XII

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 lisippei, 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.

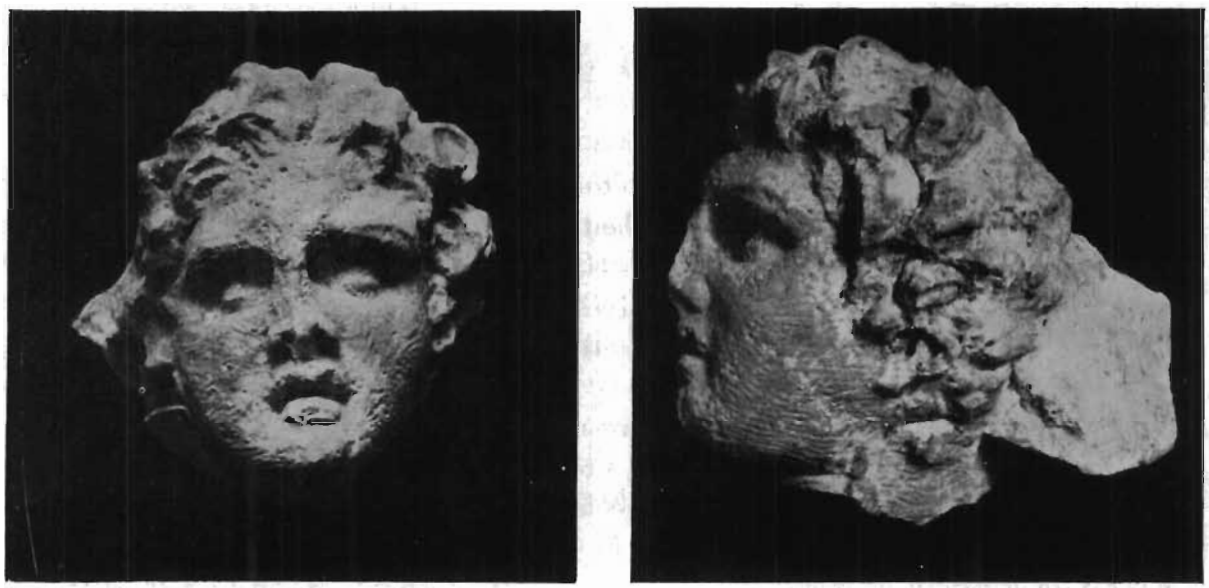
Una grande metopa [1] (fig. 79), purtroppo frammentaria mancando di quasi tutta

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 traccie di colore giallo ocra. 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 [2] (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 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 [3] (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 violente-

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).

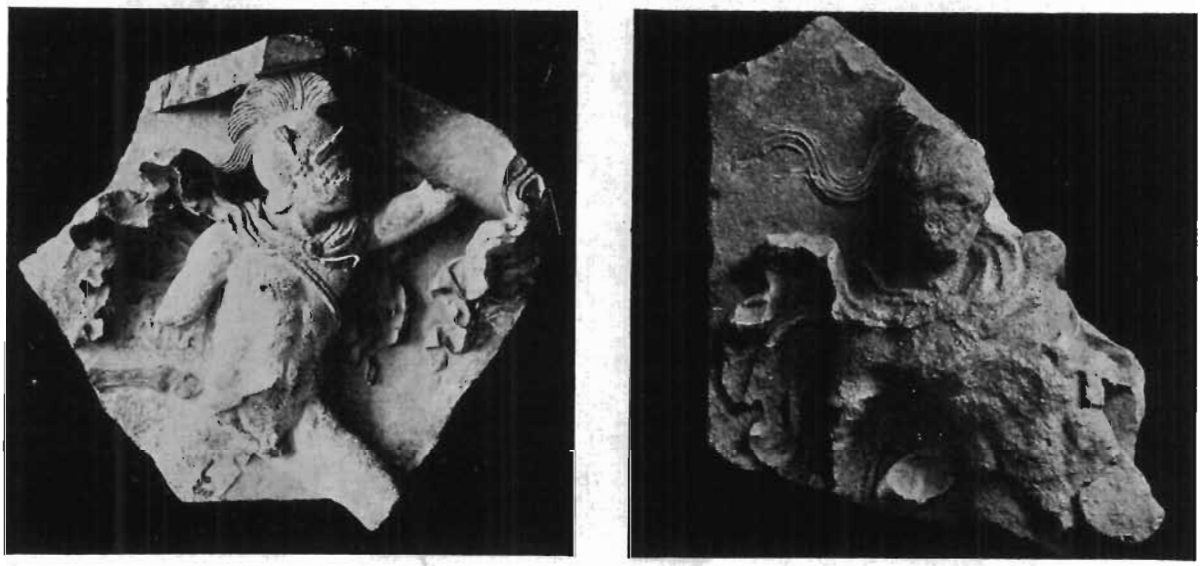
menti, l'artista tarantino ha voluto sorpassare il suo modello assottigliando ancora più i lembi, appesantendo la stoffa, contorcendo ancor più le pieghe.

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) [4]. 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 durezze 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 postfidiaco, 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 [5], nelle paragnatidi dell'elmo di Siris [6] ed anche in un disco appartenente alla bardatura di un cavallo trovato ad Elis [7]. 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 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.

Fig. 85 – Budapest, Museo di Belle Arti – Amazzonomachia; frammento di rilievo. (*Foto Ist. Archeol. Germanico di Roma* N. 2848).

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 [8] (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 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

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 [9]. È un frammento purtropo 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 sopratutto un gioco di superfici diversamente inclinate, riflettenti di-

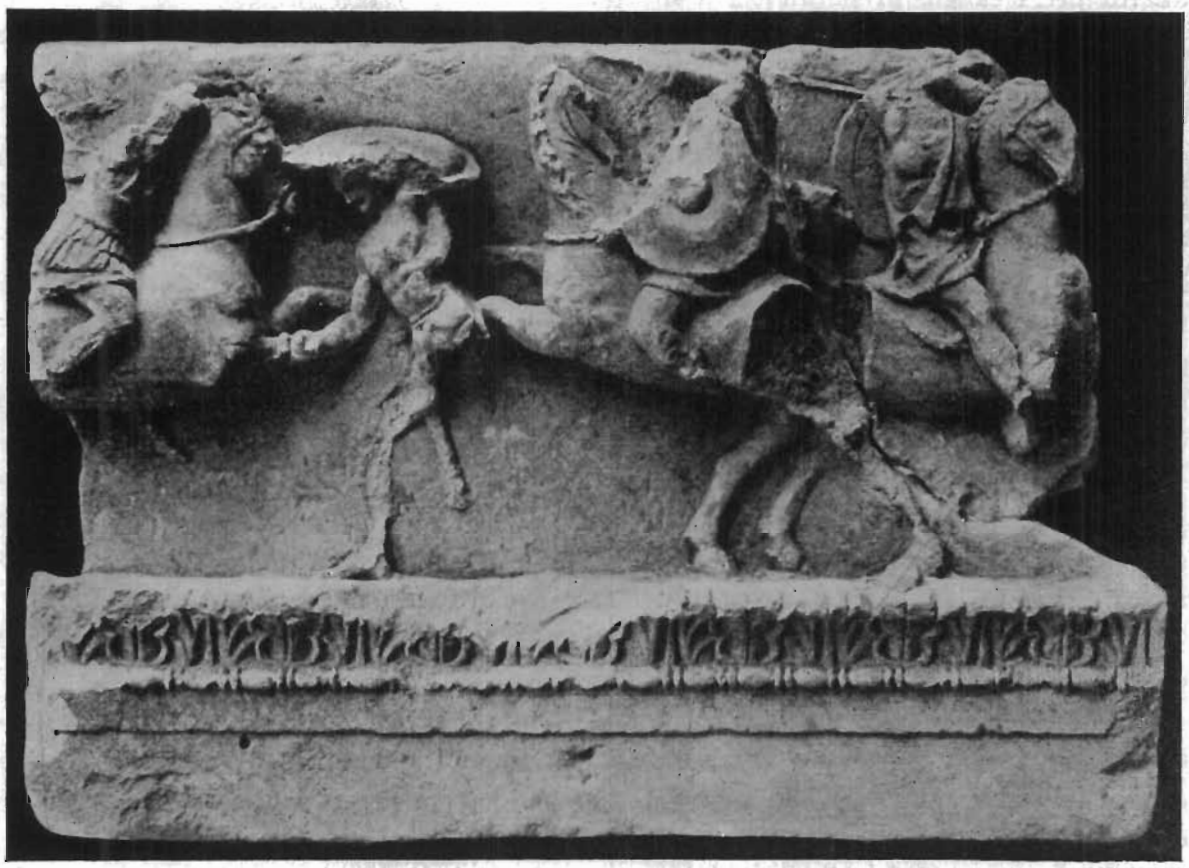


Fig. 86 – Budapest, Museo di Belle Arti – Guerrieri combattenti; frammento di fregio da Lecce. (*Foto Istit. Archeol. Germanico di Roma* N. 41406).

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 [10] 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, lasciante 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 leghi al fondo, si girano su se stesse e si muovono disinvoltamente 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.) [11].

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 comc 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.

[1] 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.

[2] 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.

[3] 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.

[4] 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.

[5] 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.

[6] 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; WUILLUEMIER, *Trésor*, p. 120, tav XV, 3-4; NEUGEBAUER, *Jahrb. Inst.*, 1934, p. 171; WUILLEUMIER, *Tarénte*, p. 322, tav. XVI, 1, 2.

[7] 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.

[8] 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.

[9] Museo Taranto; misure: alt. 0,19, l. 0,13, spess. 0,07. KLUMBACH, n. 107, p. 22 e tav. 18.

[10] Museo Budapest. HEKLER, *Berl. Phil. Woch.*, 1913, p. 471; id., *Oest. Iahresh.*, 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.

[11] Sul problema spaziale nel rilievo ellenistico e romano: SCHOBER, *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) [1].

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 Dioscuro) 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.

Fig. 88 – Taranto, Museo, N. inv. 124 – Frammento di metopa della serie della precedente: guerriero barbuto (Leucippo o Aphareus ?).

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 [2] (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 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, 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.

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.

Molto simile a questa è un altra testa dello stesso museo [3] (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 ricciuta 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 barbuta rinvenuta sul lato Nord [4], 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 [5] (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 traccie di panneggio si conservino in esso, non è difficile riconoscervi gli

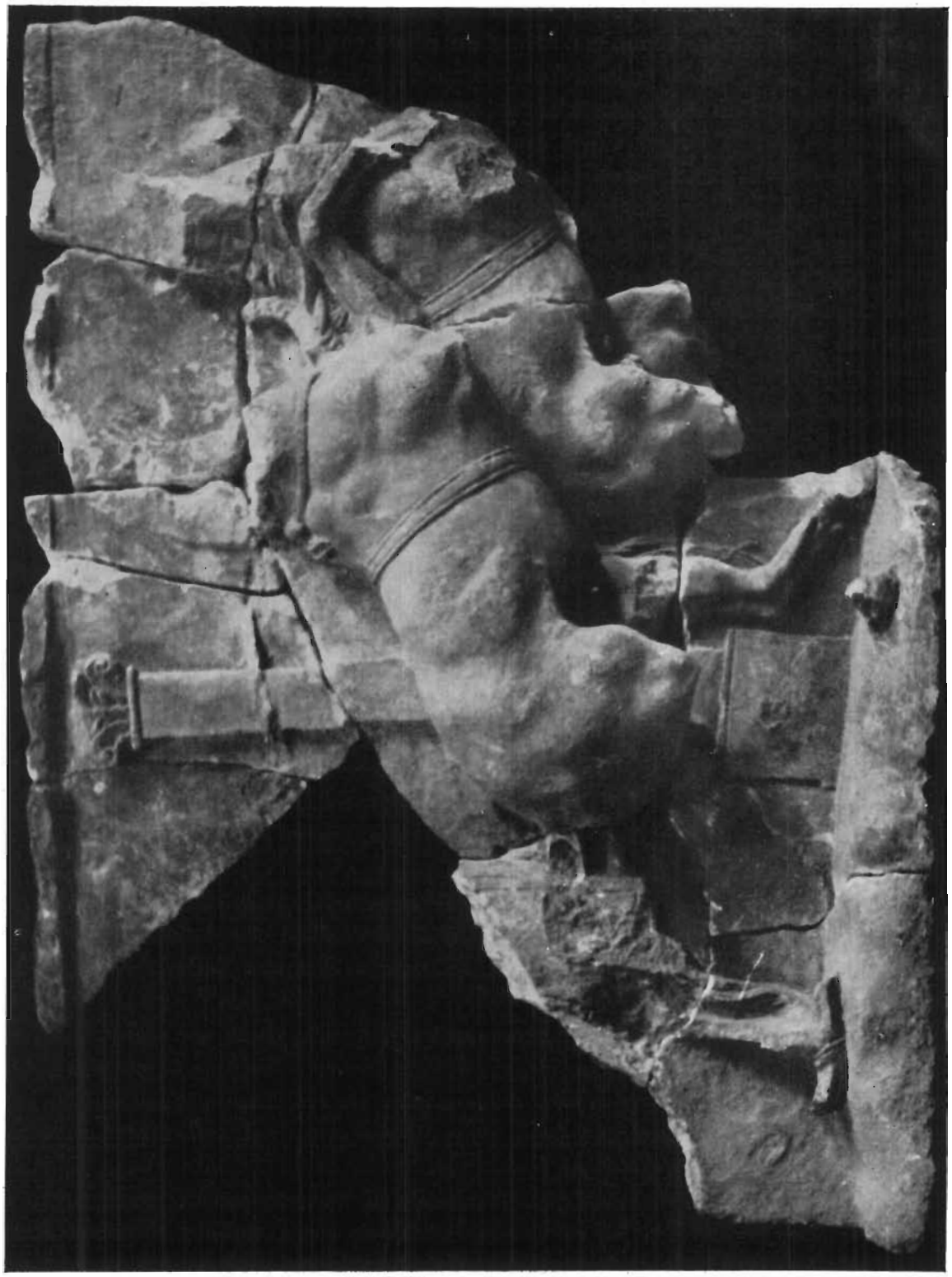


FIG. 90 – TARANTO, MUSEO, N. inv. 166 – Carro tirato da due cavalli (viaggio agli Inferi o scena di ratto ?).

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 aggetto 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.

[1] Museo Taranto, n. inv. 123; misure: alt. 0,430, l. 0,397, spess. 0,175, alt. del rilievo 0,080.

[2] Museo Taranto, n. inv. 124; misure: alt. 0,235, l. 0,275, spess. 0,173, alt. rilievo 0,084.

[3] 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.

[4] COLLIGNON, *Hist. Sculpt. Gr.*, II, p. 334, fig. 169; WINTER, *Kunstgesch. in Bildern*, Heft 1, tav. 302, n. 4.

[5] 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.

XIV

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 [1] (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 [2] (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. Dinnanzi 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.

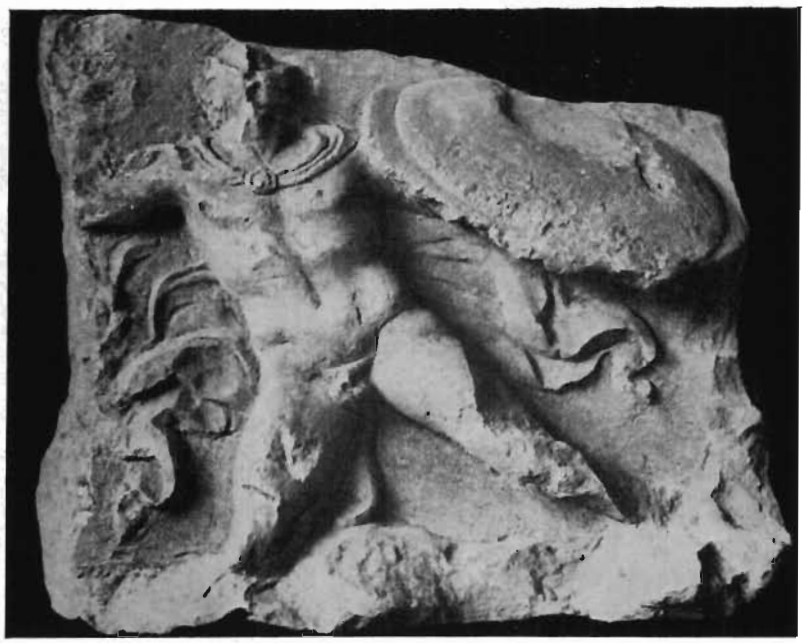


FIG. 91 – TARANTO, MUSEO, N. inv. 6 – Piccolo frontone a rilievo con guerrieri combattenti.

Assai vicino per lo stile ai frammenti Scheurleer n. 1388 e 1587 è un frammento [3] (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.

Rimangono anche nel museo di Taranto due frammenti di grandi fregi [4] (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 [5]. Il giovinetto cavalca verso sinistra e il

FIG. 93 – TARANTO, MUSEO, N. inv. 108 – Frammento di rilievo con parte superiore di guerriero combattente.

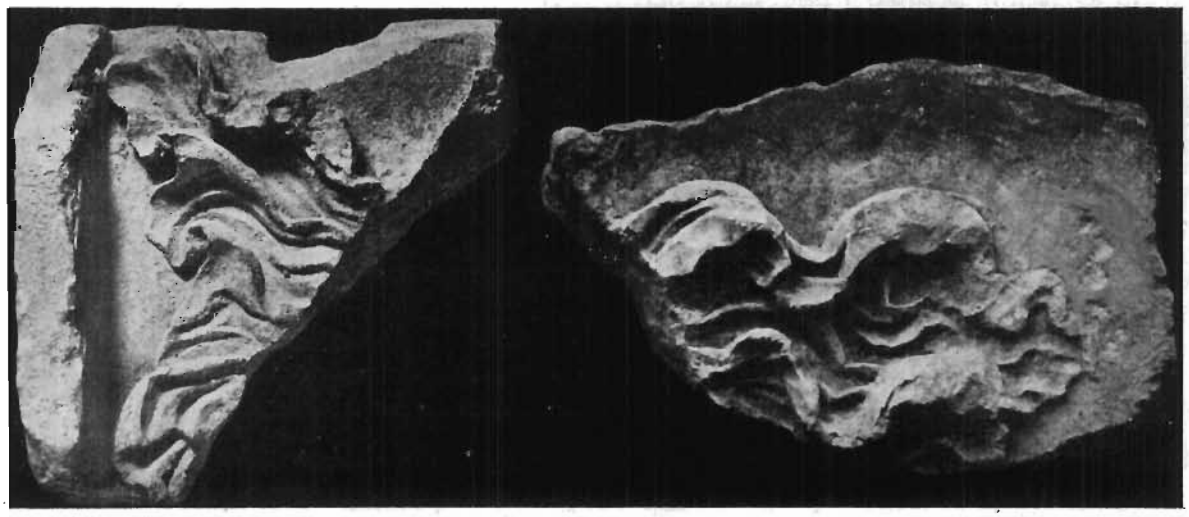


FIG. 94 A e B – TARANTO, MUSEO – Due frammenti di rilievi probabilmente con scene di combattimento, conservanti solo lembi di clamidi svolazzanti.

Pelíde, 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 [6] (fig. 96), l'altra del Museo di Berlino [7]. 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

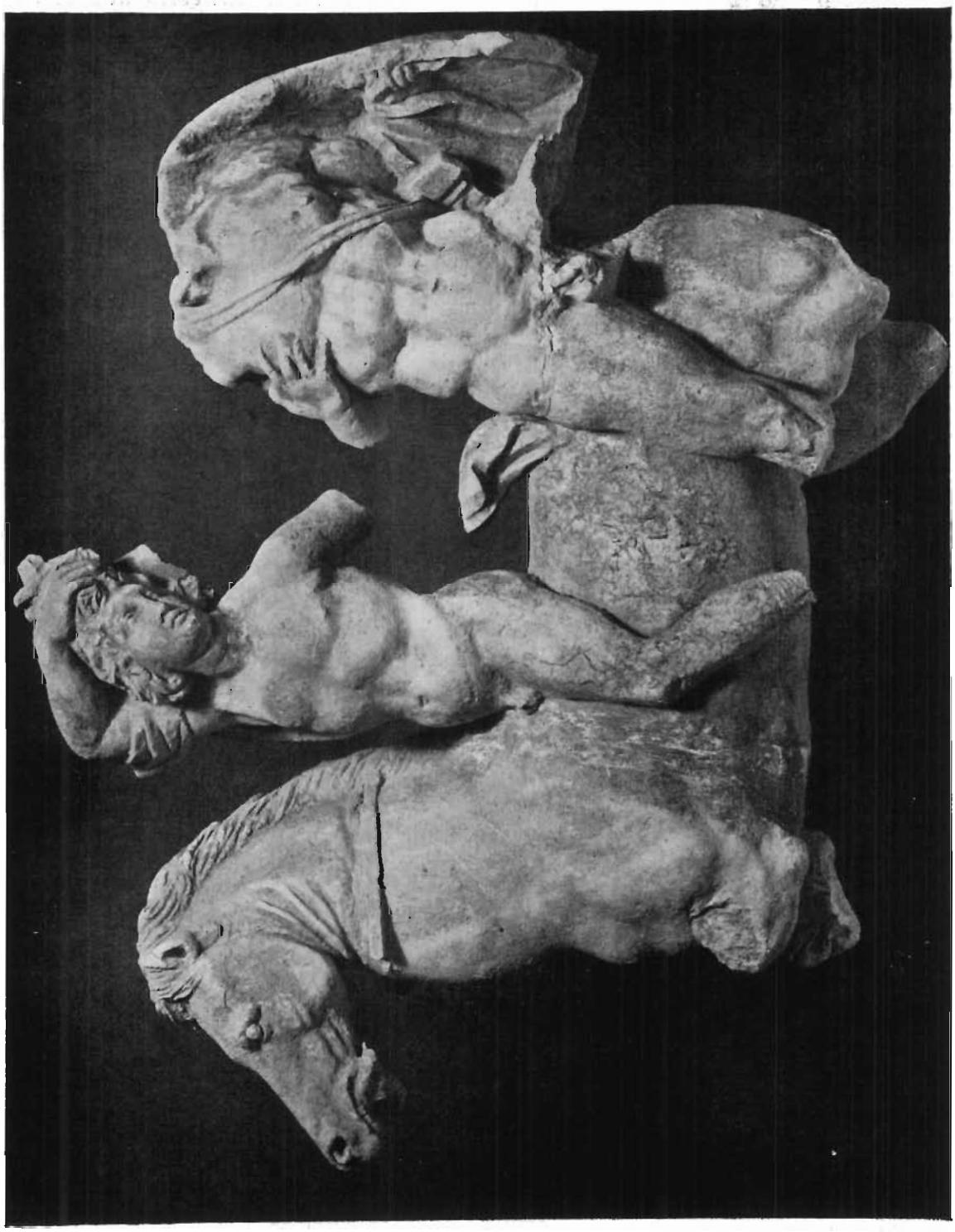


FIG. 95 – TARANTO, MUSEO, N. inv. 153 – Achille e Troilo; gruppo a tutto tondo.

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 [8] (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 collez. Libertini di Catania (fig. 98), ripetente ancora una volta lo schema dei due esemplari fig. 96 e Klumbach n. 106, tav. 19 [9].

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 [10] (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 ravvolto 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 [11], l'altro di Taranto [12], 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 [13] (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 sopratutto 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 loricate, 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) [14] 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) [15] 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

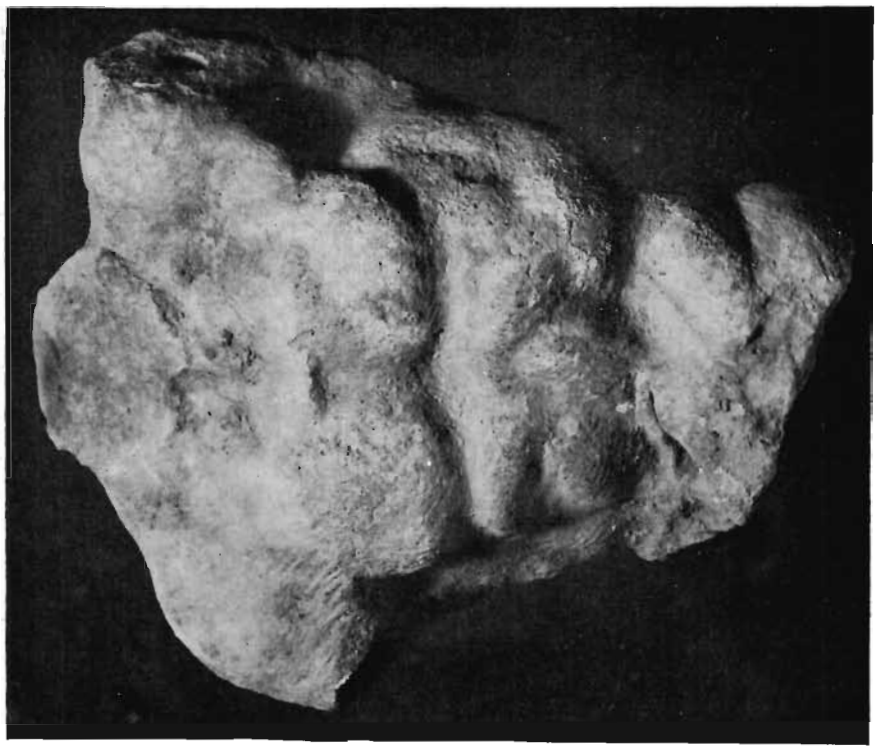


FIG. 101 – TARANTO, MUSEO – Torso maschile a tuttto ondo.

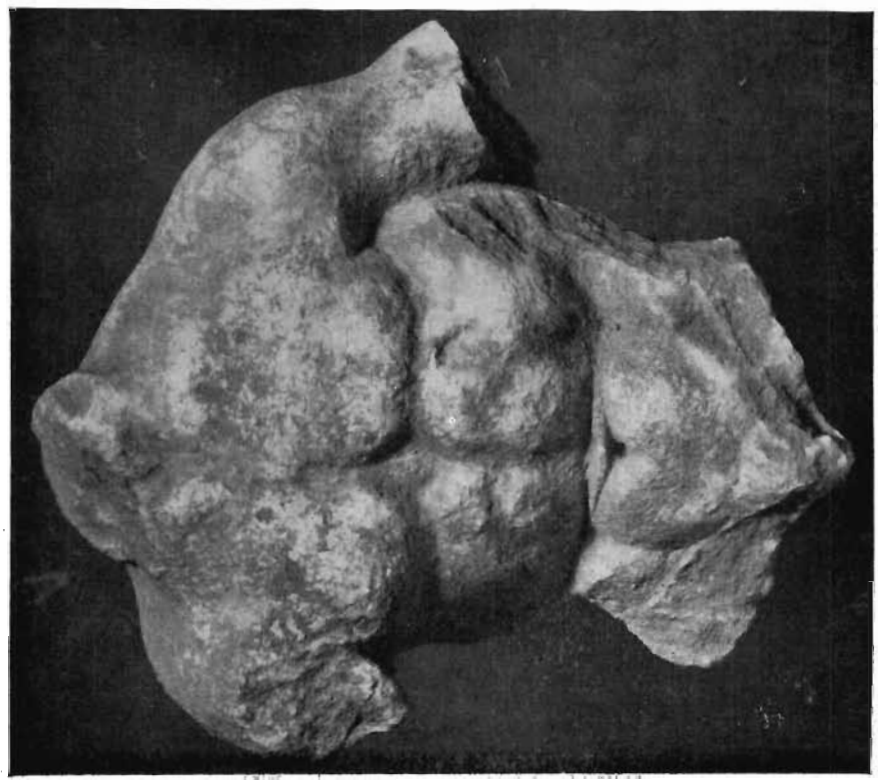


FIG. 100 – TARANTO, MUSEO, N. inv. 149 – Torso maschile a tutto tondo.

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.

FIG. 102 – TARANTO, MUSEO – Torso maschile a tutto tondo.

L'influenza di Lisippo è riconoscibile forse soltanto in questa stessa iperbole che dalle sue statue di Herakles verisimilmente deriva. Nei nostri due torsi gemelli non è certo da riconoscere Herakles. Neppure essi raffigurano mortali. Una simile irreale 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.

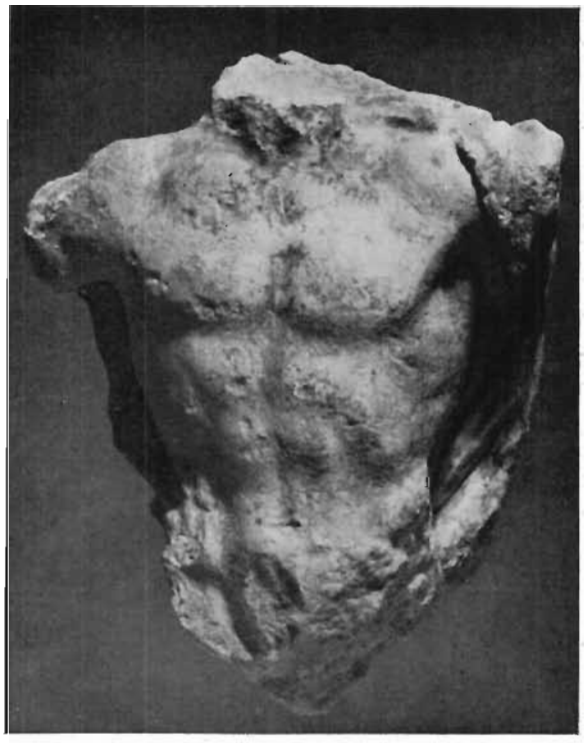


FIG. 103 – TARANTO, MUSEO, N. inv. 78 – Torso maschile: frammento di rilievo.

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) [16] 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.

FIG. 104 – TARANTO, MUSEO – Torso maschile.

In un altro torsetto maschile (figura 103) [17] 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 prominenza 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) [18]. Insiste su gambe molto divaricate, di cui la destra è completamente 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.

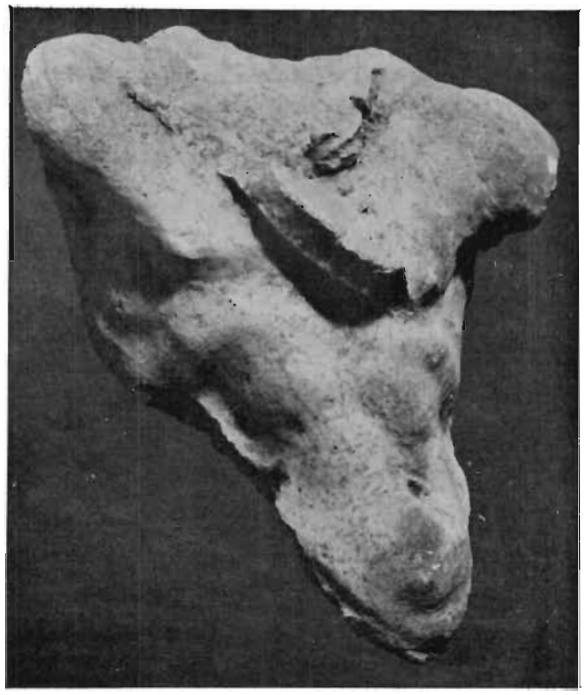


FIG. 105 – TARANTO, MUSEO, N. inv. gen. 17102 (già collezione Rocca) – Frammento di torso maschile.

FIG. 106 – TARANTO, MUSEO, N. inv. 207 – Frammento di figura maschile nuda.

Un altro torsetto (fig. 105) [19], 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) sopratutto 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) [20] 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) [21] 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) [22] 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 ravvolto nella clamide, fermata sul petto da una fibbia rotonda e scoprente interamente la spalla destra.

FIG. 107 - TARANTO, MUSEO, N. inv. 194. - Frammento di figura maschile nuda.

L'altro, più completo (fig. 109) [23], 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, riproducente 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 [24], (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 [25], 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 figuretta di menade che corre verso destra volgendosi indietro, di cui la parte superiore ci è conservata da un frammento di fregio limitato superiormente da una cornice molto aggettante [26] (fig. 111). Essa stringe con la sinistra il tirso che porta obliquamente appoggiato alla spalla. Intorno allo stesso braccio ha ravvolto 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.

FIG. 109 – TARANTO, MUSEO, N. inv. 17099 (già collez. Rocca) – Torso di guerriero loricato.

FIG. 110 – TARANTO, MUSEO, N. inv. 15 – Frammento di fregio dionisiaco con satiro corrente.

Ancora migliore esempio di panneggio ci offre un rilievo recentemente scoperto [27] (fig. 112) conservante il torso di una figura femminile incedente verso destra. È vestita di un chitone, sostenuto solo sulla spalla sinistra e lasciante 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 dietro le sue spalle. I capelli sciolti cadono in lunghe ciocche di grande leggerezza.

FIG. 111 – TARANTO, MUSEO, N. inv. 115 – Frammento di fregio dionisiaco con menade corrente.

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 statuetta frammentaria del Museo di Taranto [28] (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 statuetta 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 [29] (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.

[1] 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.

[2] Museo Taranto, n. inv. 7, Inv. Patrone 693; misure: alt. 0,125, spess. 0,040, alt. del rilievo 0,022.

[3] Museo Taranto, n. inv. 108; misure: alt. 0,137, l. 0,177, spess. 0,058, alt. del rilievo 0,036.

[4] 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.

[5] 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.

[6] Museo Taranto, n. inv. 88; misure: alt. 0,110, l. 0.077, spess. 0,042.

[7] Berlino, Staatl. Mus. Skulpturenabt. n. 885 f; alt. 0,13. KLUMBACH, n. 106, p. 21 e tav. 19.

[8] 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.

[9] Catania, Collez. Libertini; misure: alt. 0,15, l. 0,08, spess. 0,063.

[10] Catania, Collez. Libertini; misure: alt. 0,020, l. 0,105, spess. 0,06, alt. del rilievo 0,03.

[11] KLUMBACH, n. 102, p. 21 e tav. 19.

[12] 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.

[13] KLUMBACH, n. 18 a, p. 5 e tav. B.

[14] Museo Taranto; misure: alt. 0,160, l. 0,132, spess. 0,093.

[15] Museo Taranto, n. inv. 149; misure: alt. 0,175, l. 0,168, spess. 0,083.

[16] Museo Taranto; misure: alt. 0,100, l. 0,92, spess. 0,062; parte post. non rifinita.

[17] Museo Taranto, n. inv. 78; misure: alt. 0,132, l. 0,098, spess. 0,076, alt. del rilievo 0,052.

[18] Museo Taranto; misure: alt. 0,176, l. 0.110, spess. 0.068.

[19] Museo Taranto, n. inv. gener. 17102 (già collez. Rocca); misure: alt. 0,105, l. 0,093, spess. 0,044.

[20] Museo Taranto, n. inv. 207; misure: alt. 0,10, l. 0,135, spess. 0,072.

[21] Museo Taranto, n. inv. 194; misure: alt. 0,162, l. 0,214, spess. 0,097, alt. zoccolo 0,063.

[22] Museo Taranto, n. inv. 150; misure: alt. 0,125, l. 0,171, spess. 0,088.

[23] Museo Taranto, n. inv. gener. 17099 (già collez. Rocca); misure: alt. 0,203, l. 0,140, spess. 0,082.

[24] Museo Taranto, n. inv. 15; misure: alt. 0,160, l. 0,120, spess. 0,053, alt. del rilievo 0,020. Dall'Arsenale.

[25] Museo Bari, n. 2940; KLUMBACH n. 56, p. 13 e tav. 11.

[26] Museo Taranto, n. inv. 115; misure: alt. 0,097, l. 0,165, spess. 0,050, alt. del rilievo 0,029.

[27] 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.

[28] Museo Taranto, n. inv. 95; misure: alt. 0,154, l. 0,112, spess. 0,088.

[29] 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.

XV

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 [1] (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.

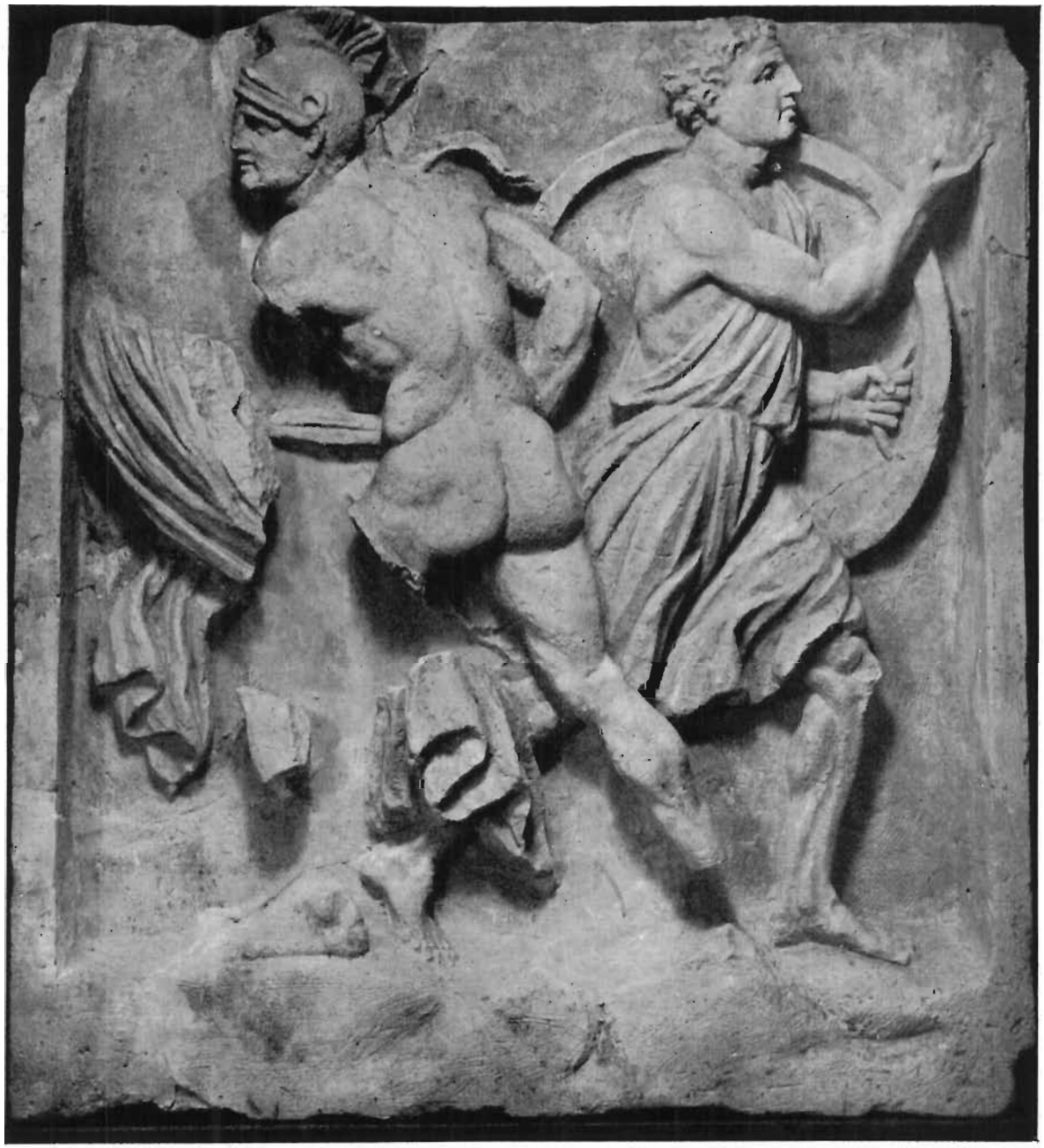


FIG. 116 – TARANTO, MUSEO, N. inv. 126 – Metopa con guerrieri combattenti.

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 [2] (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 Epidauro 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 [3] (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 [4] (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 [5] 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 [6].

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

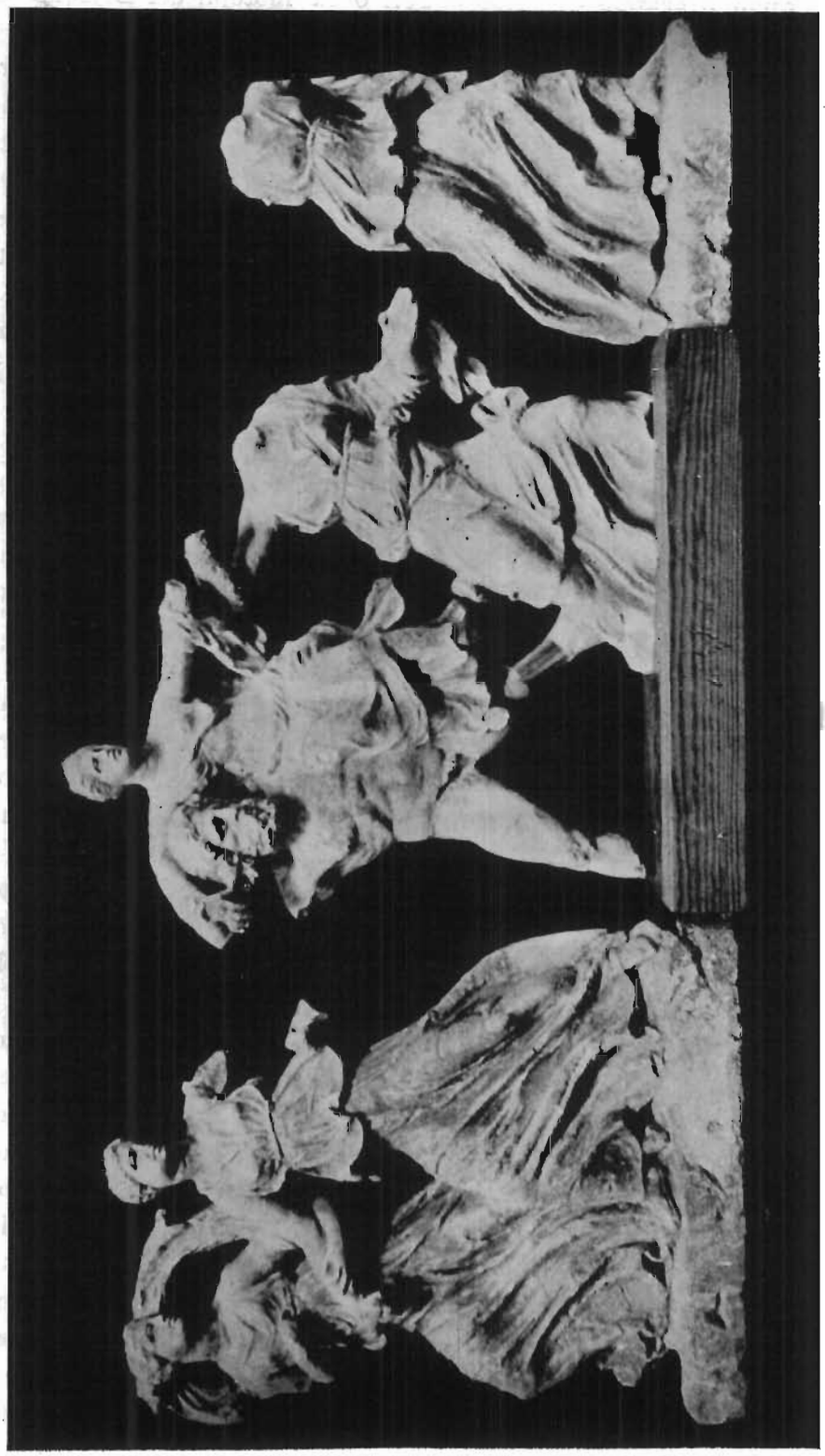


FIG. 120 – TARANTO, MUSEO, N. inv. 154 – Il ratto di Persefone; composizione a tutto tondo.

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 [7] 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 [8] 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 [9] (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.

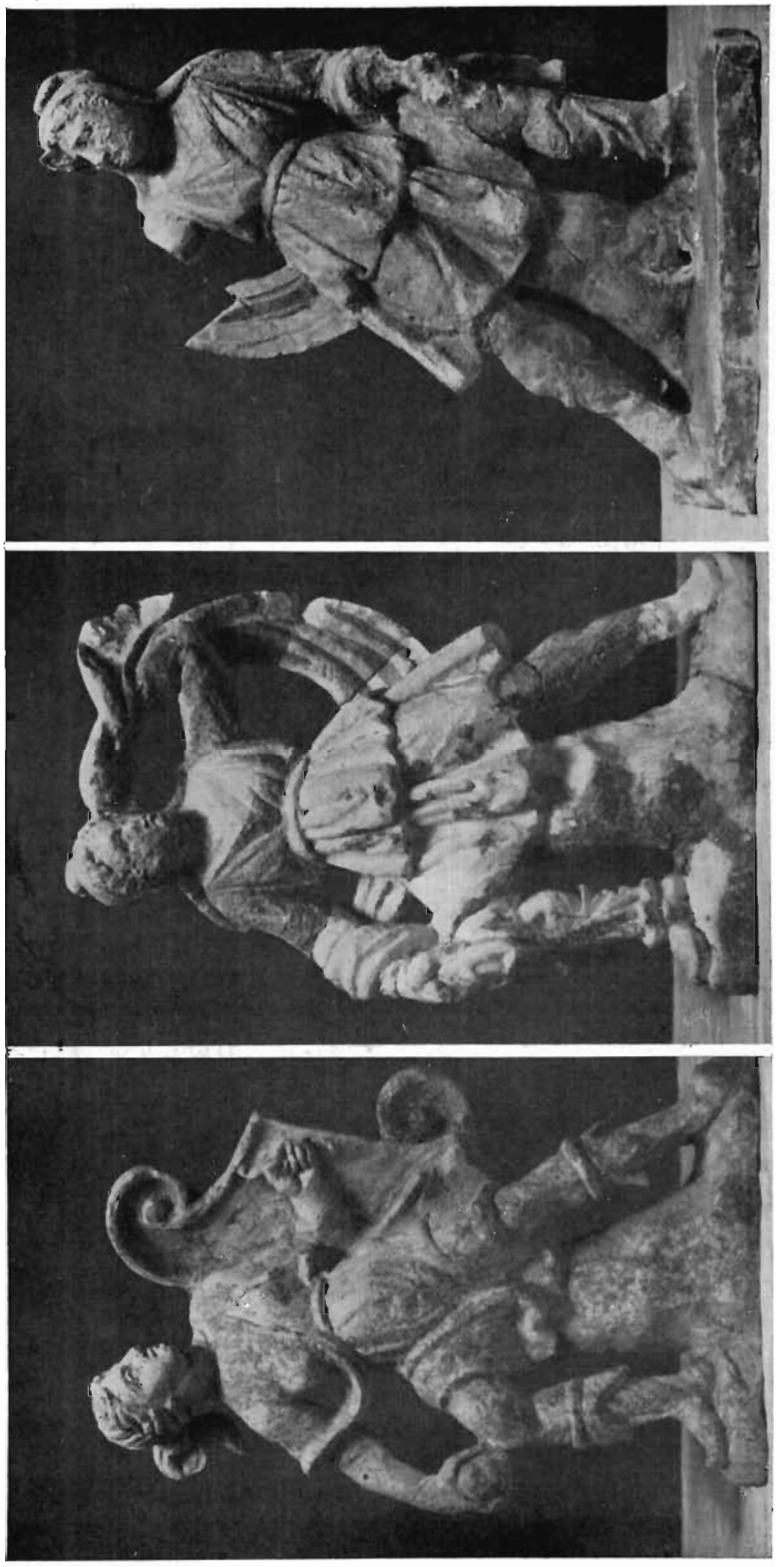


FIG. 121 – TARANTO, MUSEO, N. inv. 140, 141, 142 – Tre amazzoni.

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 [11] (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 schematismo.

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 [10]. 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 corrrente.

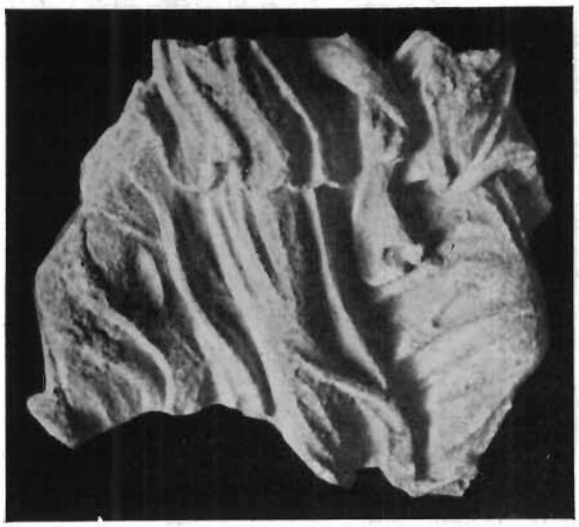


FIG. 128 – TARANTO, MUSEO, N. inv. 90 – Gruppo di due donne correnti.

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 [12] (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 [13] 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 correnti in direzioni opposte, ripetenti cioè quell'assurdo schema a V che abbiamo trovato nelle metope figg. 116-119 (figg. 128, 129 [14]), e Klumbach tav. 22 n.ri 29 e 30, tav 24 n. 147 e Beil C. n. 29 a).

FIG. 139 – TARANTO, MUSEO, N. inv. gen. 17104 (già collezione Rocca) – Guerriero combattente, forse da amazzonomachia.

Gli stessi monotoni schemi, gli stessi

panneggi duri, irrigiditi, si ritrovano in una serie di figurine rappresentanti amazzoni o guerrieri orientali con berretto frigio e anaxyrides (figg. 130 a 137 [15], 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) [16] 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.

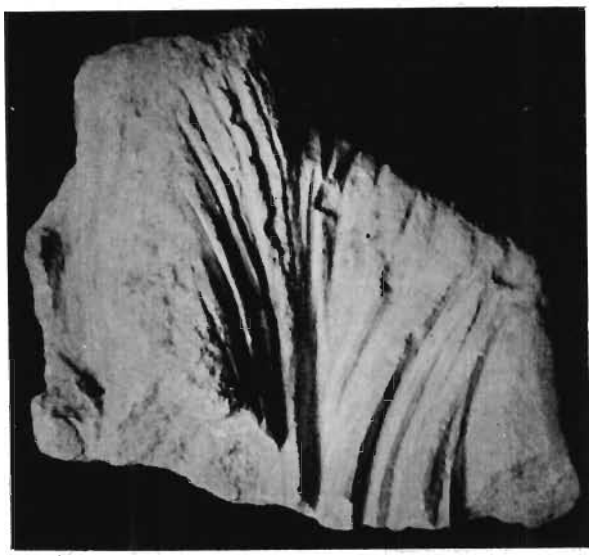


FIG. 146 – TARANTO, MUSEO, N. inv. 102 – Parte inferiore di figura femminile corrente, forse appartenente allo stesso complesso della figura precedente.

Fra queste presenta un certo interesse un gruppo conservato in una collezione privata napoletana [17] 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 [18], 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 [19] (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 Barracco [22]. 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 panneggio di un'altra statuetta femminile del Museo di Taranto [20] (fig. 143) ed un torsetto rinvenuto nel 1939 in una tomba a camera della campagna tarantina (presso la Masseria Annunziata) [21] (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 [23] (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 corpo, nel quale la gamba destra avanzata viene ad unirsi troppo in alto al torso.

FIG. 152 – TARANTO, MUSEO, N. inv. gen. 17101 (già collezione Rocca) – Torso maschile.

Gemella e simmetrica a questa sembra dovesse essere un altra statuetta [24] (fig. 146)

FIG. 153 – TARANTO, MUSEO, N. inv. 215 – Torso maschile (frammento di un gruppo a tutto tondo).

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) [26], 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) [27]. Ad esso possiamo avvicinare qualche altro torsetto maschile similmente drappeggiato, ma in attitudine di riposo (figg. 152 e 153 [28], 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 [25] e Klumbach n. 127, Beil B).

La stessa durezza e lo stesso schema-

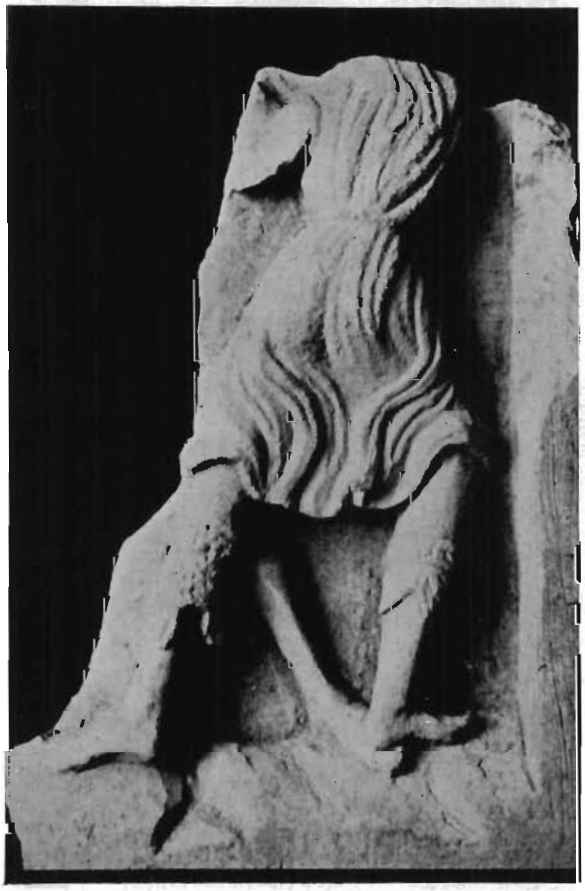


FIG. 156 – TARANTO, MUSEO, N. inv. 71 – Frammento di piccola metopa con duello fra greco e amazzone.

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 contro il fondo da cui non distaccano neppure gli arti [20] (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 [30] (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 risvolta cinta subito sotto i seni [31] (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 [32], e i framm. Klumbach n. 20, tav. 5 e n. 77, tav. 15.

Altri due frammenti, il nostro fig. 160 [33] 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), [34] 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 [35]. 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 [36].

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 [37]; 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.

[1] 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.

[2] 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; WUILLEUMIRE, loc. cit.

[3] Museo Taranto, n. inv. 129; misure: alt. 0,402, l. 0,367, spess. 0,050, alt. del ril. 0,031. WUILLEUMIER, *Tarente*, loc. cit.

[4] 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).

[5] 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.

[6] Insieme con queste figure è stata rinvenuta la cimasa traforata figg. 223-224.

[7] Pagenstecher, *Niobiden, Sitzungber. d. Heidelb. Akad. d. Wiss.* 1910, 6 Abhandl.

[8] A. Levi, *Le terrecotte figurate del Mus. Naz. di Napoli*, tav. III, n. 265, p. 65.

[9] 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.

[10] Museo Taranto, n. inv. 138; misure: alt. 0,221, l. 0,184, spess. 0,042. Rinv. Taranto, contr. Vaccarella, Casa Esposito, 4 aprile 1922.

[11] Museo Taranto, n. inv. 139; misure: alt. 0,185, l. 0,150, spess. 0,064.

[12] 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.

[13] 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.

[14] 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.

[15] 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.

[16] Fig. 138: Museo Taranto, n. inv. 148; misure: alt. 0,099, l. 0,092, spess. 0,053.

[17] Klumbach, tav. 18, n. 115.

[18] 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.

[19] 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.

[20] Fig. 143: Museo Taranto, n. inv. 93 (Vecchio inv. 4041); misure: alt. 0,098, l. 0,108, spess. 0,062.

[21] 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.

[22] 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.

[23] Fig. 145: Museo Taranto, n. inv. 66; misure: alt. 0,250, l. 0,154, spess. 0,067. A tutto tondo; parte posteriore non rifinita. Pagenstecher, *Unterit. Grabdenkm.*, n. 23, 1; Klumbach, n. 166, p. 31.

[24] Fig. 146: Museo Taranto, n. inv. 102, (Vecchio inv. 172); misure: alt. 0,115, spess. 0,060. Dalla Contr. S. Lucia.

[25] 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.

[26] Museo Taranto, n. inv. 213; misure: alt. 0,19, l. 0,11, spess. 0,084.

[27] Fig. 151: Museo Taranto, n. inv. 89 (Vecchio inv. 4228); misure: alt. 0,127, l. 0,087, spess. 0,052.

[28] 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.

[29] 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.

[30] Fig. 156: ivi, n. inv. 71; misure: alt. 0,151, l. 0,110, spess. 0,03, alt. del rilievo 0,019.

[31] 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.

[32] 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.

[33] Fig. 160: Museo Taranto, n. inv. 192; misure: alt. 0,097, l. 120, sposs. 0,041, alt. del rilievo 0,016.

[34] 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.

[35] Fig. 162: Museo Taranto, n. inv. 185; misure: alt. 0,117, l. 0,045, spess. 0,045, alt. del ril. 0,018.

[36] Fig. 163: Museo Taranto, n. inv. 27; misure: alt. 0,177, l. 0,170, spess. 0,090, alt. del ril. 0,020.

[37] 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 rilevo 0,02.

XVI

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 [1] (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 sopratutto 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 giungono sino 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.

FIG. 171 – TARANTO, MUSEO, N. inv. 131 – Testa di arte tardo ellenistica.

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 movimento 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

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 tempia sicché esse vengono quasi a dare l'impressione di una ben disposta raggera intorno all'ovale del volto [2].

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 sopratutto 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.[3]. 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 chiome 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[4], 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[5], 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.

FIG. 172 – Taranto, MUSEO, N. inv. gen. 17113 (già collezione Rocca) – Frammento di testa di arte tardo ellenistica.

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[6] (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.

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 allungate, disordinate, fiammeggianti e turbinanti, prive ormai di qualunque aderenza allo scafo osseo del capo.

Fig. 173 – Catania, Collez. Libertini – Menade corrente; frammento di fregio dionisiaco.

Con questo carattere, che ci porta già da solo in una fase avanzata dell'arte ellenistica, si accordano 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 [7], 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) [8].

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 figuretta 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 sopratutto il trattamento delle chiome a ciocche rade, sottili, contorte, indipendenti dalla forma del capo.

FIG. 174 – TARANTO, MUSEO, N. inv. 56 – Statuetta femminile.

Vicino a queste sculture può essere esaminata, per l'età a cui appartiene, una statuetta già pubblicata dal Klumbach [9] (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 stauetta 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

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. [10], 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 [11].

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 [12]. 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,

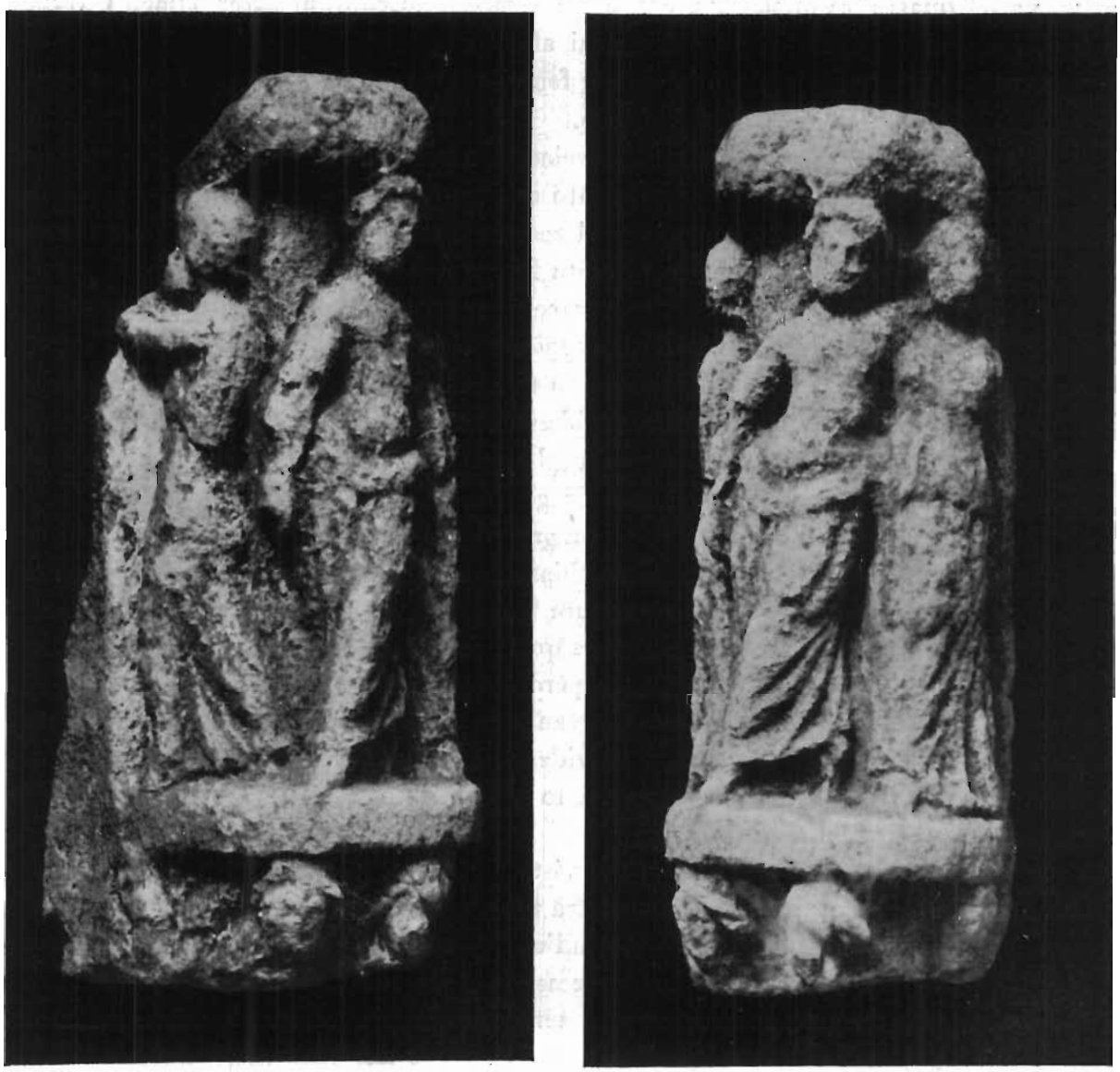


FIG. 175 e 176 – TARANTO, MUSEO – Piccola semicolonna con figure a rilievo in più ordini.

a quanto io sappia, nessun precedente nell'arte greca è 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 sopratutto 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) [13] 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.

dentemente 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, nelle 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. [14].

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 [15] (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.

[1] Museo Taranto, n. inv. 131; misure: alt. 0,235, l. 0,205, spess. 0,143.

[2] 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).

[3] HORN R, *Hellenistische Köpfe*, I, *Röm. Mitt.* 52, 1937, p. 140 e segg.

[4] WINTER, *Kunstgeschichte in Bildern*. Heft 11-12, tav. 349, 4.

[5] HORN, *Loc. cit.*, p. 151, fig. 6, da Trebisonda.

[6] Museo Taranto, n. inv. generale 17113 (già collez. Rocca); misure: alt. 0,165, l. 0,115, spess. 0,055.

[7] WUILLEUMIER, *Arethuse*, 1930, p. 122; *Tarente*, p. 269 e tav. XIII, 1; KLUMBACH, n. 179.

[8] Catania, Collez. Libertini; alt. 0,06, l. 0,06, spess. 0,045, alt. del rilievo 0,02.

[9] 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.

[10] WINTER, *Kunstgesch. in Bildern.*, Heft. 11-12, tav. 360, n.ri 1 e 2 e tav. 361, n.ri 5 e 6.

[11] WINTER, *Op. cit.*, tav. 360, n.ri 5 e 6.

[12] Museo Taranto; misure: alt. 18,8, diam. 7,6, spess. 9,8. Rinvenuta il 6 ottobre 1937 in Via Minniti, angolo Via Dante.

[13] 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.

[14] KRAUSS und HERBIG, *Der korintisch – dorische Tempel am Forum von Paestum*, *Denkmäler antiker Architectur*, Bd. 7, Berlin, 1939.

[15] 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.

XVII

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.

FIG. 179 – TARANTO, MUSEO, N. inv. 29 – Frammento di fregio con grifo sbranante un cavallo.

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 [1] 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 [2], e Klumbach, tav. 11, n.ri 52, 55) o costituiti da figure staccate, lavorate a semplice profilo (fig. 183 [3], e Klumbach, tav. C, n. 161).

Fra questi predominano, anzi sono quasi esclusivi, i leoni e i grifi. I leoni sono so-

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 Landgrafenmuseum di Kassel, un leone e una pantera sbranano un cervo [4]. 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 [5], 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 [6].

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

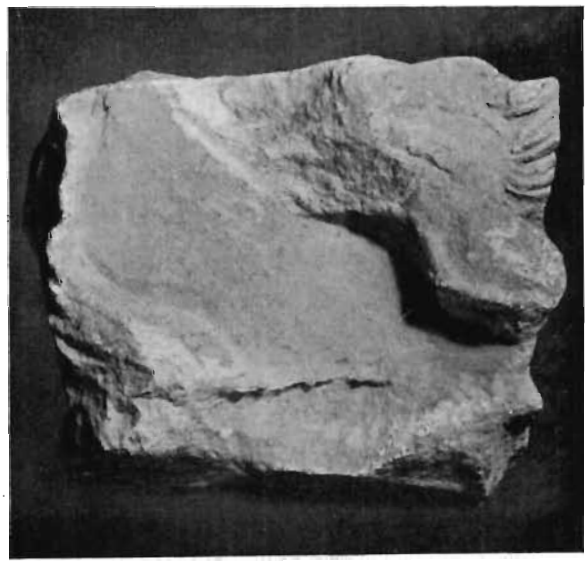


FIG. 181 – TARANTO, MUSEO, N. inv. 30 – Piccolo frammento di fregio animalistico con parte inferiore di leone.

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 inquantoché, per condizioni ambientali particolarmente favorevoli, si conserva in molti casi anche la cassa lignea a cui tali decorazioni ancora aderivano [7].

FIG. 182 – TARANTO, MUSEO – Frammento di rilievo con leone alato.

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.

FIG. 183 – TARANTO, MUSEO, N. inv. 134 – Figura di leone alato (*applique*).

Restano solo le figurine fittili che li decoravano, conservanti in qualche caso ancora intatta l'originaria doratura [8]. Esse si rivelano

strettamente connesse, sia tipologicamente che per lo stile, con le sculture in pietra tenera.

Sebbene non vi manchi la figura umana [9], 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 [10] 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 [11] 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 [12].

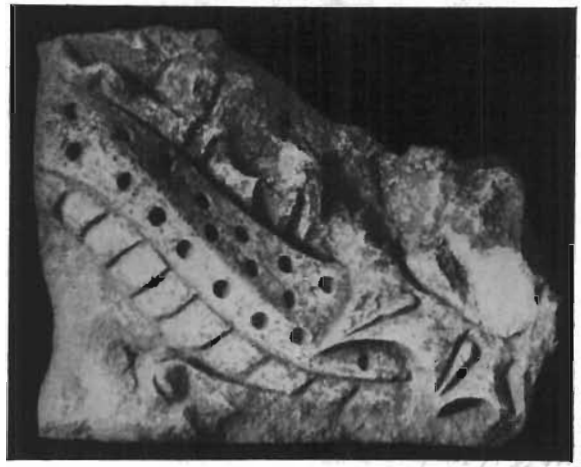


FIG. 186 – TARANTO, MUSEO, N. inv. 12 – Frammento di frontone con figura di Scilla a rilievo.

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 [13].

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 [14] (fig. 186-188), uno dei quali raffigurante certamente una Scilla, mentre altri, conservandosi di essi solo parti delle lunghe code serpentiformi con pinne

FIG. 187 – TARANTO, MUSEO, N. inv. 11 – Frammento di frontone con mostro marino anguiforme (Scilla ?) a rilievo.

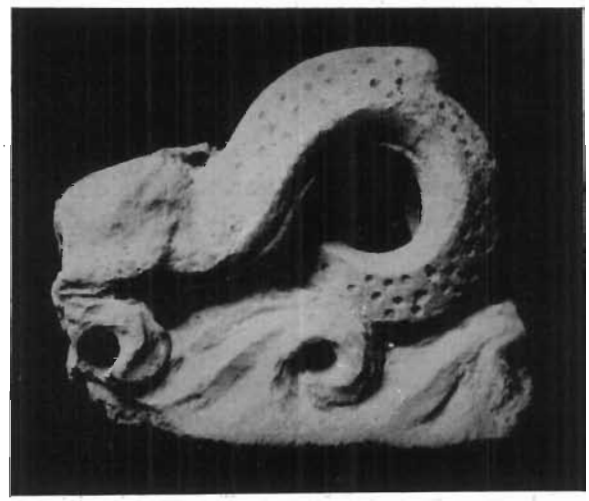


FIG. 188 – TARANTO, MUSEO – Torso e coda serpentiforme di cavallo marino (*applique*).

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) [15], 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 [16].

FIG. 191 – TARANTO, MUSEO, N. inv. 70 – Piccola metopa con Nereide su cavallo marino recante le armi ad Achille.

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 [17]. 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 [18].

L'interpretazione di questi alleati delle Amazzoni quali Gargarei proposta dal Bendinelli [19] e quella proposta dal Klumbach come Messapi o Iapigi [20] 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-

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 [21] e che in qualche caso potrebbe anche essere interpretato come l'episodio di Achille e Pentesilea.

FIG. 192 – Già nel commercio antiquario. – Frammento di fregio con centauromachia: centauro recante un masso per seppellire Kaineus.

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 centauromachia 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 [22].

Dubbia è l'identificazione come centauressa di una figura di pregevolissima fattura, ma forse di età molto tarda, pubblicata dal Wuilleumier [23].

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 [24] (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 [25], 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 [26], 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.

Poichè 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 [27] (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 umbilicato 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 [28].

A queste scene bisogna riavvicinare quella della lotta di Peleo e Teti [29] (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 [30]. Uno schema non molto diverso ritorna anche in molte scene di Amazzonomachia, e ben potrebbe essere interpretato come l'episodio di Achille e Pentesilea.

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 [31].

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 [32], 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 [33], 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 contradistingue è stato supposto

che si possa riconoscere un Niobide anche nella magnifica testa figg. 46-47, e così pure in una figura femminile corrente [34] 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 [35]. 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 [36] 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.

FIG. 193 – TARANTO, MUSEO, N. inv. 211 – Frammento di rilievo raffigurante il mito dei pirati tirreni trasformati da Dioniso in delfini.

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 [37].

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 [38].

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.

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 [39]. 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 côlti 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 [40] 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) [41]. Abbiamo anche già ricordato il fregio in cui si svolgeva il suo combattimento contro le Amazzoni [42] (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) [43].

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. 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) [44].

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 ravvolto 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

Fig. 196 – Catania, Collez. Libertini – Divinità infernale femminile, stante e avente a lato Cerbero (Ecate o Kore ?).

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 [45].

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) [46], 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 [47] (fig. 198). Anche qui un alto pilastro sormontato da un grande vaso indica forse la tomba in cui verrà deposto il cadavere. Dinnanzi 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 dinnanzi al suo petto.

FIG. 198 – TARANTO, MUSEO, N. inv. 130 – Frammento di grande rilievo con figurazione di Ypnos e Thanatos trasportanti il corpo di un caduto.

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 giovanetto alato sembra afferrare con la destra [48].

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 [49].

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 [50].

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 maggior 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 [51].

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 [52].

FIG. 200 – TARANTO, MUSEO, N. inv. 83 – Piccolo frammento di rilievo con parte di una kline.

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 [53] (fig. 200).

L'estrema frammentarietà impedisce qualsiasi affermazione in proposito.

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 [54].

Qui i banchettanti sdraiati sulla kline conviviale sono due e non manca presso di essi un piccolo servo nudo che si avanza con la patera e l'oinochoe per mescere loro il vino. Ai piedi della kline si avanza 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 [55] 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 [56].

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, avanza 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 [57].

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 [58].

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 [59]. 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 [60], 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 [61] (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 [62], 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 [63], 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 [64].

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 italica.

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. Dinnanzi 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 [65], 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 [66], 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'al di là, rappresentazioni sempre più frequenti del thiasos dionisiaco alludente appunto a tali beatitudini, o di altre figurazioni contenenti le stesse allegorie.

Fig. 201 – Taranto, Museo, N. inv. 36 – Frammento di rilievo con donna alla toilette.

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 represse nel 186 a. C. col Senatus Consultum de Baccanalibus, il quale, se originò profondi disordini a Roma, portò una vera guerra civile nell'Apulia, ove tali idee erano molto più profondamente radicate [67].

Le stesse figurazioni del defunto, solo o meglio rappresentato nell'intimità famigliare, 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 [68], la fanciulla della collezione Hirsch pubblicata dal Wuilleumier [69], un'altra fanciulla del Museo di Taranto [70], 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 mesto atteggiamento del Museo di Taranto [71].

Frequentemente sui sepolcri appare la Sirena, posta forse in molti casi come acroterio al sommo dei naiskoi.

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 [73] (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 [74] (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 [72] (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 [75] (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 [76], 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 [77] 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 [78], 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 [79], 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) [80] 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 parallelepipedi allungati, 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).

FIG. 206 – TARANTO, MUSEO, – Capitello forse di colonna funeraria.

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 [81], 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.

FIG. 207 – TARANTO, MUSEO – Capitello di pilastro funerario.

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 lungo, o comunque frontale, della stele o del pilastro.

Un altro esemplare [82], appartenente sicuramente ad una stele perché lavorato su un lastrone di circa 8 cm. di spessore, liscio posteriormente, ci presenta una decora-

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.

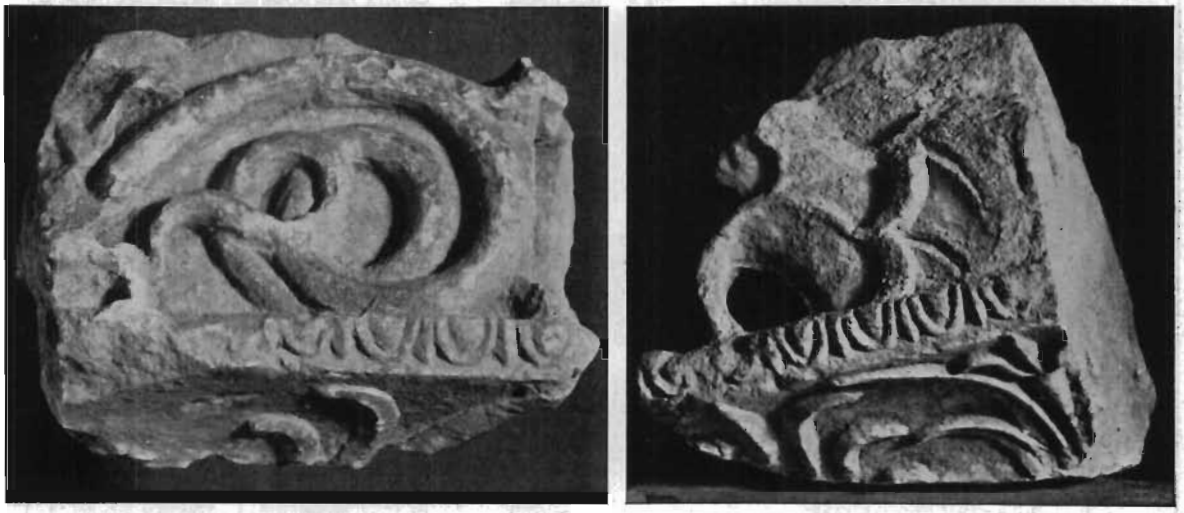
Ai lati nascevano due grandi foglie di acanto molle, a contorni riccamente arricciati, che si incurvavano simmetricamente verso gli angoli.

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 [83], 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 sembrino lateralmente terminare, è tutt'altro che certo che si tratti di pezzi angolari.

Un altro frammento (fig. 211) [84] ci conserva l'angolo di un capitello o coronamento a base rettangolare, nel quale su entrambe le faccie 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 diritti 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 librasi 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 sopratutto sulle fonti ceramiche, il Watzin-

ger, [85] la Vanacore, [86] il Pagenstecher [87] 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 suntuosissima di questi monumenti all'infuori di quanto ci insegnano i vasi è in realtà poco. Ciò che ne intravvediamo 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 [88] 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 [89] 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 ravvolgono a spirale e dietro ad essa spuntano in alto le foglie di una palmetta.

In un minuscolo frammento di un capitello [96], 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.

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 [91] (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 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.

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 [92].

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 [93].

Un altro frammento invece (fig. 222), conservante l'angolo del fregio [94], 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-

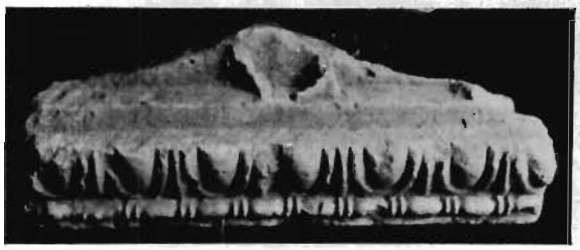


FIG. 221 – TARANTO, MUSEO (Già Collez. Rocca) – Cornice inferiore di un fregio figurato.

FIG. 222 – TARANTO, MUSEO – Frammento di cornice decorata con kymation dorico.

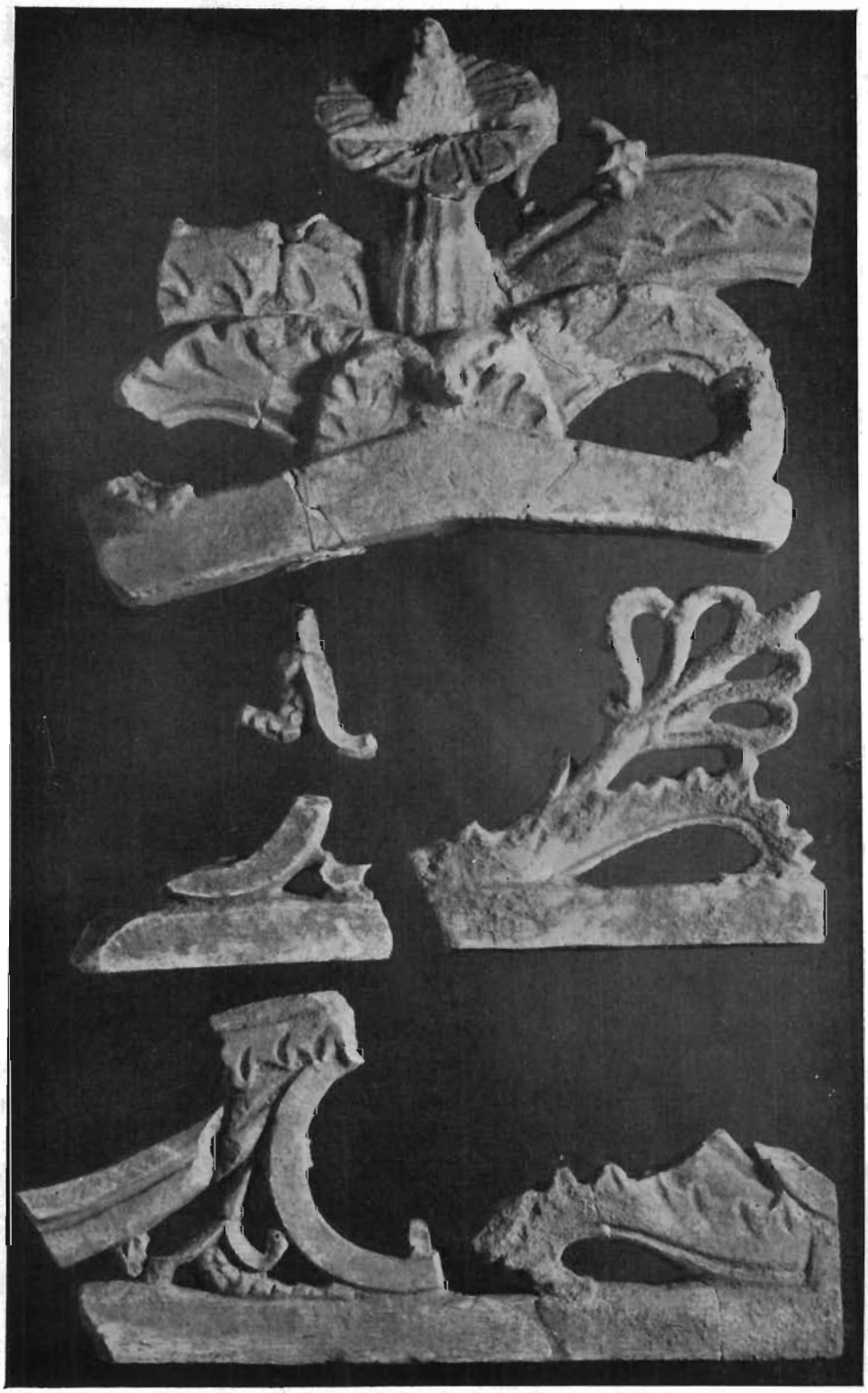


FIG. 223 – TARANTO, MUSEO, N. inv. 156-159 – Frammenti di cimasa traforata.

menti di uno di tali finissimi trafori formante sottili e complicati ravvolgimenti 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 [95].

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,

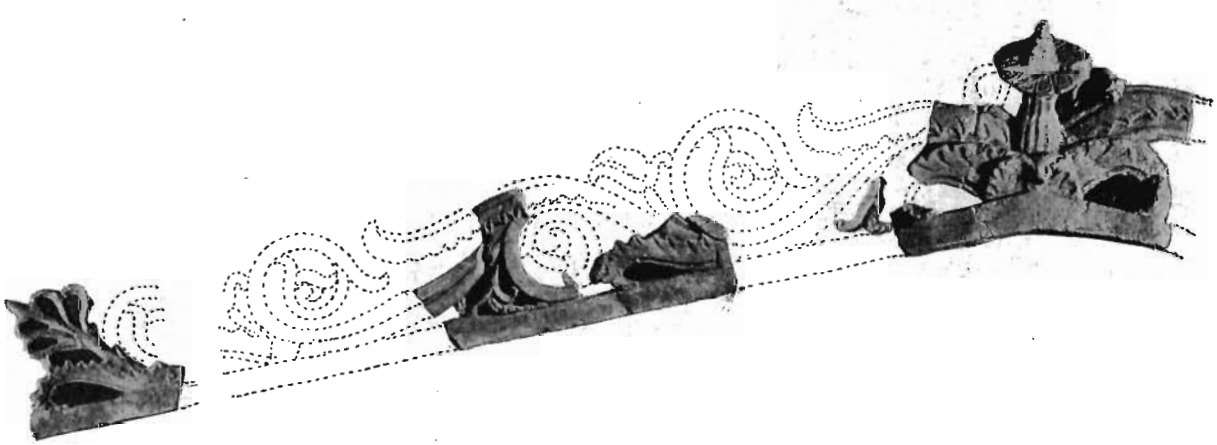


FIG. 224 – Tentativo di ricostruzione grafica del disegno della cimasa della figura precedente. Il pezzo estremo di sinistra (cfr. fig. 220, d) e il fiore (fig. 220, b) sono qui rovesciati. (*Disegno di Oreste Puzzo*).

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 al 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, rivolgendo 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 ravvolgeva 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.

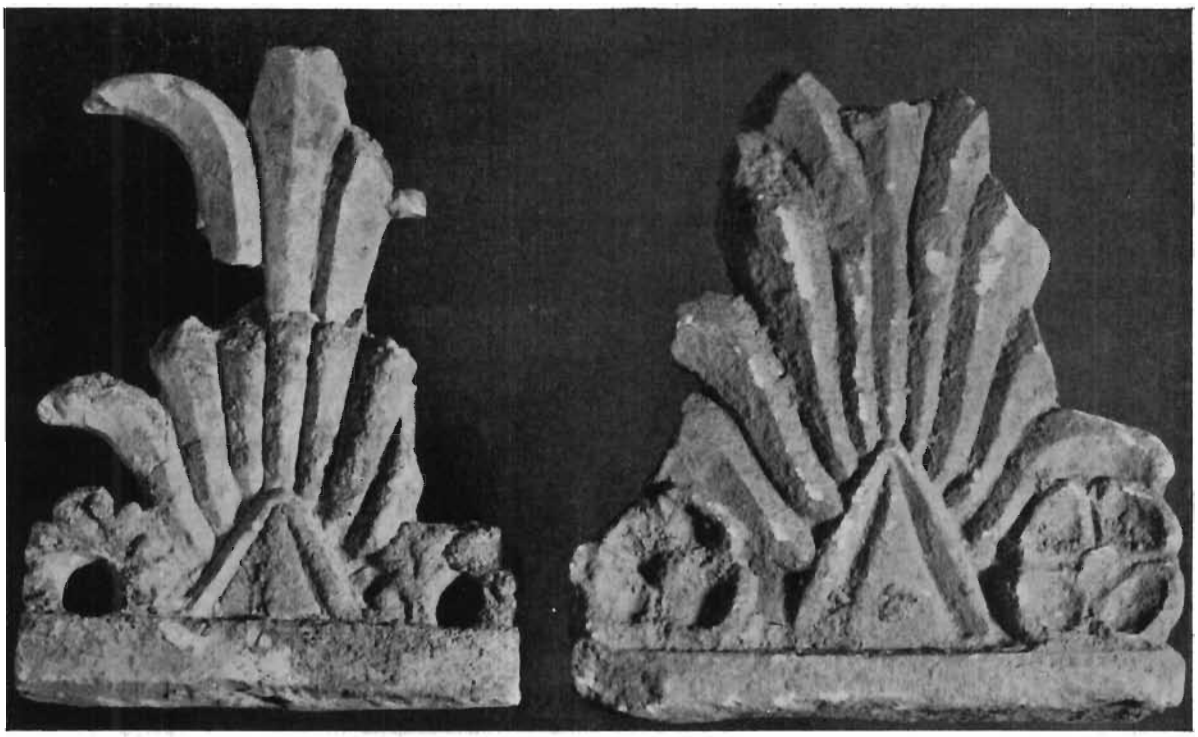


FIG. 225 - TARANTO, MUSEO - Due palmette a traforo, probabilmente formanti cimasa di coronamento di monumenti funerari.

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 mutili frammenti che di queste palmette ha raccolto il Klumbach possiamo aggiungere tre esemplari quasi completi e un frammento di un quarto [96], (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.

FIG. 227 – TARANTO, MUSEO, N. inv. 17119 – Palmetta a traforo analoga alle precedenti.

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.

[1] V. sopra, cap. VIII, p. 86 e segg.

[2] 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.

[3] Fig. 183, Museo di Taranto, n. inv. 134; misure: alt. 0,087, l. 0,145, spess. 0,045.

[4] Ricordato in KLUMBACH, p. 67, nota 6.

[5] 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).

[6] Sui fregi ad animali nella pittura vascolare apula: BUSCHOR, in FURTWAENGLER REICHOLD, III, testo a tav. 148.

[7] Sui sarcofagi lignei di Panticapeo e sulla loro ornamentazione: WATZINGER, *Griechische Holzsarkophage*; WACHTER, *Die Blühtezeit der griechische Kunst in spiegel der Reliefsarkophage*. Vedi anche SCHEBELEW, *Panticapäische Niobiden*, in *Materialien zur Archäologie Russlands*, 1901, fasc. 24.

[8] 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.

[9] 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.

[10] *Not. Scavi*, 1940, p. 45, e *Le Arti*, III, p. 80, fig. 33.

[11] Terracotta della Collezione Curtius ricordata da SCHEURLEER, *Critica d'Arte*, 1937, p. 209.

[12] 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.

[13] 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.

[14] 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.

[15] 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.

[16] Vasi dipinti: Corteo delle Nereidi che portano le armi ad Achille: REINACH, *Rep. des vases*, 1, 112; Figure di Nereidi: Cratere da Ruvo a Cracovia: REINACH, 1, 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, 1, 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, 1, 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, 1.

[17] KLUMBACH, p. 56 e segg.

[18] Elenco in WUILLEUMIER, *Le trésor de Tarente*, pp. 95 e 96. Guerrieri in aiuto delle Amazzoni compaiono anche in HEIDEMANN n. 3239.

[19] G. BENDINELLI, *Archivio Storico per la Sicilia Orientale*, 1921, p. 298.

[20] 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.

[21] Per es. REINACH, *Rep.*, 1, 98 (Cratere da Ruvo a Napoli con Amazzonomachia). Lo stesso schema nel Sacrificio dei giovani troiani su anfora da Canosa a Napoli, ivi, 1, 187.

[22] 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.

[23] WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 296 e tav. XIII, 1.

[24] Misure: alt. 0,204, l. 0,145, spess. 0,069.

[25] Vedine elenco in WUILLEUMIER, *Le trésor de Tarente*, p. 114, II:

a) Fiasca da Ruvo: HEIDEMANN, I *Haller Winkelmannsprogr.*, 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.

[26] *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.

[27] 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.

[28] 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.

[29] 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.

[30] 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*, 1, 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, 1, 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*, 1, 231.

[31] 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.

[32] 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.

[33] 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.

[34] WUILLEUMIER, *Arethuse*, 1930, p. 119, n. 44; KLUMBACH, n. 123, fig. a pag. 25; WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 295, tav. VIII, 5.

[35] 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.

[36] WINTER, *Kunstgeschichte in Bildern*, Heft 11-12, tav. 347, 1.

[37] 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.

[38] Museo Taranto n. inv. 211; alt. 0,178, l. 0,197, spess. 0,06, alt. del rilievo 0,038.

[39] 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.

[40] 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.)

[41] 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.

[42] 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.

[43] 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.

[44] Catania, Coll. Libertini; misure: alt. 0,265, l. 0,162, spess. 0,06, alt. del rilievo 0,03.

[45] 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).

[46] Figurine lavorate a profilo. Museo Taranto, inv. 82 (vecchio inv. 6215); misure: alt. 0,105, l. 0,106, spess. 0,045.

[47] Museo Taranto n. inv. 130; misure: alt. 0,480, l. 0,195, spess. 0,165, alt. del rilievo 0,090.

[48] Museo Taranto, n. inv. 120; misure: alt. 0,180, l. 0,175, spess. 0,058.

[49] 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.

[50] Vedi particolarmente Anfora di Canosa al Museo di Taranto (inedita).

[51] 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.

[52] 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.

[53] Museo Taranto, n. 83; misure: alt. 0,140, l. 0,120, spess. 0,060, alt. del rilievo 0,027.

[54] Vedi cap. I, nota 13.

[55] DENEKEN, in ROSCHER, *Lex, d. Myth.*, I, col. 2542, nota, e col. 2577 (sub voce *Heros*).

[56] 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.

[57] WOLTERS, in *Festschr. Paul Arndt.*, p. 9, fig.

[58] Terracotte tarantine col viaggio agli Inferi del banchettante: WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 403 e tav. XXVIII, 1, XXIX, 5 (ivi esauriente bibliografia).

[59] Ril. da Grisolia: PESCE, in. *Not. Scavi*, 1936, p. 74 e tav. V (attrib. dall'A. alla prima metà del IV secolo).

[60] BARTOCCINI, in *Not. Scavi*, 1936, p. 168 e segg., figg. 75-79.

[61] Ivi, p. 170, fig. 80.

[62] Tipo dell'eroe seduto nel naiskos: WATZINGER, *De vasculis pictis tarentinis*, p. 22-23; PAGENSTECHER, *Unteritulische Grabdenkmaler*, p. 84.

[63] 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.

[64] Tipo del cavaliere nel naiskos: WATZINGER, p. 26.

[65] KLUMBACH, p. 64 e segg.

[66] 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, Μουσειον, 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.

[67] PAULY – WISSOWA, *Real encycl.*, II, 2, col. 2721; WUILLEUMIER, *Tarente*, p. 496.

[68] Museo Berlino, n. 502; VIOLA, *Not. Scavi*, 1881, p. 436; CONZE, *Sitzungb. Ak. Berl.*, 1884, p. 621; COLLIGNON, *Statues funeraires*, 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.

[69] WUILLEUMIER, *Arethuse*, 1930, p. 118; *Mélanges Ecole Fr. Rome*, 1936, p. 125, tav. 1; *Tarente*, p. 187, tav. VIII, 3.

[70] Museo Taranto, n. inv. 7803; WUILLEUMIER, *Arethuse*, 1930, p. 116, tav. XXI, 2; *Tarente*, p. 287, tav. VIII, 4; KLUMBACH, n. 178.

[71] 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.

[72] Taranto, Museo, n. inv. 105; misure: alt. 0,254, largh. 0,165, spess. 0,147. Parte posteriore non lavorata.

[73] Taranto, Museo; misure: alt. 0,172, l. 0,120, spess. 0,075. Parte posteriore non lavorata.

[74] Collez. privata; misure: alt. 0,12, l. 0,054, spess. 0,55.

[75] Taranto, Museo, n. inv. 106; misure: alt. 0,122, l. 0,148, spess. 0,106.

[76] KLUMBACH, n. 331, tav. 36.

[77] KLUMBACH, n. 330, tav. 36; WUILLEUMIER, *Tarente*, tav. 1,4.

[78] KLUMBACH, n. 332 e 333, tav. 36 e Beil E.

[79] Taranto, Museo; misure: alt. 0,062, l. 0,145, spess. 0,160. BERNABÒ BREA, *Notizie Scavi*, 1940, p. 764, fig. 43.

[80] Taranto, Museo; misure: alt. 0,167, l. 0,280, spess. 0,150.

[81] KLUMBACH, n. 297, fig. a pag. 49.

[82] Taranto, Museo, n. inv. gen. 16591 (già collez. Rocca); misure: alt. 0,158, l. 0,22, spess. 0,085.

[83] 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.

[84] Taranto, Museo, n. inv. 169; misure: alt. 0,176, l. 0,160, spess. 0,098.

[85] WATZINGER, *De vasculis pictis tarentinis capita selecta*, Diss. Bonn. 1899.

[86] VANACORE, *I vasi con heron nell'Italia Meridionale*, *Atti accad. di Napoli*, XXIV, 1905.

[87] PAGENSTECHER, *Unteritalische Grabdenkmaeler* (*Kunstgeschiche des Auslandes*, n. 94) Strassburg, 1912.

[88] Taranto, Museo, n. inv. gen. 17055 (già collez. Rocca); misure: alt. 0,220, diam. mass. 0,260.

[89] Nel commercio antiquario; misure: alt. 0,187, diam. 0.195.

[90] Taranto, Museo, n. inv. 18; misure: alt. 0,079, l. 0,112, spess. 0,120.

[91] Taranto, Museo; alt. 0,142.

[92] Taranto, Museo (già collez. Rocca).

[93] Taranto, Museo (già collez. Rocca); misure: alt. 0,09, lungh. 0,238, spess. 0,057.

[94] Taranto, Museo; misure: alt. 0,064, lungh. 0,185, spess. 0,095.

[95] 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.

[96] 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.