

IL GRUPPO DI DIONISO APPOGGIATO AD UN SATIRO NEL MUSEO ARCHEOLOGICO DI VENEZIA

GUSTAVO TRAVERSARI

Il gruppo scultoreo, che qui si presenta,¹ pur conosciuto nel mondo della critica archeologica,² merita tuttavia di essere riconsiderato, tenuto conto della sua particolare importanza nella storia dell'arte ellenistica: molti problemi, visti finora un po' troppo sommariamente e in modo non sempre convincente, necessitano di nuove riflessioni, al fine di giungere ad un più sicuro e puntuale inquadramento stilistico e cronologico.

Com'è noto, del gruppo in questione, esistono diversi esemplari, che, più o meno affini nello schema generale, si distinguono e diversificano per il collocamento delle figure, talora invertite, per la disposizione delle braccia o delle gambe, per la varietà di sostegni o attributi, per l'interpretazione formale, sì che è impossibile parlare di vere e proprie repliche, ma piuttosto di varianti o rielaborazioni di un archetipo comune, che, come si è supposto, deve poi aver dato vita nel tempo a due principali soluzioni iconografiche, quella caratterizzata da Dioniso, che, ebbro, si abbandona con passione erotica sulle spalle di un Satiro,³ e che larga diffusione ebbe attraverso varie rielaborazioni o varianti, in età ellenistica e romana, nella pittura e nelle cosiddette « arti minori »;⁴ e quella, in cui Dioniso appoggia un braccio intorno al collo del Satiro (il rapporto qui è unicamente « servile ») e porta l'altro sopra il capo,⁵ secondo il motivo ben noto dell'Apollo Liceo, attribuito da molti studiosi a Prassitele.⁶

In questa seconda redazione rientra il gruppo veneziano, cui è da accostare, per notevoli affinità, il gruppo analogo conservato nei Musei Vaticani.⁷ Una variante del gruppo Venezia-Vaticano, variante il cui originale è stato realizzato presumibilmente in epoca più avanzata, possono esser considerati altri due gruppi, rispettivamente al Museo Nazionale Romano,⁸ un tempo nella Collezione Ludovisi, e al Guildhall Museum di Londra,⁹ per la posizione del braccio sinistro, che è posto flesso davanti al Satiro; nonché il gruppo da Leptis Magna al Museo Archeologico di Tripoli,¹⁰ e quello al Louvre.¹¹

Al gruppo Venezia-Vaticano sono invece da associare quello frammentario rinvenuto ad Alessandria¹² ed altri due nel Museo Nazionale di Atene, provenienti rispettivamente dal pendio occidentale dell'Acropoli¹³ e dal recinto settentrionale del tempio di Zeus Olimpico,¹⁴ ma incompiuti e di proporzioni ridotte: il che farebbe arguire che l'originale copiato fosse proprio ad Atene, da dove peraltro sembra provenire anche il colossale gruppo Grimani in marmo pentelico. D'altra parte è quanto mai significativo il fatto che pure l'originale dell'Apollo Liceo, da cui deriva tipologicamente il nostro gruppo, si trovasse ad Atene, come ci istruiscono Luciano (Anacharsis, 7), quale fonte scritta, e le immagini in alcuni tetradrammi ateniesi, come testimonianze figurate, emessi un po' prima del 50 a.C.,¹⁵ sui quali appunto appare il simulacro di Apollo Liceo.

Circa il problema cronologico e stilistico, la maggior parte degli studiosi ha rilevato in queste creazioni l'ispirazione a moduli d'arte del IV sec. a.C., talora proponendo attribuzioni ben precise.¹⁶ Il Klein,¹⁷ invece, ha incluso la composizione nello spirito creativo dell'antico « rococò », e, generalizzando la supposizione del Ducati relativa soltanto al gruppo del Museo Nazionale di Napoli,¹⁸ ha asserito che l'opera fosse frutto dell'accostamento di due immagini distinte, ecletticamente giustapposte. Il che, se è valido per il gruppo Farnese, pare invece — come di recente ha scritto il Mansuelli¹⁹ — poco verisimile per gli altri, in particolare per quello di Firenze, ma (è da aggiungere) anche per quello di Venezia, sia per la necessaria complementarietà delle due effigi, incrociate dalle braccia, staticamente inconcepibili ciascuna a sé stante, sia per il rapporto di dialogo che intercorre fra i due volti, il cui sguardo, pur non diretto, appare intimo e penetrante, indice di un muto ma significativo legame.

Alcuni archeologi, come l'Arndt,²⁰ il Lippold,²¹ l'Anti,²² hanno supposto che si tratti qui di traduzioni plastiche di età romana, ispirate ad un quadro pittorico greco, come sembrano istruirci — a

detta dei soprannominati studiosi — le libertà tipologiche dei vari esemplari e il confronto con gruppi consimili scolpiti sui sarcofagi,²³ che tanta diffusione e fortuna ebbero nel II-III sec. d.C.

A mio avviso, però, le supposte derivazioni pittoriche lasciano, nel nostro particolare caso, molto dubbiosi e scettici, se si pensa non soltanto al fatto dell'impossibilità di ricercare nel campo pittorico soggetti puramente ipotetici, del tutto inesistenti, almeno finora, ma anche se si considerano l'evidente plasticità creativa della composizione e il valore, non certo insignificante, dei documenti scritti e numismatici — già sopra citati — attestanti un famoso originale scultoreo esistente ad Atene, cui più volte si sono ispirati artisti di età ellenistica e romana.

Da quasi tutti gli studiosi è stato rilevato l'influsso che ebbe sul Dioniso tipo Venezia-Vaticano l'arte di Prassitele, sia nello schema compositivo della figura, dal ritmo dolcemente sinuoso, spiccatamente « ad esse », sia nel rendimento del modellato, morbidamente plastico; ma, nel contempo, sono stati segnalati elementi propri della poetica scopadea,²⁴ quali gli occhi infossati, le bozze frontali, il mento solcato da una forte depressione, il volto non ovale, ma tondeggiante, l'intonazione dolcemente « patetica ».

Invero, molto sembra parlare di valori formali che hanno trionfato nel IV sec. a.C.; però, se ben si osserva, questi termini classici risultano « risentiti » in chiave diversa. Il modellato mostra una certa carnosità, con superfici rese vibranti da piccoli e vivaci effetti di luce, secondo un gusto che ci ricorda alcune ben note creazioni ellenistiche, quali la Venere di Cirene²⁵ e la Venere Callipigia,²⁶ il cui nudo, dai piani delicatamente « molli », risulta vivificato da un morbido pittoricismo. Altrettanto dicasi della testa di Dioniso, che sembra ripetere perfettamente il tipo che fa capo agli esemplari Madrid-Chatsworth,²⁷ di chiara impronta prassitelica: il gioco chiaroscurale dei dati fisionomici e quello della folta capigliatura rendono vibrante la carnosità delle masse plastiche avvolgenti e per di più creano un'espressione profondamente assorta e trasognata, incentrata negli occhi incavati e fissi verso l'alto.

Se poi si osserva il Satiro (figura ben poco considerata negli studi concernenti il nostro gruppo), nulla di prassitelico si riesce ad individuare, né nel corpo, dal modellato a superfici asciutte e nervose, né nella posa in tensione di movimento (di gusto

lisippeo), né nella faccia, dal disegno tondeggiante e dai dati somatici carnosì, né nell'intonazione degli occhi, che, volti verso l'alto, largamente aperti e alquanto infossati, ricordano, pur alla lontana, toni velatamente « patetici » di tradizione scopadea, segno di una sentita, affettuosa preoccupazione nei riguardi di Dioniso, che è appoggiato sulle sue spalle. Ben differente dagli schemi del IV sec. a.C., è anche il genere di capigliatura, dalle ciocche grosse e irsute, che si articolano sopra la fronte e i temporali pressoché a mo' di raggiera. Tale acconciatura, detta di « tipo gallico », trova peraltro i più significativi confronti con teste di Satiri del tardo-ellenismo.²⁸

Non meno determinante per una più precisa qualificazione e cronologia del gruppo è, inoltre, l'impostazione di tutta la composizione, disposta secondo i dettami ritmici della « univisualità »,²⁹ che, affermata, in un ben preciso e progressivo processo creativo, dalla seconda metà del II sec. a.C. a tutto il I sec. a.C., è riscontrabile in molte opere scultoree: basti qui citare, ad esempio, il gruppo di Venere e Amore nel Museo Archeologico di Rodi,³⁰ il gruppo di Pan e Dafni nel Museo Nazionale di Napoli,³¹ nonché quello di Pan che toglie una spina dal piede di un Satiro, custodito nei Musei Vaticani:³² in tutti questi gruppi si avverte, come in quelli di Venezia e del Vaticano, un'impostazione frontale; però, all'inizio di questo sviluppo di ritmi, in questa visione ritmica « s'intravede, come giustamente annota il Laurenzi,³³ un dissidio iniziale fra profondità spaziale e costruzione in primo piano, come se l'artista avesse voluto indulgere ai tempi, costringendo le masse su uno sfondo neutro, alla maniera classica, ma nello stesso tempo non avesse voluto rinnegare le esperienze acquisite dall'Ellenismo nel campo della conquista tridimensionale ».

Infatti, nel gruppo Venezia-Vaticano, Dioniso è in posizione frontale, mentre il Satiro appare di 3/4, « impostato su un piano obliquo rispetto al fondo neutro, e sembra che penetri in esso erompendo dal parallelismo dei piani » (Laurenzi), sì che esso è da datare, presumibilmente, nella seconda metà del II sec. a.C., mentre l'originale del gruppo di Londra, già citato, nel quale appaiono pressoché superati questi problemi contrastanti e si evidenzia una più decisa frontalità della composizione, è da porre cronologicamente nella prima metà del I sec. a.C., o poco dopo.

Fra tutti, il gruppo di Venezia risulta, a mio parere, il più valido e il primo in ordine di tempo. Lo scultore mostra di aver saputo congiungere due distinte figure in una visione sintattico-grammaticale complessivamente omogenea e vivida. Il dissidio formale fra il corpo di Dioniso, a superfici fluenti e morbide, a fini passaggi chiaroscurali, e quello del Satiro, dai piani asciutti e tesi, trova il suo più efficace « pendant » creativo nella strutturazione flessuosa e armonica dell'immagine del dio, dalle ampie e delicate curve, inquadrare dai ritmi verticali, creati, oltre che dalla sua gamba destra, anche dall'immagine nuda ed eretta del Satiro, singolare e palpitante perno di appoggio. Interessante appare anche il contrasto fra l'espressione assorta

del volto di Dioniso, i cui occhi affondano con languido pittoricismo, e quella attenta e trepidante del Satiro, totalmente proteso con intensità interiore verso il dio che sostiene.

Questo singolare « simplegma » dionisiaco denota insomma un'impostazione unitaria, equilibrata, pregna di corrispondenze e di accordi formali e contenutistici sia prassitelici sia scopadei sia lisippei, « rivissuti » con un sentire neoclassico, filtrato attraverso le esperienze artistiche ellenistiche, in una visione unitaria nuova, non priva di originalità.

*Istituto di Studi Classici - Archeologia
Università degli Studi - Venezia*

¹ Marmo pentelico. Alt. totale di Dioniso m. 2,03, del satiro m. 1,67.

Sono di restauro, nel Dioniso: il naso, il braccio destro fino al polso, metà dell'avambraccio sinistro con la mano; un rappezzo sul collo e sul dorso; nel satiro parte del braccio destro, quasi tutto il sinistro e la gamba sinistra dal ginocchio in giù e gran parte del plinto.

Proviene dal legato Grimani del 1586, presumibilmente da Atene, se dobbiamo prestar fede a quanto afferma il camaldolese Germanico de Vecchi nella « Storia del Friuli », codice cartaceo del XVII secolo, al foglio 122, custodito nella Biblioteca di S. Antonio di Padova. Si conserva nella sala VI del Museo.

² A. M. DI GIROLAMO - A. M. DI ALESSANDRO ZANETTI, *Delle antiche statue greche e romane che nell'Antisala della Libreria di S. Marco e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano*, II, Venezia 1740, n. 26; G. VALENTINELLI, *Catalogo dei marmi scolpiti del Museo Archeologico della Marciana di Venezia*, in *Atti del R. Istituto Veneto SS.LL.AA.*, serie III, vol. VII-X, 1863, n. 85; IDEM, *Id.*, Prato 1866, n. 85; H. DÜTSCHKE, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, V, Leipzig 1882, n. 149; G. PELLEGRINI, *Descrizione degli oggetti antichi componenti la sezione classica del Regio Museo Archeologico di Venezia*, I, Venezia-Schio 1911, n. 41; II, Padova 1914, n. 41; BRUNN-BRUCKMANN, *Denkmäler*, n. 620, fig. 4; P. DUCATI, in *Öst. Jahresh.*, XVI, 1913, p. 111, n. 1; A. LEVI, in *Ausonia*, IX, 1914, p. 55 ss., figg. 1-2, tav. IV; F. STUDNICZKA, in *J.d.I.*, XXXIV, 1919, p. 143; E.A., 2503-2507; W. KLEIN, *Vom antiken Rokoko*, Wien 1921, p. 79; G. LIPPOLD, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*, München 1923, pp. 176; 267, nota 19; J. P. J. BRANTS, *Beschrijving van de klassieke Verzameling in het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden - I - Grieksch-romeinsche Beeldhouwkunst*, 'S-Gravenhage 1927, p. 5, fig. 11; S. REINACH, *Répertoire de la Statuaire grecque et romaine*, I², Paris 1930, p. 388,

fig. 6; C. ANTI, *Il Regio Museo Archeologico nel Palazzo Reale di Venezia*, Roma 1930, p. 68 s., n. 1, fig. a p. 67; J. SIEVEKING, in *J.d.I.*, LVI, 1941, p. 80; D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, I, Princeton-London-The Hague 1947, p. 41 s.; P. AMANDRY, in *Ann. Sc. Arch. Atene*, XXIV-XXVI, N.S. VIII-X, 1946-48 (1950), p. 185 s., fig. I; M. BIEBER, *The Sculpture of the hellenistic Age*, New York 1955, p. 140, nota 37; B. FORLATI TAMARO, *Il Museo Archeologico del Palazzo Reale di Venezia*, Roma 1953, p. 14, n. 1, fig. a p. 55; IDEM², *ibid.*, Roma 1969, p. 15, n. 20, fig. a p. 57; G. A. MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi, Le sculture*, I, Roma 1958, p. 159 s., n. 132.

³ Cfr. ARNDT, in BRUNN-BRUCKMANN, *cit.*, n. 620, con elenco dei monumenti; REINACH, *op. cit.*, II, Paris 1904, p. 130, fig. 7, p. 131, figg. 2-5; DUCATI, in *Öst. Jahresh.*, XVI, 1913, p. 108 ss.; LEVI, in *Ausonia*, IX, 1914, p. 62 ss.; KLEIN, *op. cit.*, p. 77 ss.; LIPPOLD, *op. cit.*, p. 175 ss.; SIEVEKING, in *J.d.I.*, LVI, 1941, p. 80; AMANDRY, *art. cit.*, p. 185 ss.; L. MORRICONE, in *Boll. d'Arte*, 35, 1950, p. 239, figg. 66, 72; MANSUELLI, *op. cit.*, *ibid.*; E. KÜNZL, *Frühellenistische Gruppe*, Köln 1968, p. 99, nota 39, bibl.

⁴ Cfr., ad esempio, R. PAGENSTECHER, in *J.d.I.*, XXVII, 1912, p. 167 ss., figg. 17-18; IDEM, in *Sitzungsberichte d. Heidelber Akad. d. Wiss., Philos.-Hist. Klasse*, 1919, 1, p. 37, tav. I, 3, estr.; LIPPOLD, *op. cit.*, p. 176 ss.; CH. PICARD, in *Mon. Piot*, 37, 1940, p. 80 ss., figg. 5-7, tav. VII; J. SIEVEKING, *art. cit.*, p. 78 ss., fig. 4; LEVI, *op. cit.*, p. 40 ss., fig. 13, tav. VII,b; AMANDRY, *art. cit.*, p. 181 ss., figg. 5-10, 17-18, tavv. XIX-XX; A. H. BORBEIN, *Campanareliefs - Typologische u. Stilkritische Untersuchungen*, 14, Ergänzungsh., Röm. Mitt., Heidelberg 1968, p. 34 ss., tav. 4, figg. 1-3.

⁵ Cfr. ARNDT, *cit.*, *ibid.*, figg. 3-5; REINACH, *op. cit.*, I², p. 388, figg. 4, 6; IDEM, *id.*, II, *cit.*, p. 131, fig. I,

p. 132, fig. I; DUCATI, *art. cit.*, p. 111 ss.; LEVI, *art. cit.*, p. 55 ss., tav. IV; KLEIN, *op. cit.*, p. 79; SIEVEKING, *art. cit.*, p. 80; AMANDRY, *art. cit.*, p. 185 ss., figg. 1-2, 11-12; BIEBER, *op. cit.*, *ibid.*, ricca bibl.; MANSUELLI, *op. cit.*, *ibid.*

⁶ Cfr. G. E. RIZZO, *Prassitele*, Milano-Roma 1932, tavv. CXIX-CXX; G. BECATTI, in *E.A.A.*, VI, 1965, p. 429, fig. 470, con ricca bibl. precedente.

⁷ Cfr. ARNDT, *cit.*, *ibid.*, fig. 3; AMELUNG, *Vat. Kat.*, I, Berlin 1903, p. 704 ss., n. 588, tav. 75; REINACH, *op. cit.*, I, cit., p. 388, fig. 4; DUCATI, *art. cit.*, p. 112, n. 2; STUDNICZKA, *art. cit.*, p. 143; LEVI, *art. cit.*, p. 59 ss.; KLEIN, *op. cit.*, p. 78; R. BARTOCCINI, in *Not. Arch.*, III, 1922, p. 75; AMANDRY, *art. cit.*, p. 186, fig. 11.

⁸ Cfr. ARNDT, in BRUNN-BRUCKMANN, *cit.*, *ibidem*, fig. 5; REINACH, *op. cit.*, II, cit., p. 131, fig. 1; DUCATI, *art. cit.*, p. 112, n. 3; LEVI, *art. cit.*, p. 58 ss.; BARTOCCINI, *art. cit.*, p. 74 s.; AMANDRY, *art. cit.*, p. 186, fig. 12; MANSUELLI, *op. cit.*, *ibid.*; S. AURIGEMMA, *Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*⁵, Roma 1963, p. 82, n. 206, tav. XXXI, 1; A. v. STEUBEN, in HELBIG, *Führer*⁴, III, Tübingen 1969, p. 271 s., n. 2348).

⁹ Si veda: J. M. C. TOYNBEE, *Art in Roman Britain*, London 1962, p. 128 s., n. 12, fig. 34.

¹⁰ BARTOCCINI, *art. cit.*, p. 73 ss., figg. 1-3; AMANDRY, *art. cit.*, p. 189, fig. 15.

¹¹ REINACH, *op. cit.*, II, cit., p. 130, fig. 6; AMANDRY, *art. cit.*, p. 189, nota 2.

¹² E. BRECCIA, in *Bulletin de la Société Archéologique d'Alexandrie*, VIII, p. 128; IDEM, in *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*, VI, 1906, p. 130 s.; IDEM, in *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*, cit., VII, 1907, p. 221 ss., fig. 1; LEVI, *art. cit.*, p. 58 s.; LIPPOLD, *op. cit.*, p. 176, nota 19.

¹³ Cfr. C. WATZINGER, in *Athen. Mitt.*, XXVI, 1901, p. 305 s., fig. 1; DUCATI, *art. cit.*, p. 112, n. 12.

¹⁴ Cfr. KOUMANOUDIS, in *Arch. Eph.*, 1888, t. I, p. 67 ss.; REINACH, *op. cit.*, II, cit., p. 132, fig. 1; V. STAÏS, *Marbres et bronzes du Musée National*, I, Athènes 1910, p. 81 s., n. 245; DUCATI, *art. cit.*, p. 107 ss., fig. 57; LEVI, *art. cit.*, p. 59; LIPPOLD, *op. cit.*, p. 176, nota 19; C. BLÜMEL, *Griechische Bildhauer an der Arbeit*³, Berlin 1943, p. 56, fig. 43; AMANDRY, *art. cit.*, p. 185, fig. 2; MANSUELLI, *op. cit.*, *ibid.*; M. CAGIANO DE AZEVEDO, in *E.A.A.*, I, 1958, p. 3, fig. 6, s.v. « Abbozzo »; C. BLÜMEL, *Greek Sculptors at Work*², London 1969, p. 56, fig. 43.

¹⁵ Cfr. RIZZO, *op. cit.*, p. 79, tav. CXIX, 1.

¹⁶ Cfr. a tal proposito: ARNDT, in BRUNN-BRUCKMANN, *cit.*, *ibid.*; DUCATI, *art. cit.*, *ibid.*; LEVI, *art. cit.*, *ibid.*; AMANDRY, *art. cit.*, p. 185 s.; MANSUELLI, *op. cit.*, *ibid.*, bibl.; H. VON STEUBEN, in *Führer*, *cit.*, *ibid.*

¹⁷ *Op. cit.*, p. 77 ss.

¹⁸ Cfr. A. RUESCH, *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli*, Napoli 1908, p. 79 s., n. 257; DUCATI, *art. cit.*, p. 113, fig. 58.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 160.

²⁰ BRUNN-BRUCKMANN, *cit.*, *ibid.*

²¹ *Op. cit.*, p. 176 s.

²² *Op. cit.*, p. 68.

²³ Cfr. LEVI, *art. cit.*, p. 60 s., nota 6, qui elenco e bibl.; K. LEHMANN-HARTLEBEN-E. C. OLSEN, *Dionysiac Sarcophagi in Baltimore*, Baltimore 1942, p. 72 ss., fig. 9; FR. MATZ, *Die dionysischen Sarkophage*, IV, 3, Berlin 1969, nn. 169, 171, 207, 211, 212, 214, 216, 218, 222, 236; IDEM, *idem*, IV, 4, Berlin 1975, nn. 278, 282, 282-288, 290, 295-300, 303, 306, 340.

²⁴ Cfr., ad esempio, LEVI, *art. cit.*, p. 56 s.

²⁵ Si vedano, per un più immediato raffronto, soprattutto: AURIGEMMA, *op. cit.*, p. 98, n. 73, tav. XLVI; BIEBER, *op. cit.*, p. 98, figg. 396-397; O. VASORI, in *Museo Nazionale Romano - Le sculture*, a cura di A. Giuliano, Roma 1979, p. 170 ss., n. 115, fig. a p. 175, ricca bibl. precedente; W. FUCHS, *Die Skulptur der Griechen*², München 1979, p. 245, fig. 267. Cfr. inoltre: Foto Anderson, 23635; Alinari, 36082.

²⁶ Cfr. in particolare: RUESCH, *op. cit.*, p. 105 s., n. 314, fig. 41; BRUNN-BRUCKMANN, n. 578; L. LAURENZI, in *R.I.A.S.A.*, N.S., III, 1954, p. 74 s., fig. 5; FUCHS, *op. cit.*, p. 245, figg. 265-266.

²⁷ Cfr. RIZZO, *op. cit.*, p. 76 s., tavv. CXVa, CXVI-CXVII; ma più recentemente, G. TRAVERSARI, *Sculture del V-IV sec. a.C. del Museo Archeologico di Venezia*, Venezia 1973, p. 94, n. 37, bibl.; G. CAPUTO-G. TRAVERSARI, *Le sculture del teatro di Leptis Magna*, Roma 1976, p. 42 s., n. 21, tavv. 18, 19, ricca bibl. precedente.

²⁸ Si vedano, ad esempio: B. SCHWEITZER, *Antiken in Ostpreussischem Privatbesitz*, Halle 1929, p. 167 ss., VI, tavv. XI-XII, ricca bibl.; V. GALLIAZZO, *Sculture greche e romane del Museo Civico di Vicenza*, Treviso 1976, p. 81 ss., n. 20, bibl.; VASORI, in *op. cit.*, p. 150 s., n. 104.

²⁹ G. KRAHMER, in *Nachrichten der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*, Philologisch-Historische Klasse, 1927, p. 53 ss.

³⁰ Cfr. L. LAURENZI, in *Clara Rhodos*, V, 2, p. 148 ss., fig. 36; IDEM, in *R.I.A.S.A.*, 8, 1940-41, p. 34, fig. 8.

³¹ Cfr. REINACH, *op. cit.*, II, cit., p. 70, n. 6, erroneamente citato n. 5; RUESCH, *op. cit.*, p. 79, n. 255; LAURENZI, in *R.I.A.S.A.*, cit., p. 37, fig. 9; LIPPOLD, *Gr. Pl.*, p. 323, tav. 113, fig. 2; J. D. BEAZLEY-B. ASHMOLE, *Greek Sculpture and Painting*², Cambridge 1966, p. 86, fig. 189.

³² Cfr. KRAHMER, *art. cit.*, p. 88 s., tav. IV, fig. 11; LAURENZI, in *R.I.A.S.A.*, cit., p. 41, fig. 13; BIEBER, *op. cit.*, p. 148, fig. 635; LIPPOLD, *Vat. Kat.*, III, 2, Berlin 1956, p. 158, n. 9, tav. 75; H. VON STEUBEN, in HELBIG, *Führer*⁴, I, Tübingen 1963, p. 412 s., n. 521, bibl.

³³ In *R.I.A.S.A.*, cit., p. 36.

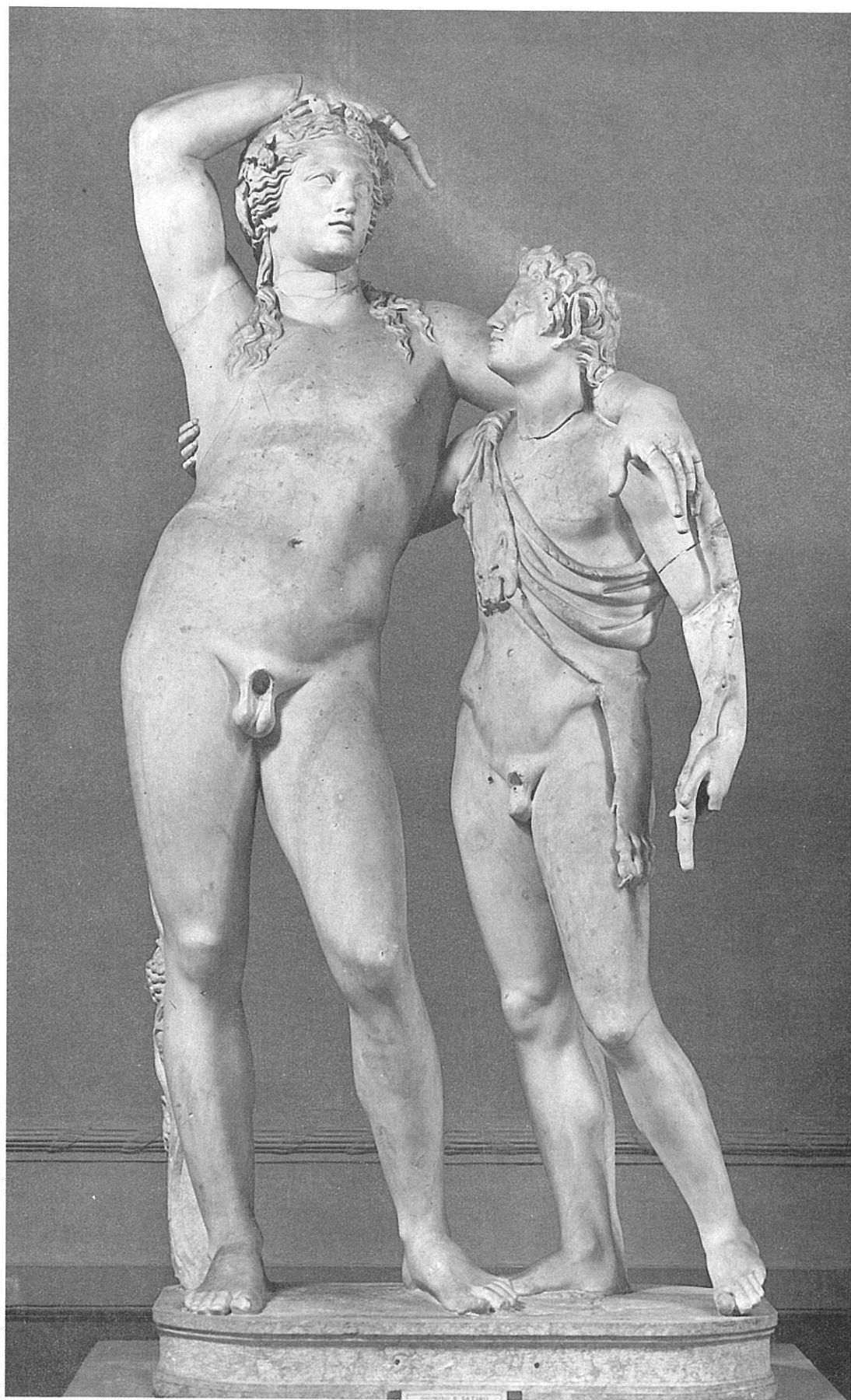


Fig. 1.



Fig. 2.

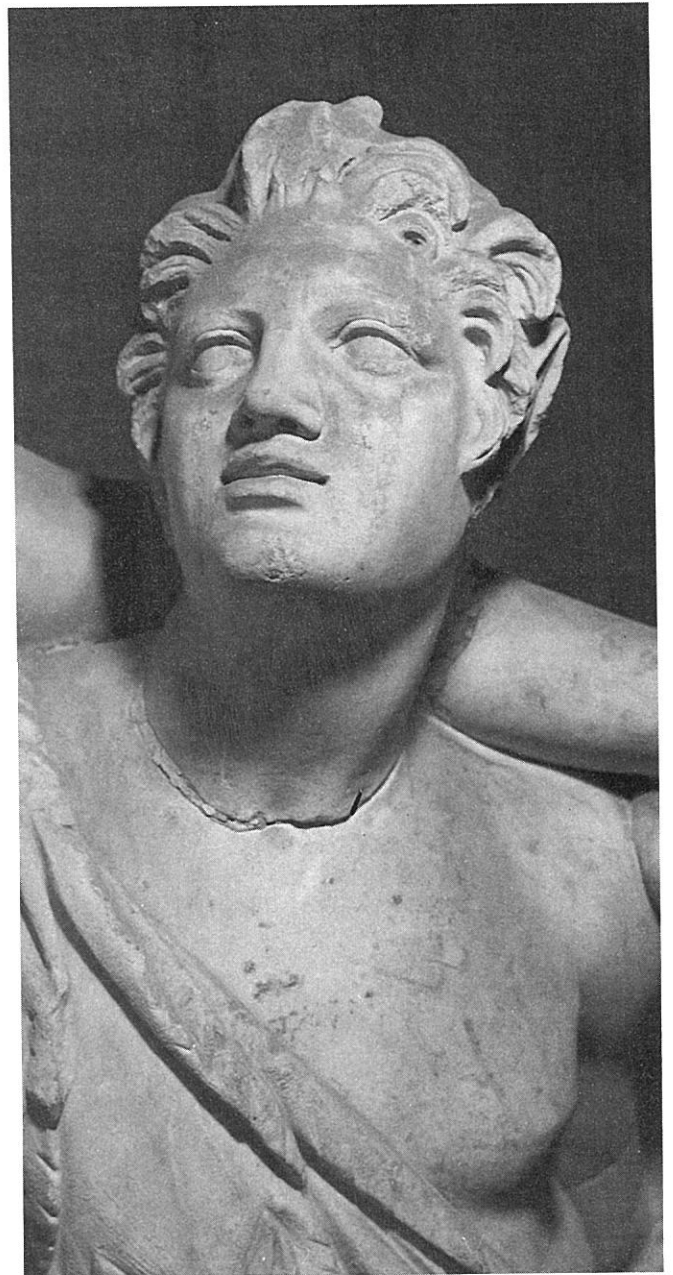


Fig. 3.