*, II, n. 1753; SIEVEKING, *loc. cit.* Su questa e su altre opere di toreutica con rappresentazioni della Gigantomachia che dubitativamente potrebbero essere ricollegate a Taranto: WUILLEUMIER, *Trés. de Tarente*, p. 121.

<sup>27)</sup> Neanche le scene di lotta fra guerrieri dall'uguale armatura mancano nella pittura vascolare. Vedi cratere a volute a Napoli, REINACH, *Rep. des Vases.*, I, 351.

<sup>28)</sup> Il ratto delle Leucippidi è rappresentato oltreché su vasi dipinti (Ruvo, coll. Jatta; REINACH, *Rep. des Vases.*, I, 231) anche su una nota classe di pinakes relativa al culto dei Dioscuri: WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 430, tav. XL, 4 (ivi prec. bibliogr.). Sul culto di Dioscuri a Taranto: GIANNELLI, *Culti e Miti della Magna Grecia*, p. 32; WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 519 e segg.

<sup>29)</sup> La lotta fra Peleo e Teti ritorna più volte nella pittura vascolare apula: cratere da Ruvo a Goluchow, Coll. Czartorisky: REINACH, *Rep. Vases*, I, 231; BEAZLEY, *Gr. Vases in Poland*, p. 72, tav. 31; C. V. A. GOLUCHOW, IV, C, tav. 48; TRENDALL, *Fruhit. Vasen*, p. 22, tav. 21 a; Anfora lucana a Monaco: MILLINGEN, 8; OVERBECK, *Gall. Her. Bildw.*, tav. 8, 5; Anfora vaticana, ivi, tav. 7,8.

<sup>30)</sup> Ben cinque rappresentazioni nella scultura: Ril. di Villa Borghese; scult. in pietra tenera figg. 38, 45, 48, e KLUMBACH, n. 145, fig. a p. 28. (WUILLEUMIER, *Arethuse*, 1930, tav. 23, 3). La frequenza delle rappresentazioni dell'oltraggio di Aiace a Cassandra non solo nella scultura in pietra tenera, ma anche nella pittura vascolare apula ed anche delle scene analoghe di violenza fatta ad una persona che si rifugia presso la statua arcaica di una divinità deve senza dubbio essere messa in relazione sia col culto che a Cassandra, quale protettrice delle vergini contro invite nozze, era prestato a Elpie e con quello più diffuso, ma ad esso strettamente connesso, dell'Athena Iliaca attestato nella stessa Elpie, a Lucera, a Siris, a Locri, ecc., sia colla frequenza di analoghe leggende nelle colonie greche del golfo di Taranto e particolarmente a Sibari; GIANNELLI, *op. cit.*, pp. 47 e segg., 103 e segg. (leggenda dei Siriti uccisi ai piedi dell'idolo di Athena), 114 e segg. (leggende relative alla Hera di Sibari) ecc. Non sarebbe davvero strano che il culto di Cassandra, o almeno quello dell'Athena Iliaca, fossero stati praticati anche a Taranto, sebbene le fonti tacciano su questo argomento, e di lì fossero penetrati nella Daunia.

L'episodio dell'oltraggio a Cassandra ricorre sui seguenti vasi:

Tazza al Louvre: REINACH, *Rep. Vases*, I, 338,

Anfora pestana: GABRICI, *Ausonia*, V, 1910, p. 61; RIZZO, *R.M.*, 1925, p. 230, tav. VIII; TRENDALL, *Paestan Pottery*, p. 83, fig. 48.

Anfora apula al Br. Mus.: REINACH, I, 497; inoltre ROBERT, *R.M.* 1918, p. 53; HEYDEMANN, *Vas. Neap.*, 3230; PHILIPPART, *Coll. Cer. It.*, II, n. 688. L'episodio è parafrasato sul celebre cratere di Assteas: GABRICI, *Ausonia*, 1911, p. 56 e tav. III; RIZZO, *R. M.* 1925, p. 217; C.V.A., *Villa Giulia*, 3, IV br, tavv. 2 e 3; TRENDALL, *Paestan Pottery*, p. 28, tav. 11 a.

Figure che si rifugiano presso l'idolo di una divinità chiedendo protezione contro la minaccia di un aggressore ricorrono in:

Anfora da Ruvo: REINACH, *Rep. Vases*, I, 125, (Licurgo che uccide la moglie).

Anfora da Ruvo Coll. Jatta: REINACH, *Rep. Vases*, I, 231.

<sup>31)</sup> Bassorilievo da Fiesole a Boston. SIEVEKING, *Munch Jahrb*, XII, 1922, p. 127, A 50; BRUNN ARNDT, *Denkm Gr. u Röm. Skulptur*, p. 607 b; CHASE, *Gr. and Rom. Skulptur in Am Mus.* p. 151;

CASKEY, *Catal.*, n. 99; *Foto Coolodge*, 9938; RUMPF, *Röm. Mitt.*, 38-39, 1923-24, p. 466 e Beil 10; NEUGEBAUER, *Jahrb. Inst.* 1934, p. 173; *Arch. Anz.*, 1935, col 719; WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 291 tav. X, 1.

<sup>32)</sup> Sulla frequenza delle rappresentazioni del mito di Oreste nell'arte apula e sulla sua relazione col culto tributatogli a Taranto vedi BUSCHOR in FURTWAENGLER u. REICHHOLD, III, testo e tav. 148. Nella ceramica a rilievo vedi probabile figurazione di Oreste e Pilade prigionieri in Tauride su pisside della Collez. Jatta. WUILLEUMIER, *Trésor de Tarente*, p. 110, U 16. Sul culto tributato a Taranto ad Oreste, agli Atridi, ad Achille e ad altri eroi omerici vedi GIANNELLI, *op. cit.*, p. 38, e segg.; WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 528 e segg.

<sup>33)</sup> Sul mito dei Niobidi nell'arte apula cfr. KLUMBACH, p. 60. Già abbiamo ricordato le figurazioni di questo mito su una classe di askoi canosini da cui provengono le statuette di Vienna, della Collez. Reimers di Amburgo, ecc.: Vedi cap. II nota e cap. XV, note 7-8. Per la pittura vascolare: Anfora collez. Jatta n. 424, REINACH, I, 463.

<sup>34)</sup> WUILLEUMIER, *Arethuse*, 1930, p. 119, n. 44; KLUMBACH, n. 123, fig. a pag. 25; WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 295, tav. VIII, 5.

<sup>35)</sup> Apollo era venerato a Taranto con l'attributo di Hyakinthos (GIANNELLI, *op. cit.*, p. 18; WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 481) e come tale sarebbe rappresentato in statuetta frammentaria rinvenuta a Taranto stessa: *Ann. Inst.*, 1883, p. 202.

<sup>36)</sup> WINTER, *Kunstgeschichte in Bildern*, Heft 11-12, tav. 347, 1.

<sup>37)</sup> In uno schema analogo è rappresentata in un vaso apulo dello stesso secolo la musa Talia (nome iscritto), pur essa rapita dall'aquila. REINACH, *Rep. des vases*, II, 285.

<sup>38)</sup> Museo Taranto n. inv. 211; alt. 0,178, l. 0,197, spess. 0,06, alt. del rilievo 0,038.

<sup>39)</sup> Fregio del Monumento di Lisicrate: WINTER, *Kunstgesch. in Bildern* tav. 316, n. 1. Piatto di Exechias a Monaco: GERHARD, *Auserlesene Vasenbilder*, 49; HOPPIN. *Gr. Blackfig. vases* pp. 98-99; PFUHL, *Malerei und Zeichnung d. Gr.* III, p. 58, n. 231. Lekythos a fondo bianco del Museo di Atene: *Arch. Zeit.*, 1873, tav. 5; PFUHL, p. 74, n. 281.

<sup>40)</sup> Herakles, l'eroe dorico per eccellenza, ebbe un culto molto importante nella dorica Taranto (GIANNELLI, *op. cit.*, p. 38 e segg., ove sono raccolte tutte le fonti relative; WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 522 e segg.)

<sup>41)</sup> Il tipo dell'Herakles seduto, generalmente associato con altre figure, compare con grande frequenza nell'arte tarantina, specialmente sullo scorcio del IV secolo, forse per influenza del capolavoro lisippeo. Coperchio di teca di specchio da Canosa al Museo di Bari: WUILLEUMIER, *Trésor*, tav. XIV, 4; id. *Tarente*, tav. XVII, 1. Emblema bronzeo da Palestrina al Museo di Villa Giulia: *Trésor*, tav. XV, 1; *Tarente*, tav. XVI, 4. Teca di specchio a Berlino con Herakles e le Esperidi: *Trésor*, p. 118, *Arch. Anz.*, 1904, col 23, n. 6. Statuetta sul fondo di coppa della Calabria: *Arch. Anz.*, col. 124, n. 10. Statuetta da Taranto al Br. Mus.: *Arch. Zeit.*, 1875, p. 113. Nel Museo di Taranto è il basamento con leontea di una statua di Herakles seduto di grandi dimensioni. Per l'emblema da Palestrina si cfr. lo Zeus in posizione simile sul coperchio della pisside di Nikon nella coll. Rotschild, WUILLEUMIER, *Trésor*, tav. II.

<sup>42)</sup> Il tipo dell'Herakles di questo rilievo ritorna identico in una lamina bronzea sbalzata da Grumento con la stessa scena: WUILLEUMIER, *Trésor*, tav. XIV, 3; *Tarente*, tav. XVI, 3.

<sup>43)</sup> Museo Taranto n. inv. 72; misure: alt. 0,160, l. 0,185, spess. 0,090, alt. del rilievo 0,065. Da Taranto, Arsenale. BENDINELLI, *Arch. Stor. Sic. Orient.*, p. 302; CAIANELLO, p. 6; KLUMBACH, n. 170, p. 31. Ivi, n. inv. 170; alt. 0,152, l. 0,160, spess. 0,068, alt. del rilievo 0,063. Da via Monfalcone, presso Piazza Dante, Propr. Acclavio, 19 febbraio 1935.

<sup>44)</sup> Catania, Coll. Libertini; misure: alt. 0,265, l. 0,162, spess. 0,06, alt. del rilievo 0,03.



<sup>45)</sup> Le rappresentazioni degli Inferi compaiono con straordinaria frequenza nella pittura vascolare apula: WINKLER, *De inferorum in vasis italicis repraes.*, Breslau, 1878, ripubbl. in *Breslauer Phil. Abhandl.*, III, (1888). *Die Darstellungen des Unterwelt auf unterit. Vasen.* L'elenco redatto dal Winkler è completato dal MACCHIORO (*Orphica*, in *Riv. Indo Greco Italica*, 1918, p. 43-44, estr.) il quale mette in luce i rapporti di tali rappresentazioni con le dottrine dell'orfismo attraverso l'influenza di queste sulla Nekyia omerica. L'esistenza di un prototipo comune, forse risalente alla fine del V secolo, è già stata riconosciuta dal Köhler (*Ann. Inst.*, 1864, p. 292), dal Köpp (*Arch. Anz.*, 1892, p. 128) e dal Kuhnert (*Jahrb. Inst.* 1893, p. 108). La scena della lotta di Herakles con Cerbero, che non vi manca mai, presenta una particolare costanza di atteggiamento ed è per questo, aspetto assai simile a quella del rilievo di Monaco, il quale risentirebbe pertanto dello stesso prototipo (KLUMBACH p. 59).

<sup>46)</sup> Figurine lavorate a profilo. Museo Taranto, inv. 82 (vecchio inv. 6215); misure: alt. 0,105, l. 0,106, spess. 0,045.

<sup>47)</sup> Museo Taranto n. inv. 130; misure: alt. 0,480, l. 0,195, spess. 0,165, alt. del rilievo 0,090.

<sup>48)</sup> Museo Taranto, n. inv. 120; misure: alt. 0,180, l. 0,175, spess. 0,058.

<sup>49)</sup> Sulle scene dionisiache nell'arte apula e loro significato in rapporto alle credenze religiose: PATRONI, *Atti Acc. Lincei*, 1897, p. 155 e segg.; id., *Rend. Istit. Lombardo*, 1917, p. 140 e segg.; id., *Rend. Acc. Lincei*, 1918, p. 333 e segg.; WATZINGER, *De Vasculis pictis tarentinis*, p. 30; PAGENSTECHER, *Unterit. Grabdenkmaeler*, p. 122; CIACERI, *Rendiconti Acc. Lincei*, 1913, p. 134; ALBIZZATI, *Atti Pontif. Accad.*, XIV, 1919, p. 164 e segg.; WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 550 e segg.

<sup>50)</sup> Vedi particolarmente Anfora di Canosa al Museo di Taranto (inedita).

<sup>51)</sup> ORSI, *Bollettino d'Arte*, 1909, p. 406-428 e 463-482; *Not. Scavi*, 1911 (suppl.), e 1913 (suppl.); QUAGLIATI, *Ausonia*, III, 1908, p. 136 e segg.; PUTORTI, *Riv. Indo Gr. It.*, X, 1926, p. 115 e segg.; ZANCANI-MONTUORO, *P. Orsi*, 1935, p. 195.

<sup>52)</sup> Completa bibliografia sulle terracotte tarantine relative al culto dei defunti eroicizzati o a culti dionisiaci in WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 502 e segg., ove sono riassunte le questioni relative alle loro rappresentazioni.

<sup>53)</sup> Museo Taranto, n. 83; misure: alt. 0,140, l. 0,120, spess. 0,060, alt. del rilievo 0,027.

<sup>54)</sup> Vedi cap. I, nota 13.

<sup>55)</sup> DENEKEN, in ROSCHER, *Lex. d. Myth.*, I, col. 2542, nota, e col. 2577 (sub voce *Heros*).

<sup>56)</sup> Vedi p. es. testamento di Epicteta. Rilievo di Berlino con banchetto funebre e dedica alle Muse ecc. DENEKEN, in ROESCHER, *cit.*, col. 2530 e 2542.

<sup>57)</sup> WOLTERS, in *Festschr. Paul Arndt.*, p. 9, fig.

<sup>58)</sup> Terracotte tarantine col viaggio agli Inferi del banchettante: WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 403 e tav. XXVIII, 1, XXIX, 5 (ivi esauriente bibliografia).

<sup>59)</sup> Ril. da Grisolia: PESCE, in *Not. Scavi*, 1936, p. 74 e tav. V (attrib. dall'A. alla prima metà del IV secolo).

<sup>60)</sup> BARTOCCINI, in *Not. Scavi*, 1936, p. 168 e segg., figg. 75-79.

<sup>61)</sup> Ivi, p. 170, fig. 80.

<sup>62)</sup> Tipo dell'eroe seduto nel naiskos: WATZINGER, *De vasculis pictis tarentinis*, p. 22-23; PAGENSTECHER, *Unteritalische Grabdenkmaler*, p. 84.

<sup>63)</sup> Sul kantharos come attributo dell'eroe e sulla particolare frequenza di esso nei monumenti spartani vedi DENEKEN, in ROESCHER, *cit.* I, col. 2586. Si noti anche la frequenza di esso nei pinakes locresi.

<sup>64)</sup> Tipo del cavaliere nel naiskos: WATZINGER, p. 26.

<sup>65)</sup> KLUMBACH, p. 64 e segg.

<sup>66)</sup> Museo Taranto n. inv. 36; misure: alt. 0,125, l. 0,185, spess. 0,050, alt. del rilievo 0,024. Prov.

Taranto, Masseria Tesoro, acquisto 5 maggio 1906. CAIANELLO, Μουσείον, I, 1923, p. 4 e tav. II, 3; ZANCANI, *Boll. d'Arte*, VI, 1926, p. 25, nota 21; KLUMBACH, n. 68, p. 16 e Beil. A.

<sup>67)</sup> PAULY - WISSOWA, *Real encycl.*, II, 2, col. 2721; WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 496.

<sup>68)</sup> Museo Berlino, n. 502; VIOLA, *Not. Scavi*, 1881, p. 436; CONZE, *Sitzungb. Ak. Berl.*, 1884, p. 621; COLLIGNON, *Statues funéraires*, p. 112, 199, fig. 126; PAGENSTECHER, *Unterit. Grabdenkm.*, p. 69; WUILLEUMIER, *Arethuse*, 1930, p. 118, n. 14; id., *Tarente*, p. 288, tav. VIII, 2; NEUGEBAUER, *Arch. Anz.*, 1935, col. 719, n. 4; KLUMBACH, n. 155, p. 64, tav. C.

<sup>69)</sup> WUILLEUMIER, *Arethuse*, 1930, p. 118; *Mélanges Ecole Fr. Rome*, 1936, p. 125, tav. 1; *Tarente*, p. 187, tav. VIII, 3.

<sup>70)</sup> Museo Taranto, n. inv. 7803; WUILLEUMIER, *Arethuse*, 1930, p. 116, tav. XXI, 2; *Tarente*, p. 287, tav. VIII, 4; KLUMBACH, n. 178.

<sup>71)</sup> Museo Taranto n. inv. 3944; misure: alt. 0,65. Dalla Masseria Tesoro. ZANCANI, *Bollettino Comm. Arch.* 1926, p. 101, n. 6; WUILLEUMIER, *Arethuse*, 1930, p. 116, tav. XXI, 3; *Tarente*, p. 228, tav. 8, 1; KLUMBACH, n. 156, p. 64, fig.

<sup>72)</sup> Taranto, Museo, n. inv. 105; misure: alt. 0,254, largh. 0,165, spess. 0,147. Parte posteriore non lavorata.

<sup>73)</sup> Taranto, Museo; misure: alt. 0,172, l. 0,120, spess. 0,075. Parte posteriore non lavorata.

<sup>74)</sup> Collez. privata; misure: alt. 0,12, l. 0,054, spess. 0,55.

<sup>75)</sup> Taranto, Museo, n. inv. 106; misure: alt. 0,122, l. 0,148, spess. 0,106.

<sup>76)</sup> KLUMBACH, n. 331, tav. 36.

<sup>77)</sup> KLUMBACH, n. 330, tav. 36; WUILLEUMIER, *Tarente*, tav. 1,4.

<sup>78)</sup> KLUMBACH, n. 332 e 333, tav. 36 e Beil E.

<sup>79)</sup> Taranto, Museo; misure: alt. 0,062, l. 0,145, spess. 0,160. BERNABÒ BREA, *Notizie Scavi*, 1940, p. 764, fig. 43.

<sup>80)</sup> Taranto, Museo; misure: alt. 0,167, l. 0,280, spess. 0,150.

<sup>81)</sup> KLUMBACH, n. 297, fig. a pag. 49.

<sup>82)</sup> Taranto, Museo, n. inv. gen. 16591 (già collez. Rocca); misure: alt. 0,158, l. 0,22, spess. 0,085.

<sup>83)</sup> Taranto, Museo; misure: 1° framm. (fig. 209): alt. 0,127, l. 0,156, spess. 0,074; 2° framm. (fig. 210): alt. 0,107, l. 0,122, spess. 0,155; 3° framm.: alt. 0,105, l. 0,11, spess. 0,107.

<sup>84)</sup> Taranto, Museo, n. inv. 169; misure: alt. 0,176, l. 0,160, spess. 0,098.

<sup>85)</sup> WATZINGER, *De vasculis pictis tarentinis capita selecta*, Diss. Bonn. 1899.

<sup>86)</sup> VANACORE, *I vasi con heron nell'Italia Meridionale*, *Atti accad. di Napoli*, XXIV, 1905.

<sup>87)</sup> PAGENSTECHER, *Unteritalische Grabdenkmaeler (Kunstgeschichte des Auslandes*, n. 94) Strasburg, 1912.

<sup>88)</sup> Taranto, Museo, n. inv. gen. 17055 (già collez. Rocca); misure: alt. 0,220, diam. mass. 0,260.

<sup>89)</sup> Nel commercio antiquario; misure: alt. 0,187, diam. 0,195.

<sup>90)</sup> Taranto, Museo, n. inv. 18; misure: alt. 0,079, l. 0,112, spess. 0,120.

<sup>91)</sup> Taranto, Museo; alt. 0,142.

<sup>92)</sup> Taranto, Museo (già collez. Rocca).

<sup>93)</sup> Taranto, Museo (già collez. Rocca); misure: alt. 0,09, lungh. 0,238, spess. 0,057.

<sup>94)</sup> Taranto, Museo; misure: alt. 0,064, lungh. 0,185, spess. 0,095.

<sup>95)</sup> Taranto, Museo; misure: a) n. inv. 156; alt. 0,130, lungh. 0,170; b) n. inv. 159; alt. 0,040 spess. 0,031; c) n. inv. 159; alt. 0,042, lungh. 0,078; d) n. inv. 158; alt. 0,091, lungh. 0,100; e), n. inv. 157; alt. 0,093, lungh. 0,202, spess. da 0,17 a 0,32.

<sup>96)</sup> Taranto, Museo; misure: 1) fig. 225 a), n. inv. 146; alt. 0,148, lungh. 0,110, spess. 0,08; 2) fig. 225 b); alt. 0,143, lungh. 0,130, spess. 0,042; 3) fig. 226, n. inv. gen. 17120 (già collez. Rocca); alt. 0,05, lungh. 0,066, spess. 0,048; 4) fig. 227, n. inv. gen. 17.119; alt. 0,097, lungh. 0,119, spess. 0,04.