

Nuovi rilievi tarentini in pietra tenera

Scavi fortuiti nell'area dell'antica necropoli di Taranto hanno recentemente restituito i frammenti di una metopa, con vivissima, originaria policromia, che è indiscutibile capolavoro della scultura locale della seconda metà del IV secolo a. C. (fig. 1).

Il nuovo pezzo (ora nel Museo Nazionale di Taranto) rappresenta una delle più insigni testimonianze, giunte fino a noi, di quella caratteristica scultura in pietra tenera¹⁾, che ebbe il suo maggior fiore nel periodo di massima espansione della grande metropoli greca d'occidente, nel secolo cioè che precedette il suo assoggettamento a Roma. E ne è testimonianza tanto più preziosa in quanto quasi tutti i pezzi più rappresentativi si trovavano finora in musei stranieri.

È noto il carattere funerario di questa scultura, sempre di piccole dimensioni, alla quale era affidata l'ornamentazione plastica dei monumenti sepolcrali, di quelle edicole e di quelle stele, tante volte riprodotte nella pittura vascolare apula, che formavano la bellezza e il decoro della necropoli tarentina, celebre fra tutte le necropoli dell'antichità²⁾.

Che anche la nostra metopa appartene-

nesse ad un monumento funerario è provato dalle circostanze del suo rinvenimento. I frammenti di essa furono infatti raccolti fra il pietrame di ricolmo di una tomba a fossa rettangolare, scavata nella roccia, devastata già forse fino dall'antichità, nella quale null'altro si rinvenne che qualche frammentario vasetto dello stile detto di Gnathia³⁾. La fossa, di dimensioni piuttosto grandi (m. 2,30×1,44; prof. 1,52), era solo ancora coperta al suo estremo ovest da un lastrone di carparo, dello spessore di m. 0,25, al di sopra del quale si trovavano alcuni blocchi sovrapposti, forse appartenenti alle fondamenta del monumentino che sorgeva su di essa. A questo, o ad altro delle immediate vicinanze, dobbiamo logicamente supporre avere appartenuto la nostra metopa, di cui, nonostante l'allargamento dello scavo, non tutti i frammenti furono rinvenuti e la ricomposizione dovette perciò rimanere parziale, priva cioè di quasi tutto il lato sinistro, con una intera figura⁴⁾ (fig. 2).

Il campo della metopa era occupato da due figure di guerrieri combattenti, di cui l'uno vincitore sta per vibrare il colpo finale sull'avversario che, caduto a

guerrieri, e il torso del guerriero vincitore; e fra questo e il frammento con lo scudo del guerriero caduto. Pertanto la posizione di essi nel restauro è ipotetica e potrebbe essere suscettibile di variazioni. L'estremità del piede sinistro del guerriero stante è formata da un tassello riportato, che sporge al di là del limite del campo della metopa.

La metopa era evidentemente inserita fra due triglifi, o almeno fra due listelli con scanalature: la sporgenza di essi dal fondo della metopa è indicata sia dalla cornicetta conservata, che doveva continuare superiormente al triglifo, sia da un intaglio nel listello di base, presso il piede sinistro del guerriero vincitore. Il fondo è disposto in azzurro chiaro, ma superiormente corre una fascia rilevata, di m. 0,003 di aggetto, alta m. 0,081, nella quale sono evidenti le tracce di colore giallo ocra. Ai due angoli superiori sporgevano perpendicolari al fondo due brevi tratti di cornice, altezza 0,036, lunghezza 0,083 di cui solo quello di sinistra è conservato. Misura m. 0,610 × 0,525, spessore m. 0,115, altezza del rilievo m. 0,880.

Il restauro è dovuto ad Egidio Bernini.

¹⁾ Sulla scultura tarentina in pietra tenera vedi il fondamentale studio d'insieme del KLUMBACH, *Tarentiner Grabkunst*, Reutlingen, 1937. Ivi precedente bibliografia.

²⁾ POLIBIO, VIII, 30.

³⁾ La tomba venne in luce il 4 febbraio 1939-XVII nello scavo del canale per la fognatura di via Nettuno, nel tratto di questa compreso fra le vie D'Alò Alfieri e Messapia, in faccia al n.º civico 30 (propr. Romano), a m. 1 di profondità dal piano stradale. Era orientata da Est ad Ovest; lo scheletro, sconvolto, aveva il teschio a Est. Nella fossa si raccolsero frammenti di una *oinochoe* del tipo di Gnathia, frammenti di uno *skyphos* a vernice nera, baccellato, e parte di uno strigile di ferro.

A m. 3,50 di distanza da questa tomba, verso Sud, si era rinvenuta il giorno precedente un'altra tomba, contenente le magnifiche applicazioni di terracotta dorata segnalate in altra parte di questa rivista.

⁴⁾ La metopa fu ricomposta da venti frammenti, mentre altri tre, appartenenti al fondo, non si poterono collocare non riconoscendosi l'esatta posizione di essi. Inoltre manca l'adesione fra il gruppo di frammenti (sette), che formano l'angolo inferiore destro, con i piedi dei due

terra, invano cerca di ripararsi con lo scudo.

Mentre del guerriero caduto non rimane altra traccia che l'estremità della gamba sinistra, col piede e l'avambraccio sinistro che stringe lo scudo, quasi intera si conserva la figura del vincitore: mancano solo di essa l'avambraccio destro, che impugnava la spada, e le gambe al di sotto del ginocchio, ad eccezione del piede sinistro.

Il suo corpo nella completa nudità eroica si presenta di pieno prospetto, tutto raccolto nello sforzo del colpo mortale che la destra alzata sta per vibrare⁵⁾. La parte superiore del torso, con una leggera rotazione, accompagna il movimento del braccio, mentre la forte apertura delle gambe offre un solido appoggio alla figura.

La testa (figg. 3 e 4), molto piccola in rapporto al corpo, un po' reclinata sulla spalla destra, esprime con la massima potenza, direi quasi fino all'esagerazione, l'ardore della lotta e il furore che pervade l'eroe.

La fronte, tormentatissima, in cui fortemente aggettano le bozze mediane e sopraorbitali, separate da profonde depressioni, è circondata dalle chiome sconvolte che salgono in masse brevi e compatte, staccate l'una dall'altra. Profondamente infossati nelle cavità orbitali, i piccoli occhi, dai bulbi prominenti e dagli angoli fortemente incavati, sembrano guardare in alto, mentre gli archi formati dalle palpebre superiori molto sporgenti convergono verso il centro della fronte. Le narici dilatate, la bocca semiaperta, con forti affossamenti agli angoli, ci fanno sentire il respiro affannoso dell'eroe.

Il carattere scopadeo di questa testa è troppo evidente perchè sia il caso d'insistervi. Certo l'artista tarantino, che produsse questo piccolo capolavoro, lavorava

nella scia dell'arte di Scopas. La stessa impronta stilistica si rivela anche nel corpo, che trova i confronti più stringenti nelle figure combattenti delle lastre del lato orientale del Mausoleo, generalmente riconosciute come opera di Scopas. Dell'arte attica, fidiaca e scopadea, è propria la poderosissima struttura dell'enorme torace, con arcata epigastrica aperta più che a semicerchio, come pure ne è caratteristica la forte distinzione fra impalcatura ossea e rivestimento muscolare⁶⁾.

Ma nello straordinario movimento di muscoli e di vene, che danno tanta vita alla parte addominale, sembra ormai superato quel non so che di schematico e di convenzionale, che nel trattamento di questa parte ancora si poteva osservare nelle figure che si attribuiscono a Scopas⁷⁾. D'altra parte domina in tutto il rendimento dell'anatomia una tendenza verso l'eccessivo la quale ci avverte che ormai è tramontato quel sentimento di misura che distingue il periodo classico, e già l'ellenismo irrompe con la sua esuberanza. Enormi sono i muscoli delle gambe, che si dividono in masse rigonfie sotto la pressione del sartorio. Poderoso è il polso che imbraccia lo scudo ed in esso, come nel piede, l'anatomia è complessa e resa con molta chiarezza.

Gli scudi dei due guerrieri, visti entrambi dall'interno, sono identici; forniti di una manopola a doppio cordone attorcigliato fissata presso l'orlo e di un bracciale mediano a largo nastro, con bordi rilevati e orlo sinuoso, che dobbiamo immaginare di cuoio.

Dopo tanti secoli è ancora vivace la policromia dei due scudi; al giallo dell'orlo, 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 pure azzurra.

⁵⁾ Una traccia della spada deve probabilmente riconoscersi nella breve sporgenza che rimane sul lato destro della testa, fra l'occipite e il fondo.

⁶⁾ DELLA SETA, *Il nudo nell'arte*, p. 225 e p. 516.

⁷⁾ Si veda per es. il Meleagro, l'Herakles Lansdowne e le lastre predette del Mausoleo di Alicarnasso.

I due cordoni della manopola conservano tracce di colore giallo l'uno, azzurro l'altro, mentre nel bracciale resta qualche avanzo di azzurro.

Al bracciale dello scudo il vincitore portava appeso il fodero della spada (azzurro), che nell'altro guerriero dobbiamo forse immaginare appeso al fianco. Questa identità di armamento rende difficile una interpretazione delle due figure, di cui non si conserva nessun elemento caratteristico che le contraddistingua per questo o quel personaggio di una qualche leggenda mitologica.

Originariamente il significato poteva forse essere reso chiaro sia da qualche attributo della figura scomparsa, sia dall'associazione della nostra metopa con altre.

L'esistenza di altre metope ci è resa probabile da alcuni frammenti della stessa pietra raccolti nell'allargamento dello scavo. Fra altri pezzi meno interessanti, come un piccolo gocciolatoio a testa leonina e alcune schegge di un corpo di Scilla⁸⁾, si trovarono tre frammentini di una figura di cavallo e cioè uno zoccolo, un ginocchio e l'estremità del muso con la bocca e le froge ancora conservanti tracce di rosso⁹⁾.

Vi è una tale intensità di vita in quel piccolo frammento di muso equino, con la bocca aperta e le froge dilatate, che veramente è da rimpiangere la perdita dell'intera scultura.

Le proporzioni si accordano bene con

quelle della metope descritta, e nella precisione estrema con cui sono segnati muscoli e vene pare di ritrovare quegli stessi caratteri che contraddistinguono il nudo del guerriero, cosicchè difficilmente mi pare che si possa pensare ad un'altra mano.

Abbiamo già insistito nella descrizione delle figure sugli elementi scopadei in esse predominanti. A quelli finora notati, riguardanti la struttura dei corpi, potremmo aggiungere altri riguardanti l'insieme della composizione, quali il forte rilievo, che si mantiene però sempre in piani rigidamente paralleli al fondo, senza scori e senza sottosquadri notevoli, e in conseguenza la mancanza di una ricerca di profondità spaziale e una tendenza assai spiccata alla frontalità, la predilezione per l'assoluta nudità, ecc. Elementi scopadei predominanti abbiamo detto, non esclusivi, poichè già abbiamo messo in luce il sovrapporsi ad essi di altri elementi, quali il gusto dell'iperbole nel trattamento del nudo, la forte accentuazione del chiaro-scuro, le proporzioni della testa, piccola rispetto al corpo, ecc., che ci portano in una fase d'arte più avanzata verso l'Ellenismo, e ci consigliano pertanto a datare la metopa negli ultimi decenni del IV secolo a. C.

La corrente scopadea nella scultura tarentina in pietra tenera, e la sua lunga durata per tutta la seconda metà del IV secolo ed oltre, sono state recentemente messe in luce dal Klumbach¹⁰⁾.

⁸⁾ Essi saranno prossimamente descritti e pubblicati in *Notizie Scavi*.

⁹⁾ Il frammento comprendente lo zoccolo, e un puntello quadrangolare che lo collegava al fondo, è scheggiato sulla parte anteriore visibile e presenta pertanto un assai limitato interesse ($0,070 \times 0,967$). Il frammento di zampa comprendente un ginocchio misura m. $0,084 \times 0,060$. Quello con l'estremità del muso (fig. 6) m. $0,062 \times 0,052$.

¹⁰⁾ *Op. cit.*, p. 69 sg. Tuttavia la nostra metopa, oltre che con le sculture riunite dal Klumbach nel «gruppo nella maniera scopadea», presenta strette analogie con quelle del «gruppo in stile svolazzante» (p. 71).

La mancanza di panneggi nella metopa rende questa analogia meno evidente, ma i punti di contatto, nel trat-

tamento chiaroscuristico del nudo e nella esagerazione del movimento delle superfici, sono assai stretti. Si confronti ad esempio il nostro guerriero con quelli del rilievo della collezione Hirsch di Ginevra (*ivi*, n.° 15, p. 4, Tav. 4) e con quello del piccolo frammento del Museo di Berlino (n.° 106, p. 21, Tav. 19).

Il motivo della metopa ricorre parecchie volte nelle opere ascritte dal Klumbach al gruppo Scopadeo; vedi per es. n.° 6, p. 2 e Tav. 2; n.° 17, p. 4 e Tav. 5; n.° 58, p. 14 e Tav. 12; n.° 105, p. 21 e Tav. 19 (mentre per il movimento del vincitore cfr. anche n.° 101, p. 20 e Tav. 19). Esso si ritrova anche nel «gruppo in stile svolazzante»; vedi n.° 106, p. 21, Tav. 19.

È inutile ricordare quanto il motivo sia frequente nell'arte greca fino dall'arcaismo.

Senza dubbio Scopas, fra tutti i grandi maestri dell'arte greca, fu quello che influì più profondamente sull'arte tarentina, come in generale sull'arte di tutta l'Italia, dall'Etruria alla Magna Grecia, nonostante il sovrapporsi di nuove influenze, in gran parte dovute all'arte di Lisippo.

* * *

Se la metopa ora vista ci ha permesso di approfondire alcune tendenze che influirono sull'arte tarentina, la scultura che ora passiamo ad illustrare ci aprirà un nuovo angolo di visuale.

Nel riordinare i frammenti di scultura in pietra tenera esistenti nei magazzini del Museo Nazionale di Taranto ritrovammo un piccolo torso¹¹⁾ (fig. 5) che evidentemente era il frammento di un gruppo rappresentante una scena di ratto. L'uomo stringe le mani intorno alla vita della ragazza, che invano cerca di svincolarsi, afferrando con la destra il braccio destro del rapitore, ed alzando la sinistra. Nulla più rimane del corpo dell'uomo, all'infuori di una traccia della spalla aderente alla spalla destra della fanciulla. Rimane invece solo il torso di questa, acefalo, e mancante del braccio sinistro alzato; florido corpo giovanile dai seni prominenti sotto le pieghe del chitone, teso dalla stretta del rapitore. Il chitone, senza maniche e senza apofitygma, forma un ricco triangolo di pieghe sul petto, ed aderisce al corpo rivelandone ogni forma, senza peraltro perdere la propria consistenza.

¹¹⁾ N.° inv. 96. Altezza m. 0,138, larghezza m. 0,135, spessore m. 0,100. La scultura doveva essere applicata su un fondo, così da formare altorilievo; il fondo era forse di altra pietra o, più probabilmente, stuccato. Di questa tecnica, che ha confronto nel fregio dell'Eretteo di Atene, si hanno molti esempi nella scultura tarentina (KLUMBACH, *op. cit.*, p. 20 sg.), ma nel nostro caso si nota una insolita altezza di rilievo. La parte posteriore è rozza. Dietro al braccio sinistro si trova traccia di una grappa di ferro, che collegava la scultura al fondo. Acquistato da M. Magnini il 1° maggio 1917. Atto di immissione 342, n.° 8840.

Infatti esso è solcato da pieghe assai marcate, strette e a spigoli acuti, che si approfondiscono molto nei punti ove, come sotto le ascelle, la veste non aderisce alle carni. Il trattamento delle pieghe è un po' duro, come se si trattasse di una scultura in legno (tale caratteristica è imposta dalla natura stessa della pietra molto tenera) e il trattamento del nudo, per ciò che si vede delle braccia, è a grandi tratti, senza eccessiva rifinitura e ammorbidimento della superficie, in cui si vedono ancora i colpi di raspa.

Sia il soggetto che lo stile del frammento ci suggerirono che esso potesse completare il gruppo del Museo di Heidelberg rappresentante la lotta fra Peleo e Teti¹²⁾ (fig. 7).

Un calco in celluloido della frattura, inviato a quel museo, diede la desiderata conferma del perfetto combaciamento dei due frammenti¹³⁾ (fig. 6).

Circa la scultura ora ricomposta poco può essere aggiunto a quanto già disse il Klumbach nell'acuto esame, che fece del frammento di Heidelberg, da lui giudicato uno dei migliori pezzi che ci siano rimasti della scultura tarentina. In esso il lungo chitone della dea si gonfia in pieghe ampie e profonde, lasciando apparire al di sotto i piedi, ora spezzati, che non toccavano terra. Dietro alla ninfa rimangono della figura di Peleo il fianco e la gamba destra, che, nella posizione un po' piegata e spostata e nella contrazione massima di tutti i muscoli, rivelano lo sforzo immane, che l'uomo sta compiendo. La presenza del serpente che svolge

¹²⁾ KLUMBACH, *op. cit.*, n.° 119, p. 24, Tav. 21 e Beilage B; vedi inoltre pp. 62 e 75.

¹³⁾ Debbo ringraziare la squisita cortesia del prof. A. Von Salis e del dott. W. Kraiker se fra i due musei fu possibile un immediato scambio di calchi che permise la ricostruzione in gesso dell'insigne opera d'arte. Le schegge mancanti nella parte addominale fra i due frammenti furono abilmente rifatte dal restauratore Egidio Bernini alla cui perizia è dovuta la ricomposizione del gruppo.

Il gruppo ricomposto misura m. 0,313 di altezza, m. 0,225 di larghezza e m. 0,120 di spessore massimo.

le sue spire presso la gamba sinistra di Teti, appoggiando la testa al ginocchio di lei, non lascia dubbi circa l'interpretazione del gruppo. La scena ritorna anche nella contemporanea pittura dell'Italia Meridionale¹⁴), dove le figure principali sono accompagnate da un seguito di figure minori di Nereidi, che fuggono spaventate a piedi o a cavallo di pistrichi, tritoni e altri animali marini. Figure che giustamente il Klumbach ritiene dovessero accompagnare anche il gruppo ricostituito, da lui attribuito con molta verosimiglianza alla decorazione di un frontone, specialmente a causa dell'insolita altezza del rilievo.

Il trattamento della stoffa del chitone di Teti, il modo con cui le pieghe nascono dalla parte di stoffa aderente al corpo e si gonfiano agli estremi dando l'impressione del movimento violento, ci riportano a quel tipo di panneggio sottile e trasparente, del tutto subordinato alle forme del nudo, che si sviluppa nell'arte attica del periodo postfidiano con Callimachos e Paionios di Mende, ed ha una seconda splendida fioritura nella prima metà del IV secolo con Timotheos. E poichè lo stile del nostro gruppo non ci permette di risalire al V secolo, è alle opere della cerchia di quest'ultimo maestro che dovremo a preferenza rivolgere la nostra indagine per cercare confronti e somiglianze. Peraltro il confronto più convincente non è tanto con le prime opere di Timotheos, le sculture di Epidauro¹⁵), nelle quali

l'assottigliamento della stoffa è maggiore e sotto i veli trasparenti i corpi appaiono quasi denudati, quanto piuttosto con l'opera più tarda che a lui attribuisce la tradizione antica¹⁶), e che la critica moderna tende a riconoscergli¹⁷), cioè con il fregio del lato sud del Mausoleo di Alicarnasso, ove il panneggio, sebbene sempre aderente e rispondente agli stessi motivi generali, è ormai più spesso e non perde mai la sua consistenza.

Sebbene nel fregio si tratti sempre di corte tuniche, nelle quali non sono possibili ampi rigonfi, vi è un'analogia assai stringente fra alcune figure di essa e la figura di Teti, non solo nel motivo già osservato dell'andamento delle pieghe sulla gamba, ma ancor più nel modo come esse si dispongono sul petto e sul ventre¹⁸).

Il Klumbach riunì questa, ed altre sculture in pietra tenera, in un gruppo, nel quale riconobbe prevalente l'influenza degli insegnamenti di Timotheos¹⁹), e osservò come questo maestro fu con Scopas l'artista che più ebbe favore nell'arte tarantina. Ciò è senza dubbio vero se consideriamo Timotheos come il maggior rappresentante nel IV secolo di quella scuola del panneggio svolazzante, che già alla fine del V aveva trovato accoglienza e vasta diffusione nell'arte dell'Italia Meridionale, almeno per quanto ci mostrano la pittura vascolare²⁰) e altre opere, come il *rhyton* d'argento di Trieste²¹), il

¹⁴) Anfora da Ruvo in Goluchow, Mus. Czartoryski (*Mon. Inst.*, XII, 1885, Tav. 15; BEAZLEY, *Gr. Vases in Poland*, Tav. 31; REINACH, *Rép. des vases*, I, p. 231), Hydria lucana in Monaco (MILLINGEN, 4; OVERBECK, *Gall. Her. Bildw.*, Tav. 815).

Motivo analogo si ritrova in altre scene di ratto: cratera a volute della collez. Jatta di Ruvo con ratto delle Leucippidi (*Mon. Inst.*, XII, 1885, Tav. 16; OVERBECK, *op. cit.*, Tav. VIII, 5; REINACH, *op. cit.*, I, p. 231) e cratera di Londra, Brit. Mus. con Boreas ed Oreithia (*J. H. S.*, 51, 1931, Tav. 4).

¹⁵) Ultimi studi su Timotheos: NEUGEBAUER, in *Jahrb. Inst.*, XLI (1926), p. 82 sg., e ANTI, in *Enciclopedia Italiana*, vol. XXXIII, p. 859 ove prec. bibliografia.

¹⁶) PLINIO, *Nat. Hist.*, 36-30.

¹⁷) AMELUNG, in *Ausonia*, III (1908), p. 105 sg., at-

tribuisce a Timotheos la serie di lastre riunite dal Brunn (*Kl. Schr.*, 2, p. 18) nella Serie I, più le lastre 1 e 2 della Serie II, che hanno con le precedenti evidenti punti di contatto.

¹⁸) Vedi ad es. la figura di Amazzone della Serie I, lastra 10 del Brunn (AMELUNG, *op. cit.*, fig. 13, p. 109), ma vedi anche le figure del lato Nord, attribuite da Plinio a Briasside (BRUNN, *op. cit.*, serie IV, lastre 1 e 3), in cui, come osserva lo Amelung, il tipo del panneggio non si differenzia da quello della serie da lui attribuita a Timotheos.

¹⁹) *Op. cit.*, p. 74.

²⁰) Sulla pittura vascolare italica della fine del V secolo a. C., TRENDALL, *Frühitaliotische Vasen*.

²¹) Ultima pubblicazione in WUILLEUMIER, *Le Trésor de Tarente*, p. 60, Tav. 9.

rilievo di Villa Borghese con Aiace e Cassandra²²), ecc.

Certo questo era il tipo di panneggio, che meglio si prestava alla rappresentazione del moto vivacemente agitato, e che perciò meglio rispondeva a quelle stesse esigenze, per cui tanto favore trovò in suolo italico l'arte scopadea.

Nella seconda metà del IV secolo le influenze di Scopas e di Timotheos si fusero in un manierismo²³) che derivò dall'uno il *pathos* dell'espressione, dall'altro il panneggio; questo in realtà, come già bene osservava il Klumbach²⁴), viene ad essere sempre più spesso, e più corporeo, via via che ci si inoltra nel tempo, pur corrispondendo sempre a quegli schemi e

a quelle convenzioni, che hanno nell'arte di Timotheos, e prima ancora nell'arte di Callimachos e di Paionios, le loro radici. Si possono forse seguire tali correnti oltre il passaggio dal IV al III secolo. Che il nostro gruppo sia ancora vicino alla metà del IV secolo credo si possa dedurre sia dalla notata somiglianza del panneggio di esso con quello di alcune figure del fregio del Mausoleo, infine sia dal più convenzionale rendimento dell'anatomia nell'addome di Peleo dalle profonde differenze d'ispirazione e di sensibilità che ci appaiono fra esso e la metopa sopra esaminata, da noi attribuita agli ultimi decenni dello stesso secolo.

LUIGI BERNABÒ BREA.

²²) RUMPF, in *Röm. Mit.*, XXXVIII-XXXIX (1923-24), p. 446 sg., e Tav. 10.

²³) Gli esempi migliori si hanno nelle metope ancora

inedite del Museo di Taranto, n.° 126, 127 e 129 rinvenute nell'area della vecchia Piazza d'Armi il 15 luglio 1911.

²⁴) *Op. cit.*, p. 75.



Fig. 1. La nuova metopa, rinvenuta a Taranto, dopo il restauro. Taranto, R. Museo Archeologico.

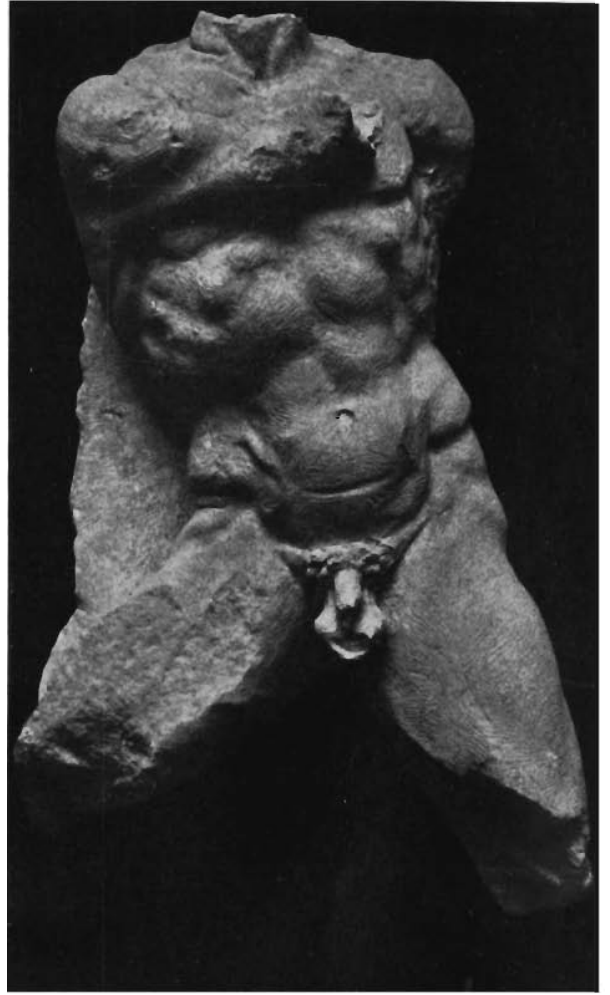


Fig. 2. Il torso del guerriero (particolare della metopa precedente).

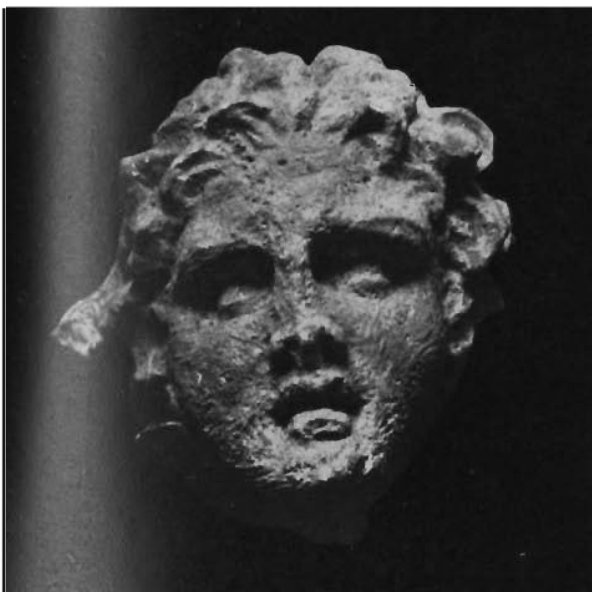


Fig. 3. La testa del guerriero (particolare della fig. 1).

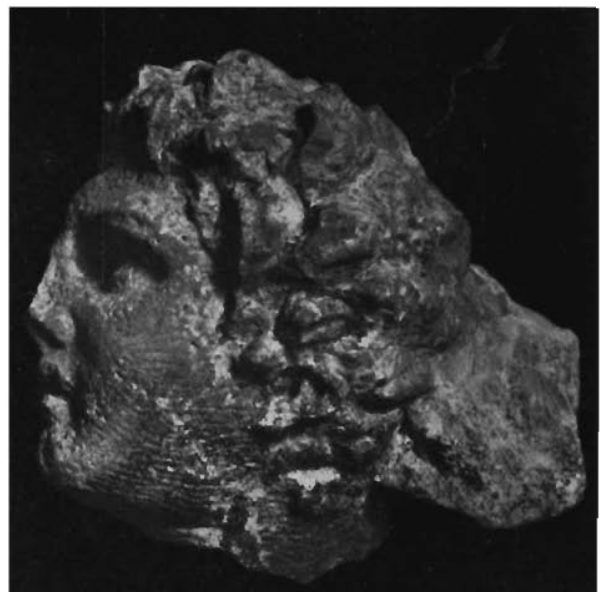


Fig. 4. La testa del guerriero (part. di profilo della testa alla fig. 3).

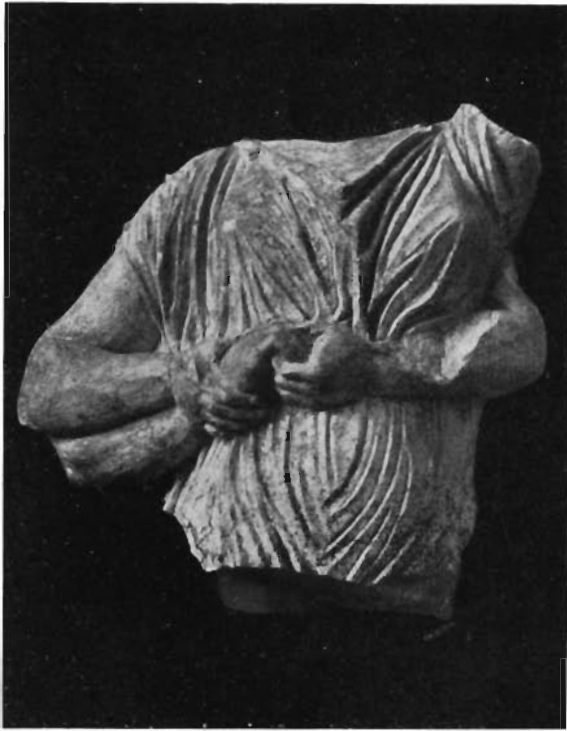


Fig. 5. Frammento di scultura, Taranto, R. Museo Archeologico.



Fig. 6. Il gruppo con la lotta di Peleo e Teti ricomposto nel gesso con i frammenti di Taranto (fig. 5) e di Heidelberg (fig. 7).



Fig. 7. Frammento di scultura, Heidelberg, Museo.