

UN GUERRIERO BRONZEO DA ODERZO (TV)

LUIGI BESCHI

La reintegrazione ideale della scena alla quale apparteneva, come *applique*, l'eroe guerriero da Oderzo, oggi nel Museo Archeologico di Venezia (figg. 1-2), compone una delle più intense immagini mitiche di agguato e rapimento, di morte prematura e improvvisa: la sua prima edizione dedichiamo, per triste assonanza di destino, alla memoria di M. Tombolani¹.

La grande *applique* di bronzo, già scoperta nel 1935, ha trovato finora solo rapidi accenni. Ora datata alla fine del IV secolo a. C., fu ritenuta originariamente connessa ad un supporto ligneo (FORLATI TAMARO 1969, p. 16); ora inserita nel classicismo augusteo, fu vista come probabile elemento di fregio architettonico (FORLATI TAMARO 1976, p. 652; TIRELLI 1987, p. 375). I primi confronti iconografici l'hanno proiettata in scene mitiche di lotta, come l'Amazzonomachia, o in scontri storici, come le lotte con i Galati o i Persiani (TIRELLI 1987, p. 375).

Le condizioni del ritrovamento, casuale e incontrollato, non offrono notizie utili sul contesto stratigrafico di appartenenza, nè contribuiscono in alcun modo a definire la funzione del frammento che resta, quindi, nei termini della sporadicità e va spiegato solo in base ai suoi caratteri. Fu trovato infatti in via Dalmazia, ad Ovest del centro municipale antico, "durante lavori di scavo per la costruzione dell'acquedotto, non è chiaro se presso, o al di sotto di un grande mosaico, non recuperato, causa il pessimo stato di conservazione e le difficoltà tecniche" (TIRELLI 1987, p. 375). Il settore occidentale di *Opitergium* sembra, infatti, caratterizzato dall'edilizia privata, di cui sono stati messi in luce vari resti pavimentali musivi, mentre il carattere dell'*applique* sembra rinviare, come vedremo, ad un monumento pubblico. E' quindi probabile

¹ Desidero esprimere anche da queste pagine il più vivo ringraziamento alla Soprintendente B.M. Scarfi per il permesso di studio e pubblicazione, nonché per la generosa fornitura di materiale fotografico.

che il frammento si sia disperso a seguito di una distruzione, più che appartenere ad una qualche forma di collezionismo o di impiego decorativo privato.

La figura risulta da una fusione cava a cera perduta; la superficie in vista è ben conservata e presenta una patina bruna, rilucente. Numerosi gli interventi a freddo sulle piume del *lophos*, nelle unghie, sugli svolazzi della clamide, nei riccioli, e sul pube; anche l'iride e la pupilla sono incise. L'accuratezza del lavoro si evidenzia anche nell'ageminatura di un meandro argenteo, intrecciato e intarsiato sul bordo interno dello scudo. Eseguita ad altorilievo, presenta solo le gambe a tutto tondo; posteriormente le forme sono sezionate con uno spessore della parete che si aggira sui 5 mm, per favorirne l'applicazione ad una superficie di supporto che, per la curvatura dell'*applique*, risulta esser stata ampiamente convessa. L'altezza massima della figura, dalla punta del piede destro alla sommità del *lophos*, è di 33 cm; la larghezza massima, a livello dello scudo, è di 21 cm. Ma si tratta evidentemente di un frammento.

La figura rappresenta infatti, senza il partito opposto, un guerriero in azione, teso nei suoi movimenti a destra, ma concentrato a sinistra. Nudo, riveste solo un elmo attico e impugna saldamente uno scudo, in piena visione prospettica dall'interno. Su di esso si aprono gli svolazzi della clamide che, avvolgendo l'avambraccio, scendeva libera sul dorso fino a riapparire tra le gambe. Ma proprio qui si sovrappone l'estremità di una coda che suggerisce sulla sinistra (quindi a destra del guerriero) la presenza di un cavallo, integrando la scena: una scena che alcuni confronti definiscono nei suoi termini iconografici e che è stata ripetutamente oggetto di analisi². Ricorderemo i casi più eloquenti.

I. Il più antico (e forse il più noto) viene dall'agorà di Atene (*fig. 3*): un rilievo fittile di modeste dimensioni (cm 7,7x12), con un'ampia curvatura che ha fatto pensare alla parete di un vaso plastico, datato negli ultimi decenni del V secolo a. C.³. Nessun dubbio sul tema: Achille sta disarcionando Troilo da cavallo, afferrandolo per i capelli. Non si è mai dubitato sulla derivazione dell'esemplare da un archetipo metallico. Più dibattuto invece il problema della sua matrice iconografico-stilistica che si intreccia con la tradizione delle Amazzonomachie dove, con maggiore frequenza e quindi con maggior successo, si replica la stessa cifra iconografica, così da pensare che il gruppo di Achille e Troilo non

² BIELEFELD 1937; THOMPSON 1939, p. 229 s.; BIELEFELD 1951, p. 32 ss.; FINCK 1967, p. 29; HOFKES BRUKKER-MALLWITZ 1975, p. 112; LIMC I s. v. *Achilleus*, p. 94; PANNUTI 1981, p. 111 ss.

³ SHEAR 1932, p. 390 fig. 9; SHEAR 1933, p. 471; THOMPSON 1959, fig. 27; LIMC I, s. v. *Achilleus* n. 354 (altra bibl. a nota precedente).

sia primario, ma derivato o desunto per citazione. Per ora basterà riscontrare che tra l'esemplare di Atene e il bronzo di Oderzo esistono varianti: nel primo notiamo una lancia impugnata nella sinistra, una spada sospesa alla bandoliera, un diverso percorso della clamide, una maggiore frontalità nella resa anatomica più semplificata. Ma si tratta di varianti esecutive che non incidono sulla identificazione della scena.

II. Un secondo documento, da considerare in questo contesto, è l'immagine di un cammeo già delineato da Battista Franco e da Enea Vico quando si trovava a Venezia in collezione Grimani (*fig. 4*). Passato poi nelle collezioni del Duca di Mantova e dei Nani, entrò nel Museo Worsleiano, dove è descritto come una grande e bella onice orientale raffigurante Achille e Troilo. Oggi è conservato a Brocklesby Park ed è ritenuto opera del XVI secolo (*fig. 5*)⁴. Non avendo visto l'originale non mi posso esprimere sulla datazione; è certo tuttavia che, se l'esecuzione è moderna, essa postula per coerenza iconografica (interna ed esterna) un modello antico e quindi resta un confronto valido. Lo schema generale si collega a quello della placchetta ateniese, anche se alcune varianti, una maggiore spazialità e la tecnica sembrano portare ad una datazione bassa, tra Repubblica e Impero.

III. Il terzo esemplare può forse confortare questa impressione. Si tratta di una pasta vitrea, già in collezione Gréau, ed ora nel Metropolitan Museum di New York, datata al I secolo a. C. (RICHTER 1956, n. 633). Le coincidenze iconografiche con il cammeo Grimani-Brocklesby sono puntuali e si estendono fino alla presenza dello scudo a pelta di Troilo. Una scena simile ritorna anche nella pasta vitrea n. 4263 dei Musei di Berlino (LIMC I, s.v. *Achilleus*, n. 356) e in un rilievo fittile pompeiano (PANNUTI 1981, *fig. 1*).

IV. Con aderenza all'iconografia attestata (pur con varianti) dai casi precedenti, è infine da ricordare lo stesso gruppo presente sulla lorica della statua bronzea di Germanico da Amelia, ora a Perugia, sulla quale torneremo più avanti⁵.

Ma la fortuna del nostro nesso iconografico che si radica, tramite l'esemplare ateniese, già in periodo classico, viene ulteriormente affermata da rielaborazioni e varianti di cui ricordiamo le principali.

V. Una teca di specchio dall'Italia meridionale, già in collezione privata inglese e datata nella seconda metà del IV sec. a. C., inquadra la scena nel medaglione circolare, sottoponendola a contrazioni e diluen-

⁴ VISCONTI 1794, tav. 30, n. 14; LEAMBURG-RUPPELT 1981, p. 91 s.; NEVEROV, 1984, p. 26 *figg. 3, 32*.

⁵ CIOTTI 1987, p. 223 ss.; *Il volto di Germanico* 1987, p. 20 ss. Ringrazio vivamente il prof. E. Paribeni per il richiamo suggeritomi a questo fondamentale confronto.

done la tensione in dettagli decorativi e in una plasticità più morbida⁶. Il documento è tuttavia importante sia perché introduce al seguente monumento tarantino, dichiarando la circolazione del modello in Magna Grecia, sia perché ripropone una esegesi del rilievo fittile dell'agorà ateniese (ugualmente cicoscritto in un cerchio), più in connessione con la toreutica delle teche di specchio che con le pareti di un vaso.

VI. Il rilievo in pietra tenera di Taranto (*fig. 6*)⁷, pur nelle sue ridotte dimensioni (alt. cm 24) all'incirca in scala con quelle del frammento di Oderzo, traduce ormai nei termini coloristici e drammatici dell'ellenismo lo schema di una scena che nella pittura italiota viene risolta altrimenti (ROCCO 1951, p. 168 s.) e che quindi può esser frutto della recezione di un modello esterno.

VII. La recezione in Occidente del modello originario è attestata anche in ambiente etrusco dove, nonostante la frequente inversione speculare del motivo, è conservato l'impianto generale dell'azione (LIMC I, s.v. *Achle*, nn. 19, 28, 30, 37, 40, 41). Continua poi nella cultura figurativa romana sia nella plastica a tutto tondo, come nel gruppo di Santa Barbara U.S.A.⁸, sia nel rilievo dei sarcofagi (LIMC I, s.v. *Achilleus*, n. 355).

Nel panorama di questa fortuna iconografica che definisce il guerriero di Oderzo come Achille, va distinto da un lato il motivo generale dell'eroe che disarciona Troilo da cavallo, motivo che si affaccia in Attica già nella prima metà del V sec. col pittore di Brygos (THOMPSON 1939, p. 300 s. *fig. 13*) e dall'altro uno schema ben preciso che presuppone attenzioni copistiche e quindi la circolazione di cartoni, come attestato dalla prima serie di confronti. Questo schema a cui appartiene la nostra *applique* è stato oggetto di ripetute riflessioni (BIELEFELD 1937 e 1951; THOMPSON 1939, p. 299 ss.). Sembra ormai certo che sia stato ideato nella bottega di Fidìa. Il ritmo di Achille riflette motivi partenonici come il Poseidon del frontone Ovest, alcuni tipi metopali e soprattutto il cavaliere n. 27 del fregio occidentale (BIELEFELD 1951, p. 32 s.; THOMPSON 1939, p. 302). Ma, poiché come nesso iconografico, la scena ha una documentazione massiccia nelle Amazzonomachie, si è pensato che la primitiva invenzione sia da vedere nell'ambito di una Amazzonomachia fidiaca, quale quella che decorava il trono dello

⁶ *Burlington Fine Arts Exhibition*, London 1904, tav. 61, C. 75. Non conosco l'attuale collocazione del documento; cfr. anche LIMC I, s. v. *Achilleus* n. 374.

⁷ BERNABO' BREA 1952, pp. 139-144, *fig. 95*; LANGLITZ-HIRMER 1968, p. 98 s. tav. 154; CARTER 1975, p. 85 n. 306 tav. 51; ORLANDINI 1983, *fig. 534*; LIMC I s. v. *Achilleus* n. 358.

⁸ DEL CHIARO 1984, pp. 76-79 n. 30. Alt. mass. 0,50. Ritenuto provenire dall'Asia minore e datato nel II sec. a. C., sembra piuttosto opera del classicismo antonino.

Zeus di Olimpia (FINK 1967, p. 29). Da qui l'archetipo avrebbe esercitato il suo influsso sia sui grandi cicli monumentali, come nei fregi di Basse e del Mausoleo di Alicarnasso, nel sarcofago delle Amazzoni di Vienna, nel fregio dell'Artemision di Magnesia, sia in innumerevoli prodotti dell'artigianato (cfr. le liste in BIELEFELD 1937 e 1951).

Ma una prova ancor più sottile dell'incidenza dell'archetipo è da vedere nell'uso secondario e derivato del nostro gruppo, nel quale si procede alla semplice sostituzione di Troilo all'Amazzone cavalcante. L'operazione dovette avvenire nell'ambito della toreutica, forse già negli ultimi decenni del V sec. a. C. se consideriamo le note manieristiche ricorrenti in alcuni esemplari, soprattutto nei lembi del panneggio⁹. Ci si è anche chiesto in quale ambiente possa essersi realizzato il primitivo prestito o reimpiego. Il rilievo fittile dell'agorà ateniese sembra dare una risposta; ma certamente, come avvenne per il nesso dell'Amazzonomachia, così per Achille e Troilo la circolazione dovette filtrare in altri ambienti e provocare rinnovate soluzioni stilistiche. Pensiamo in particolare ai centri di Corinto e della Magna Grecia, nei quali incontriamo prodotti di notevoli affinità tecniche e stilistiche.

Ricordiamo innanzitutto la paragnatide Carapanos di Dodona datata agli inizi del IV sec. e già attribuita ad un *atelier* peloponnesio, probabilmente corinzio¹⁰. Il torso è ancora compatto e quadrato rispetto alle forme più tese e longilinee dell'Achille di Oderzo. Più vicino a questo, per la plasticità delle forme e la tensione dei movimenti, sembra essere la teca di specchio della collezione Stathatos (*fig. 7*) che è stata intesa, pur con alcune riserve, come l'aggressione di Achille a Troilo¹¹. Anche per questa si pensa ad una officina del Peloponneso operante nella seconda metà del IV sec. Ma forse il Peloponneso è una tappa intermedia per giungere in Magna Grecia dove, tra l'altro, abbiamo già incontrato due notevoli casi di replica iconografica del nostro gruppo che postulano, ovviamente, il tramite di una trasmissione. Proprio all'artigianato magnogreco sono stati attribuiti due documenti come i bronzi di Siris al Museo Britannico (*fig. 8*)¹², e le paragnatidi di Palestrina nel Museo di Villa Giulia (*fig. 9*)¹³. I primi sono due paragnatidi di uno

⁹ Mi sembrano numerose le affinità con figure dei fregi del tempio di Atena Nike, dell'Eretteo e di Basse.

¹⁰ CARAPANOS 1878, p. 33, tav. XV; NEUGEBAUER 1934, p. 170 ss., fig. 7; KAROUZOU 1977, p. 100.

¹¹ OIKONOMOS 1963, pp. 80-89, tav. 11; ROLLEY 1967, p. 19, n. 172; ROLLEY 1983 a, p. 168, fig. 156.

¹² WALTERS 1899, p. 39, n. 285, tav. 8; THOMPSON 1969, p. 250 ss., tav. 66; ROLLEY 1983, p. 164, fig. 152.

¹³ DELLA SETA 1909, p. 194, tav. 2; RUMPF 1923-24, p. 471 ss., fig. 16; *Roma medio repubblicana* 1973, n. 426, pp. 286-288, tav. 91; ROLLEY 1983 b, p. 737, nota 46.

stesso elmo, decorate con lo scontro tra un Greco e un'Amazzone, con una contrapposta tensione di movimenti che ricorda, pur nella diversa soluzione iconografica, il nostro gruppo; vi si possono riscontrare anche altri accordi per quanto riguarda i liberi svolazzi del panneggio, la raffinata esecuzione degli scudi e la superba plasticità del nudo. Attorno alla metà del IV sec. sono datate anche le paragnatidi di Palestina, riferite alla produzione tarantina, che ripropongono ugualmente lo scontro tra un Greco e una Amazzone (Achille e Penteseilea ?), questa volta con una più stretta assonanza iconografica e stilistica. Si è anche osservato che l'uso delle paragnatidi decorate a sbalzo ha una sua spiccata documentazione sulle sponde adriatiche e ionie così da creare un'area di *koiné* e di circolazione di prodotti simili, anche a prescindere dalla problematica definizione dei centri di produzione per i quali, ovviamente, non è argomento sufficiente il luogo di ritrovamento (ROLLEY 1983 a, p. 168 ss.; ROLLEY 1983 b, p. 735 ss.). In questo senso sembra quindi che da una originaria affermazione in ambito attico e corinzio, tramite lo specifico impiego sulle teche di specchio o sulle paragnatidi, si sia diffusa in Magna Grecia una iconografia e uno stile che può aver agito come lontano modello per la realizzazione dell'*applique* di Oderzo. Questa, per il suo contesto di ritrovamento, ma soprattutto per la tecnica e lo stile dell'esecuzione, con i piani anatomici levigati e rilucenti, e soprattutto con la leziosa e manieristica espressione del volto, non può che ambientarsi in un momento di dichiarato classicismo come quello del primo Impero, nel quale non è difficile trovare confronti tra vari prodotti della piccola bronzistica (ZANKER 1974, *passim*). Ma l'archetipo sembra databile attorno alla metà del IV sec. (quasi a motivare la prima erronea datazione del frammento) e collocabile in area magnogreca che, oltre agli argomenti già addotti, si può facilmente proporre come prossimo punto di riferimento per un prodotto dell'artigianato dell'Italia romana.

Altri elementi possono precisare ulteriormente l'ipotesi, se consideriamo il fatto che il frammento di Oderzo si applicava con ogni probabilità ad una armatura. Partendo dalle misure attuali non è difficile recuperare le dimensioni complessive dell'*applique* che doveva coprire un'area di circa 45 cm di larghezza. Abbiamo già sottolineato il fatto che posteriormente essa doveva esser applicata su una superficie largamente curva. Il confronto con l'inedito gruppo di Achille e Troilo sul torso loricato da Amelia non è quindi solo tipologico, ma anche funzionale. Come in questo caso, anche l'*applique* di Oderzo doveva quindi decorare il pettorale di una corazza che, date le misure del frammento, doveva superare le dimensioni naturali. Ma il confronto con quella statua bronzea (ugualmente superiore al naturale e raffigurante Germani-

co) mi sembra altamente indicativo per un secondo motivo. Nella decorazione figurata delle corazze di Imperatori o di membri della famiglia imperiale si riscontra normalmente il ripetersi di cifre araldiche che, con il *gorgoneion*, esprimono forze apotropaiche o concetti di vittoria (trofei con Vittorie e prigionieri; Grifi e Arimaspi; Nereidi su Tritoni; Centauri con trofei). In alcuni casi è evidente il rapporto con l'ideologia dell'Imperatore (come nel caso adrianeo del Palladion sovrapposto alla Lupa di Roma); in altri ancora il complesso apparato intreccia ideologia e celebrazione storica, come nella lorica dell'Augusto di Prima Porta (STEMMER 1978, *passim*). La scelta del mito di Troilo deve, pertanto, per la sua singolarità, rivestire un particolare significato e quindi caratterizzare un personaggio complesso come Germanico. Se da un lato discende, come corollario, la probabile pertinenza del frammento di Oderzo ad una statua di Germanico e al tempo stesso una sua datazione, più definita entro il classicismo protoimperiale, attorno al 20 d. C., si impone dall'altro un quesito sui motivi ideologici che ne avrebbero potuto motivare la scelta del mito. Le fonti scritte non offrono una esplicita risposta, ma se pensiamo che Germanico venne paragonato, per il valore militare e per la morte in Oriente, ad Alessandro Magno¹⁴ e che Achille fu l'eroe prediletto di Alessandro si può forse aprire uno spiraglio sul significato di una cifra iconografica mitica che doveva caratterizzare, nel quadro dei grandi onori a lui tributati *post mortem*, le statue commemorative del grande generale-letterato¹⁵. D'altra parte, la stessa cifra mitica che poneva l'accento sul valore di Achille, poteva indicare in Troilo il triste destino di una morte prematura.

BIBLIOGRAFIA

- AALDERS G. J. D. 1961, *Germanicus und Alexander der Grosse*, in «Historia», X, p. 382 ss.
 AA.VV., *Roma medio repubblicana* 1973, Catalogo della Mostra, Roma.
 BIELEFELD E. 1937, *Ein attisches Tonrelief*, Würzburg.
 BIELEFELD E. 1951, *Amazonomachia*, Halle.
 BRACCESI L., CRESCI MARRONE G. 1987, *Germanico e l'imitatio Alexandri*, in *Germanico*, Roma, pp. 67-77.
 CARAPANOS C. 1878, *Dodone et ses ruines*, Paris.
 CARTER J. C. 1975, *The Sculpture of Taras*, in *TransAmerPhilosSoc* 65, 7.
 CIOTTI U. 1987, *La testa-ritratto di Germanico da Amelia*, in *Germanico*, Roma, p. 233 ss.

¹⁴ TAC. *Ann.* II 75, 1: *Erant qui formam, aetatem, genus mortis..... magni Alexandri fatis adaequarent*. Cfr. AALDERS 1961, p. 382 ss.; LEHMANN 1871, p. 23 ss.; CRESCI MARRONE 1981, p. 141 ss.; BRACCESI, CRESCI MARRONE 1987, p. 67 ss.

¹⁵ SCARPIGNATI 1987, p. 18. Per le connessioni "troiane" della Roma protoimperiale: PANI 1975, p. 77ss.

- CRESCI MARRONE G. 1981, *Germanico tra il mito di Alessandro e l'Exemplum di Augusto*, in "Sileno", V, p. 141 ss.
- DEL CHIARO M. 1984, *Classical Art Sculpture*. Santa Barbara Museum of Art, pp. 76-79.
- FINK J. 1967, *Der Thron des Zeus in Olympia*, München.
- FORLATI TAMARO B. 1969, *Il Museo Archeologico del Palazzo Reale di Venezia*, II ed., Roma.
- FORLATI TAMARO B. 1976, s. v. *Opitergium*, Princeton Encycl. Classical Sites, Princeton.
- HOFKES BRUKKER CH., MALLWITZ A. 1975, *Der Bassai-Fries*, München.
- Il volto di Germanico* 1987, *Il volto di Germanico*, Catalogo della Mostra, Roma.
- KAROZOU S. 1977, *Musée National*, Guide, Atene.
- LAMBURG RUPPELT E. 1981, *Die berühmte Gemma Mantovana und die Antiken-Sammlung Grimani in Venedig*, in *Xenia*, I, p. 91 ss.
- LANGLOTZ E., HIRMER M. 1968, *L'Arte della Magna Grecia*, Roma.
- LEHMANN G. A. 1971, *Tacitus und die Imitatio Alexandri des Germanicus Caesar*, in G. Radke, *Politik und literarische Kunst in Werk des Tacitus*, Stuttgart, p. 23 ss.
- NEUGEBAUER K. A. 1934, in *JdI*, 49, p. 170 ss., fig. 7
- NEVEROV O. J. 1984, *La serie dei "Cammei e gemme antichi" di E. Vico e i suoi modelli*, in "Prospettiva", 7, p. 26 ss.
- OIKONOMOS G. 1963, in *Collection H. Stathatos, III*, Strassburg, p. 80 ss.
- ORLANDINI P. 1983, *Le arti figurative*, in *Megale Hellas*, Milano p. 331 ss.
- PANI M. 1975, *Troia resurgens*, in *AFLFB*, 18, p. 77 ss.
- PANNUTI V., *Achille e Troilo*, in *BdA*, 9, 1981, p. 111 ss.
- RICHTER G. M. A. 1956, *Metropolitan Museum of Art. Catalogue of the engraved Gems*, New York
- ROCCO A. 1951, *Il mito di Troilo su di un'anfora della Biblioteca Gerolamini di Napoli*, in *ACI*, 3, p. 168 ss.
- ROLLEY CL. 1967, *Die Bronzen*, in *Monumenta graeca et romana V*, Leiden.
- ROLLEY CL. 1983 a, *Les Bronzes grecs*, Fribourg.
- ROLLEY CL. 1983 b, *Arte e artigianato del bronzo in Magna Grecia*, in *Megale Hellas*, Milano, p. 730 ss.
- SCARPIGNATI A. 1987, *Il volto di Germanico*, in *Il volto di Germanico*, Catalogo della Mostra, Roma.
- SHEAR L. 1932, in *AJA* 36, p. 390, fig. 9.
- SHEAR L. 1933, in "Hesperia", 2, p. 471, fig. 20.
- STEMMER K. 1978, *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen*, Berlin.
- THOMPSON D. B. 1939, *Mater caelaturae*, in "Hesperia", 8, p. 299 ss.
- THOMPSON D. B. 1959, *Miniature Sculpture from the athenian Agora*, Princeton.
- TIRELLI M. 1987, *Oderzo*, in *Il Veneto in età romana*, II, Verona
- VISCONTI E. Q. 1794, *Museum Worsleianum*, London
- WALTERS H. B. 1899, *Catalogue of the Bronzes in the British Museum*, London.
- ZANKER P. 1974, *Klassizistische Statuen*, Mainz.



Fig. 1 - Venezia, Museo Archeologico. Applique bronzea da Oderzo.



Fig. 2 - Venezia, Museo Archeologico. Applique bronzea da Oderzo (lato post.).



Fig. 3 - Atene, Museo dell'Agorà. Lastrina fittile con Achille e Troilo.

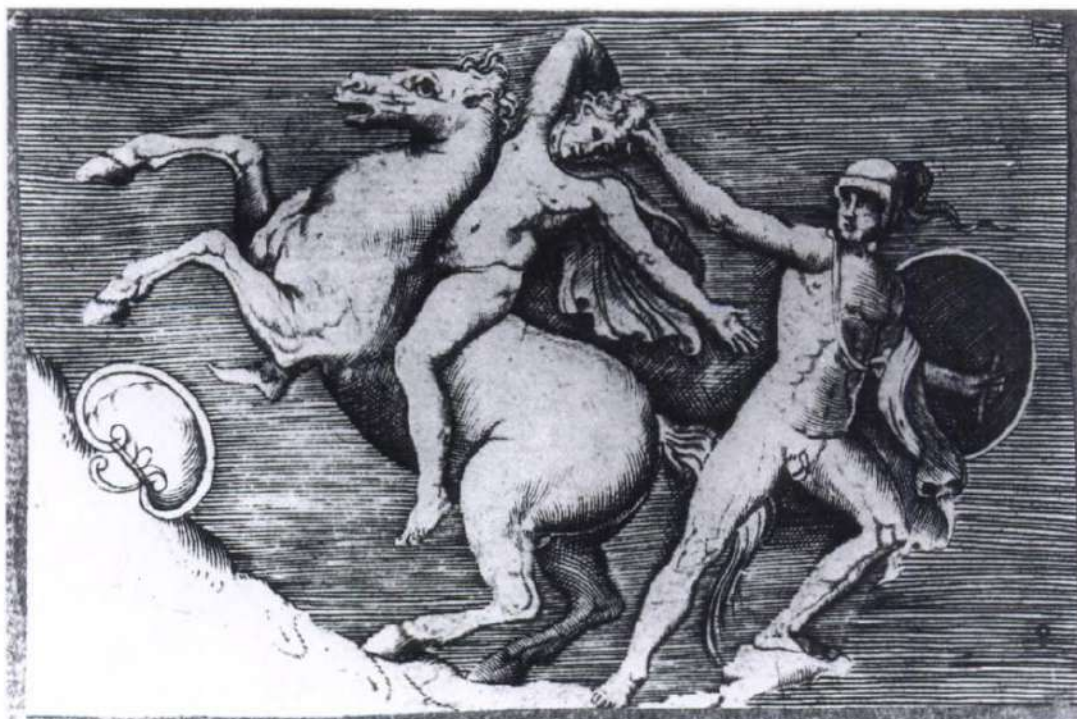


Fig. 4 - Gemma Grimani. Incisione di Enea Vico (1555).



Fig. 5 - Brocklesby Park. Cammeo con Achille e Troilo. Mus. Worsl. tav. 30, 14.

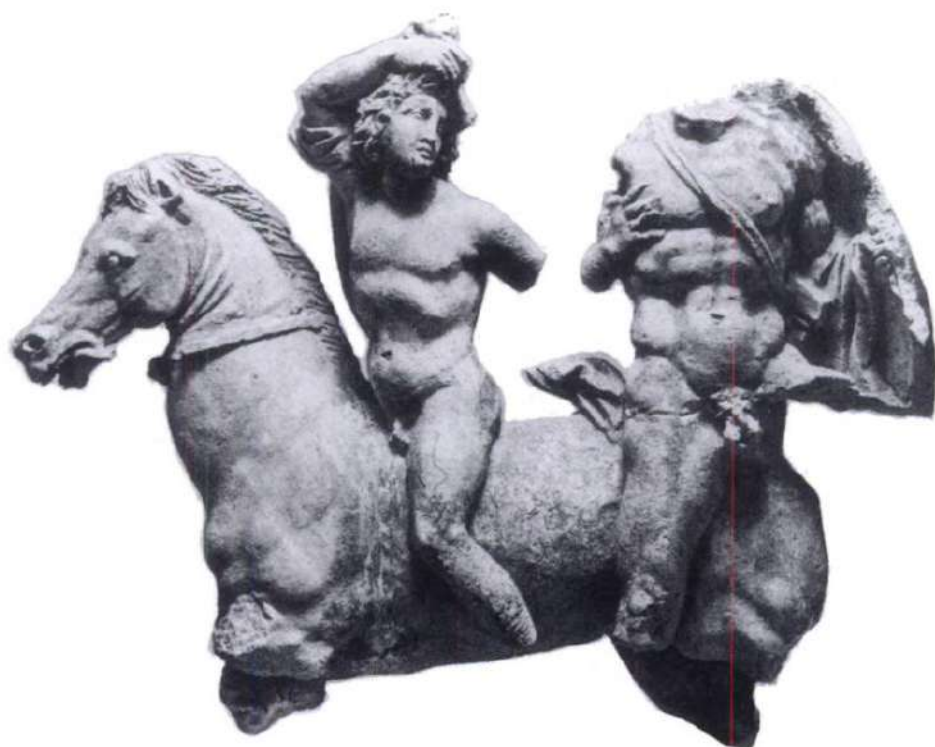


Fig. 6 - Taranto, Museo Archeologico. Rilievo in pietra tenera con Achille e Troilo.



Fig. 7 - Atene, Museo Nazionale (Coll. Stathatos). Teca di specchio.



Fig. 8 - Londra, Mus. Brit.
Paragnatide da Siris.



Fig. 9 - Roma, Museo di Villa Giulia.
Paragnatide da Palestrina.