

SUI RILIEVI IN PIETRA TENERA DI TARANTO

Un'ammirazione profonda e costante riempie tutte le pagine che la tradizione letteraria ci ha tramandato sulla più ricca e fiorente città di Magna Grecia:

« Μεγίστη και εὐδαιμονεστάτη τῶν ἐπὶ Θαλάσσει πόλεων Τάρας ».

« Muris nobilis... signa, tabulae, tarentinaeque deliciae » lasciò scritto l'antico storico. E monumenti numerosi delle arti industriali e qualche raro ma importantissimo esemplare della grande arte ci confermano l'impressione degli antichi sull'arte di Taranto. I rilievi funerari in pietra tenera, provenienti da Taranto, costituiscono una serie abbondante e varia; documentazione archeologica importantissima ed originalissima che aggiunge una pagina eloquente alla storia dell'arte Magno-Greca.

La maggior parte di questi rilievi in calcare provengono da *ναίσκος*, tipo di tomba che sorse in Oriente dove lo si ritrova dal V secolo all'età romana (1); la base del *ναίσκος* è molto spesso ornata sia di metope sia di soggetti decorativi (2): di questa specie di tomba che è sovente riprodotta dalle terrecotte tarantine, il Watzinger (3), servendosi delle rappresentazioni dei vasi apuli e dei frammenti di Berlino, ha dato una lucida ricostruzione. I nostri rilievi sono quasi esclusivamente funerari. La necropoli vastissima copriva tutta la zona orientale della città, la parte più ad est, entro le mura (4). I frammenti di rilievi ed i rilievi in calcare si datano per lo più al IV-III secolo. Quando infatti, al tramontare dello splendore politico di Atene, la grande arte attica comincia

(1) PFUHL D. I. 1905; COLLIGNON, *Statues funéraires* (pp. 243; 270).

(2) BENDINELLI (in « Ausonia », 1913) sostenne che tali fregi fossero adoperati a decorare le pareti del « dromos » di ipogei funerari sul tipo di quello di Lecce da lui stesso illustrato.

(3) *De vasculis pictis tarentinis*.

(4) POLIBIO (VIII, 28).

a perdere la sua potenza accentratrice e le correnti locali, assorbite l'elemento vivificatore e penetrante l'essenza della visione, proseguono con mezzi propri il loro cammino, sia pure attraverso contraddizioni ed incertezze, in questo periodo che si può chiamare italico, si inseriscono i rilievi funerari in *πόρος*. Il materiale è la pietra tenera locale che se fresca è facile a lavorarsi. L'uso di essa è giustificato oltre che dalla mancanza del marmo, da un gusto tendente più all'effetto di massa che alla minuta descrizione dei particolari. La fusione di vari elementi che più avanti cercheremo di fermare produce un'arte originalissima: la tendenza conservatrice ed arcaistica che affiora sempre o quasi sempre, la pesantezza delle membra, il patetico delle figure, la violenza dei gesti, il fremere più o meno accentuato dei mantelli costituiscono i caratteri distintivi di quest'arte singolare.

Il Bendinelli (1) rimproverava al Pagenstecher in una breve nota, di aver accentuata l'influenza di Atene e dell'arte attica sui monumenti sepolcrali dell'Italia meridionale a detrimento di altre correnti artistiche anche locali. Da quel tempo ormai lontano, molti rilievi hanno visto la luce, molti studi si sono fatti per aggiungere altre linee alla definizione ed alla delimitazione dell'arte Magno-Greca che difende così gelosamente i suoi segreti.

L'arte attica ha certo influito profondamente sugli scultori di Taranto, anche se altri elementi di carattere secondario hanno contribuito a dare ai rilievi in pietra tenera un carattere particolare. Vogliamo preporre ad ogni affermazione un principio d'importanza fondamentale dal quale, a nostro avviso, non si può prescindere: l'arte di Magna Grecia sorge sopra un fondo economico, geografico e spirituale diverso da quello della madre patria; in ogni arte coloniale la razza, la mentalità, la religione sono importantissimi coefficienti artistici che danno all'opera d'arte un significato inconfondibile.

Gli spartani profughi che, costretti ad abbandonare la patria, secondo l'avviso dell'oracolo delfico veleggiarono verso l'Occidente, giunti in terra iapigia, formarono famiglia con le donne italiche del luogo. Gli artisti tarentini dunque erano sì greci ma soltanto in parte (2): i figli dei primi coloni erano già greci per metà,

(1) « Arch. Stor. p. la Sicilia Orientale » 1911.

(2) CIACERI, *Storia della Magna Grecia II*; PACE, *Arte e Civiltà della Sicilia antica I*.

i loro nipoti per un quarto ed in capo a qualche secolo, al tempo del massimo splendore della civiltà ellenica in Occidente, è arduo dire quanto sangue greco scorresse nelle vene degli italioti.

Sono frutto di un incrocio di razze questi tarentini. Dotati di una sensibilità tutta particolare, quasi morbosa, esasperata, difficilmente possono conseguire effetti misurati di chiara serenità. Se imitano programmaticamente con fervida passione le opere artistiche di Grecia, i risultati che raggiungono, nonostante lo sforzo di aderire all'ideale estetico prefissosi, sono veramente particolari. È in questa sensibilità vibrante, a nostro parere, la differenza essenziale fra arte di Magna Grecia e arte della Grecia vera e propria: questa sensibilità porta al turbamento, alla rottura dell'equilibrio, di quel perfetto equilibrio che forse poteva mantenersi soltanto in Attica. Solo se ci porremo da questo punto di vista, potremo individuare l'essenza delle opere di Taranto.

Gli artisti dei nostri rilievi adoperano tutti uno stesso linguaggio, quello di Grecia, ma arricchito e impoverito nello stesso tempo: realizzano una maggiore consistenza ed una maggiore corporeità; ma dov'è quell'armonia mirabile così genialmente raggiunta, dove quella visione così rigorosamente coerente, così delicata da non poter essere trasportata altrove senza subire travisamenti?

Da tale sensibilità sono nati i rilievi in pietra tenera.

Il frasario, ripetiamo, è quello di Grecia; è la concezione stilistica di Scopas, di Prassitele, di Lisippo, di Timoteo. La mèta che si vuol raggiungere è la medesima: la maschera passionale scopadea, la grazia prassitelica a mezza via fra l'umano e il divino nei ritmi gravitanti curvilinei, l'agitazione lisippea, la incorporea trasparenza del panneggio di Timoteo.

Ma il tipo è stato adattato e sentito, trasportato in ambiente diverso, secondo una nuova sensibilità, secondo la sensibilità di questi coloniali. Si guardi ad esempio la piccola testa dell'illustrazione 1. Essa si riattacca decisamente a Prassitele: occhio poco aperto e molto allungato, quasi a forma di mandorla, fronte alta che si delinea nella sua forma triangolare sotto i leggeri bandeaux della capigliatura, bocca piccola e carnosa, un po' aperta, dolce, volto delicato ed ovale. In questa testa c'è una grazia penetrante piena di morbidezza: c'è



Fig. 1

un dolce passaggio di piani. Ma la sensibilità locale ha portato i presupposti prassitelici alle estreme conseguenze: il viso è molto gracile. I caratteri prassitelici diverranno più evidenti se terremo presente la natura del calcare che, mancando del luore del marmo, non permette di rendere lo sfumare della palpebra inferiore nella guancia.

Il quid misterioso delle opere greche non c'è più, quella potenza magica e dionisiaca che affascina con l'irresistibile slancio, con la robusta e profonda unità della commossa rappresentazione, con la mirabile armonia delle parti; non c'è più quel quid indecifrabile fatto di risonanze evocatrici e di sfumature delicate come una melodia. Dov'è quell'arte mirabile, raffinata, impalpabile, che quasi sfugge all'analisi e alla critica?

Si consideri l'interpretazione della visione estetica scopadea, di quella passione umana, isolata e dominante che per Scopa è divenuta uno stato d'animo, fattasi intima e spirituale, trasportata dall'interno all'esterno: la formula plastica è divenuta espressione di sentimento come forma di una realtà particolare e totale al tempo stesso: voce singola nella quale si rispecchia il sentire comune, nella quale si compendia il dolore di tutti gli uomini. La passione in Scopa, purificatasi, si placa e si rasserena.

Nei rilievi tarentini di formula scopadea invece si segue un determinato influsso per conseguire un determinato fine di commozione. Che esasperazione di muscoli, che decisa volontà di dimostrare attraverso di essa la consapevolezza dell'umana esistenza! Siamo in un mondo di esagitati dai muscoli spasmodicamente contratti, dai volti appassionatamente atteggiati; si nota spesso una mancanza di profondità spaziale ed una tendenza assai spiccata alla frontalità. Si osservino, a conferma, le illustrazioni.

Cercano ad ogni costo la vivacità fisiologica questi artisti, giacchè forse temono di non poter riuscire a dare all'opera d'arte la vitalità e l'immediatezza dovute e richieste qualora fedelmente ricalchino i rapporti tradizionali nelle proporzioni.

L'artefice dei rilievi non si abbandona sempre al suo estro con perfetta libertà spirituale sì da raggiungere l'arte fatta di equilibrio, di ritmo, di bellezza, in cui valori figurativi e valori psicologici concorrano coerentemente ad una sintesi mirabile.

L'energia plastica prorompe con spasmodico impeto, esprimendo ribellione ed angoscia: gli eroi si dibattono nella stretta della bruta materia e le figure, costrette entro la pietra, paiono esprimere una drammatica insofferenza della vita, grazie alla luce

che le stacca dal fondo con violenza. Questa ricerca di vivacità fisiologica spesso appesantisce e sciupa l'opera dell'artista: la rappresentazione che dovrebbe essere ridotta all'essenziale perde concitazione e vigore.

Gli artigiani tarentini adoperano dunque il calcare. Esso, come già abbiamo accennato, corrisponde ad un gusto volto più all'elemento chiaroscurale che a quello disegnativo. C'è in questi artisti la tendenza a sfuggire a propositi minutamente descritti per accogliere effetti di massa. C'è nell'arte di questi modesti scultori una plasticità ed un colorismo che tendono a superare i confini dello scultura: in alcuni rilievi nei quali determinate parti (braccio, gambe, testa di profilo) sporgono in tutto tondo, si raggiungono, le estreme possibilità del colorismo plastico e la scena acquista un carattere di lontananza e di sogno, immersa così com'è nell'atmosfera. È la luce l'elemento sempre fluido e mutevole che ci fa apparire il rilievo ogni volta sempre nuovo e sempre vivo.

Si osservi l'illustrazione 2.; l'opera riprodotta è il capolavoro degli artisti tarentini. La ricerca chiaroscurale abolisce ogni residuo del piano reale e trasforma il rilievo in volumi immersi nello spa-



Fig. 2

zio: due guerrieri in corsa. Le figure sono sciolte dalla rigidità rettilinea, i corpi sembrano uscire dalla superficie, avanzandosi nello spazio. Il forte rilievo dà toni chiari alle parti esposte alla luce, toni scuri alle parti girate nell'ombra sì che i guerrieri emergono decisamente. La struttura anatomica non è ridotta all'essenziale ma la guaina della pelle fa apparire la sottostante vita muscolare come una vibrazione frenata alla superficie. L'artista ha osservato il riflesso che porta nella forma dei muscoli il movimento di estensione e di flessione.

Nel rilievo riprodotto nell'illustrazione 3. con efebi, la luce avvolge i corpi dei giovinetti, s'insinua nelle pieghe dei panneggi, gioca con le membra, creando un contrasto suggestivo di luce e

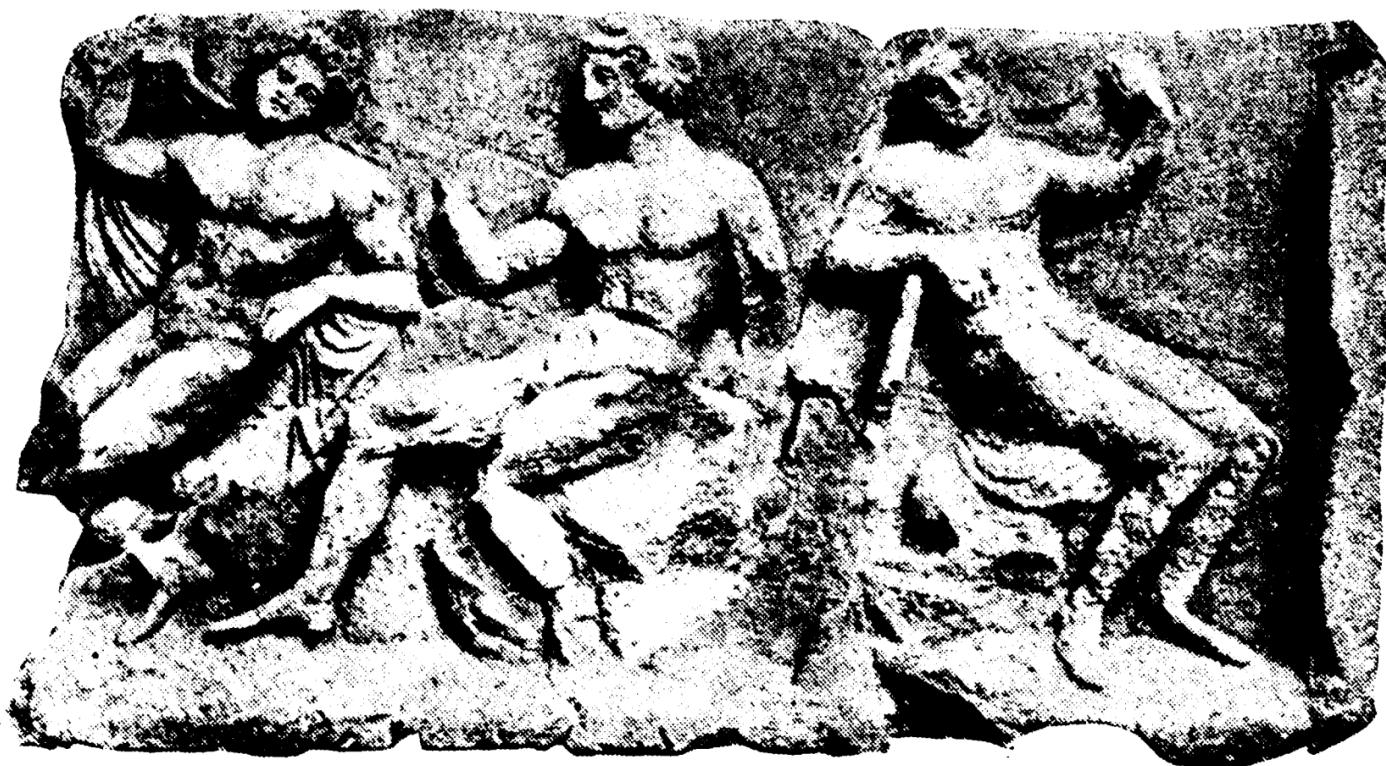


Fig. 3

di ombre che dà tensione e vita a tutta la scultura. Talvolta il volume corroso dalla luce si sfa: la struttura compositiva si perde e l'opera appare sempre nuova per la luce che scorre sulle vesti aderenti alle membra, sui mantelli degli eroi e ne trae pittorici accenti. Spazio e figura in conclusione, si subordinano alla luce che agisce su tutto offrendo infinite possibilità travisatrici.

Indubbiamente gli artisti di Taranto ricavano tutte le possibilità contenute in potenza nel calcare e portano lo scioglimento delle forme fino alla dissolvenza della plastica statica.

Il calcare è privo di trasparenza. Opaco, fragile, offre non poche difficoltà si da farci immedesimare nello sforzo che gli artigiani tarentini fanno per rendere la realtà. Non è adatto il cal-

care per figure in plastica rotonda ma per rilievi in misura assai alta. Lo scultore deve rinunciare alle curve del corpo in plastica rotonda e alla trasparenza del marmo in cui le forme sembrano cristallizzate, per osservare invece un gioco sapiente e raffinato di ombre e di luci.

La scultura diviene pittura.

Queste opere si direbbero fatte per il sole: sono costruzioni che acquistano colore, carattere, funzione, all'aria aperta, in piena luce solare; per la particolare natura del materiale sono opere plastiche che hanno bisogno della luce.

L'arte di Taranto è dunque un'arte coloniale. Tutto è senza misura, tutto è violento, tutto è esuberante. V'è un gusto artistico meno controllato, più immediato ed elementare che nella Grecia madre. I corpi si tendono nello sforzo della lotta, s'incontrano in chiasmi ed intrecci assai marcati, con una mimica talvolta alquanto appariscente: si guardino i rilievi riprodotti nelle illustrazioni 4. e 5. Si contorcono nello spasimo fisico, in audaci movimenti, scoprendo l'impalcatura ossea e muscolare e svelando talvolta una



Fig. 4



Fig. 5

tendenza all'eccessivo nel rendimento dell'anatomia, talvolta una inclinazione ad ignorare il gioco delle impercettibili vibrazioni interne del corpo umano che risultano dal ritmo di posizione, dalle proporzioni e dalla struttura anatomica. Hanno un gusto radicato dell'iperbole questi italioti, ricercano la teatralità, gli arditi scorci e gli sforzati contorcimenti che hanno effetti immediati. Si servono in ultima analisi di un linguaggio eccezionalmente enfatico. Difficilmente, solo nelle opere più complesse, riescono a stabilire fra

le varie figure nesi psicologici evidenti, espressi con moderazione, ed a imprimere alle scene un serrato ritmo narrativo.

Il trattamento del pannello è particolarissimo: il vestito non è più un mezzo semplicemente ornamentale, ma qualche cosa che, pur nella stilizzazione raggiunta, partecipa all'azione a somiglianza di creatura viva.

La stessa formula avevano applicato i Greci nel famoso tempio di Athena Νίκη.

Come i personaggi corrono con foga, tumultuano nella battaglia in un parossismo di passioni e di sentimenti, così anche le clamidi svolazzano al vento, ora agitate, ora distese, con forti piegature ondulate, ora composte in molteplici profondissime pieghe su cui la luce sembra frantumarsi. Il pannello è ormai divenuto un mezzo espressivo, un mezzo con cui si manifestano i sentimenti dei protagonisti. Spesso i mantelli come vele gonfie al vento si agitano dietro le spalle in solchi profondi pieni d'ombra. La luce passa su di essi ma non riesce a penetrare nelle singole anfrattuosità e si ferma alla superficie delle pieghe alternandosi con zone d'ombra.

Altre volte i vestiti vogliono raggiungere la trasparenza fluida della roba leggera, ed è veramente straordinario osservare con quale magistero questi ignoti artefici hanno saputo rendere la stoffa che sposa i contorni delicati del seno, della rotondità della spalla, piuttosto che velarli, e ruscella sulle carni nude in mille piccole pieghe docili frementi a fior del rilievo. Si studi con attenzione la famosa « Cassandra » nella figura 6. La veste diviene lieve sino alla carezza del modellato. E questo tema può avere infinite variazioni. Spesso le pieghe si allargano in linee ellissoidali concentriche come quando si getta un sassolino in uno specchio d'acqua.



Fig. 6

In alcuni rilievi che si riconducono a Timoteo, infatti, il trattamento del pannello non può trovare addentellati nella realtà; è creazione dell'estro individuale, della mobile fantasia, e la veste, molto spesso così trasparente da essere eterea, aderisce come epidermide al corpo che appare calzato più che coperto.

Il petto, le cosce, l'ombelico, si scorgono nettamente attraverso questo velo inconsistente, sentito eccezionalmente come mezzo a far risaltare plasticamente il corpo. Fra le gambe cadono, lievemente curve, pieghe in linea parallela, ad eguale distanza l'una dall'altra: gli orli del vestito si arricciano talvolta dando l'impressione di un movimento vorticoso. La veste insomma copre per scoprire suggestivamente, ed il panneggio, subordinato alle forme del corpo, suscita nel complesso un'impressione di grazia movimentata. E non si può fare a meno di rammentare le stoffe leggere e trasparenti delle fabbriche di Coo e di Amorgo.

Sono pur questi i canoni fondamentali dell'arte contemporanea della Madre Patria. Ma poichè queste pieghe ammassate capricciosamente, scavate in lunghe ondulazioni sinuose nei mantelli veleggianti al vento si prestano per sè stesse ad una specie di virtuosismo nella tecnica, è conseguentemente cosa molto difficoltosa mantenere l'equilibrio, non cadere nell'eccessivo e nello stucchevole, rimanendo poi nel limite del convincente e del persuasivo.

La mentalità coloniale o provinciale, una volta adattata al gusto e ai bisogni dell'ambiente la formula venuta di Grecia, irrigidisce il tipo di queste forme e solo si sbizzarrisce il virtuosismo dell'artista sugli elementi periferici: è facile in questo modo tralignare nel manierismo, cristallizzare in una formula ad effetto fisso quei principi che nell'ambiente artistico della Madre Patria non rimanevano mai uniformemente rigidi ma si piegavano adattandosi alle esigenze varie del soggetto e delle circostanze, attraverso una più raffinata concezione o esecuzione di figura. Manca in questi artisti provinciali il coraggio e l'audacia di poter mutare il tipo nei suoi elementi costitutivi: c'è qui invece la massima libertà per le più audaci innovazioni di carattere secondario. Questi rilievi quindi si attuano in un certo sistema di forme, sviluppano determinati procedimenti tecnici, manifestano un peculiare atteggiamento del gusto, contribuiscono, insomma, ad esemplificare alcune consuetudini o tendenze stilistiche. Si ha così talvolta un meccanico ripetersi delle forme dei modelli, ripetersi spoglio d'ogni intimo impulso creativo: si rende la realtà non secondo l'esperienza dei sensi ma secondo il capriccio dell'intelletto.

Nella seconda metà del IV secolo le influenze di Scopa e di Timoteo si fondono in un manierismo che deriva da uno il pathos dell'espressione e dall'altro il panneggio.

In questa caratteristica arte che ci piacerebbe chiamare barocca e che trae appunto la sua ragione di vita in certo qual

modo dalle stesse esigenze da cui l'ottenne il barocco del Settecento, in quest'arte capricciosa che trova giustificazione e origine nella stessa inquietudine del IV secolo tutto proteso all'osservazione dell'individuo, della sua sofferenza e della sua gioia, della sua irrequietezza, i motivi più eterogenei affiorano, le tendenze più disparate si precisano.

Si guardi il piccolo schiavo dell'illustrazione 7.

Le caratteristiche individuali di questo volto ce lo fanno quasi riconoscere per un ritratto: basti guardare la conformazione particolare degli occhi con la leggera esoftalmia dei bulbi lievemente obliqui, con rima palpebrale ingrossata e sacco lacrimale pronunciato, la struttura della bocca forte dal labbro inferiore duro e pronunciato.

Questa maschera è veramente meravigliosa per l'effetto cromatico che raggiunge, per la concezione unitaria della visione, per la fine osservazione dei particolari rilevati con linguaggio che non trascende ad un volgare realismo nè a meccanica ripetizione di elementi noti.

Innanzi a questa testa chi potrebbe negare che in essa non sia precorso e annunciato il magistero mirabile cui giungerà l'arte romana nel ritratto?

D'altra parte è quasi sempre facile ravvisare nelle opere di Taranto i caratteri spiccatamente e fortemente provinciali: la pesantezza delle membra e le sagome dei visi che posseggono qualche cosa d'indefinibile per cui a prima vista si acquista la cousapevolezza di trovarsi innanzi ad una testa provinciale: volto più che ovale squadrato: collo vigoroso e massiccio, mandibole robuste, bocca piccola e forte, impalcatura ossea rivestita spesso di uno strato adiposo. Insieme a tutto ciò affiora improvviso il ricordo del passato che evidentemente non è stato del tutto sommerso. Può essere nella disposizione di un mantello, o nel modo della gravitazione su una gamba, o nella tranquilla maestà che la figura serba in pieno IV secolo: così una testa del IV secolo può



Fig. 7

perfino mostrare influenze di Policleteo e di Fidia per il ritardo provinciale e il conservatorismo locale.

Eclettismo, dunque, nei rilievi di Taranto: eclettismo che è difficile dire se sia decisamente ricercato e voluto, o se sia una inconsapevole tendenza cui gli italoti sono portati dalla loro stessa natura e dalla mancanza di fusione dei vari motivi a causa del loro stesso temperamento. La preoccupazione di conferire una maggiore e più immediata espressione di vita e l'ampiezza d'onda nella quale agiscono i sentimenti di questi provinciali ci fa propendere per un eclettismo di carattere psicologico e cerebrale.

L'arte attica ha dunque influito profondamente sugli scultori di Taranto. È pertanto agevole poter distinguere in gruppi i vari frammenti sotto i nomi di grandi artisti della madre patria, dei quali le singole opere mostrano spiccatamente e decisamente i caratteri distintivi di stile. Infatti, mentre nell'arte greca del IV secolo si determina un'atmosfera comune dovuta all'atmosfera romantica che tutti respirano, così che fra questi artisti del IV secolo si rivelano temperamenti strettamente affini, anche se qualcuno è più esuberante dell'altro in tal grado che talvolta riesce arduo identificare in un'opera lo stile di un maestro e vi si giunge solo procedendo per analogie, nell'arte attica tarentina, invece, non c'è questa complessità: chi abbia una certa sensibilità ed un occhio esperto potrà immediatamente riconoscere senza malintesi in ogni esemplare la scia artistica sulla quale l'artefice del rilievo ha lavorato. E se pure confluiscono in esso più tendenze, è pur sempre facile, a nostro parere, sezionarle e analizzarle nel corpo del rilievo.

E qui sorge spontanea la domanda: è quella dei rilievi in pietra tenera di Taranto, arte nel vero senso della parola?

Gli artisti, i veri artisti, devono essere in ogni tempo giudicati indipendentemente da ogni proposito d'imitazione programmatica: l'eccezionalità di un artista non è da cercarsi nello sforzo di aderire ad un ideale estetico altrui ma nel modo in cui, pur partecipando di tutte le esperienze, non sembra dipendere direttamente da nessun altro. L'originalità del creatore è nell'assimilazione fervida di quell'ideale, in ciò che ha saputo creare di assolutamente personale, negli effetti originali che è riuscito a trarne.

Alla luce di queste convinzioni diciamo che è possibile distinguere fra i nostri rilievi opere a carattere tipicamente industriale, che rivelano immediatamente le caratteristiche stilistiche

di un determinato modello, sia esso Scopa, o Prassitele, Lisippo o Timoteo, e opere che toccano quasi le altezze della grande arte e si differenziano dagli altri esemplari per le molteplici tradizioni di scuola che rivelano: in questo gruppo varie tendenze di vari maestri affiorano, si compongono, si fondono, in un tentativo evidente da parte dell'ignoto artista di creare qualche cosa di più complesso e di più audace.

Qui c'è la vera arte: attraverso tutte le esperienze, attraverso la partecipazione della visione stilistica greca, attraverso la consapevolezza di ciò che voleva realizzare, l'artefice ha creato effetti armoniosi, misurati, originali, italici.

ELVIRA CAGNAZZO