

CLAUDIA CERCHIAI

## ALCUNE OSSERVAZIONI SU DUE BRONZI PRENESTINI

Nel Museo Archeologico prenestino sono conservati due piccoli rilievi bronzei che sono stati già in precedenza oggetto di studio.<sup>1)</sup> Si tratta di una paragnatide di elmo e di una teca di specchio. La prima (fig. 1) è ornata con una scena di amazzonomachia: il guerriero greco, vincitore, con lo scudo finemente decorato nella parte interna e imbracciato con la destra, trascina a sé l'amazzone vinta che tenta invano di liberarsi dalla sua presa. Il secondo oggetto (fig. 2), è un frammento di teca di specchio, con la raffigurazione di Athena che, con elmo, egida e scudo ornato dalla protome della gorgone Medusa, sta per colpire Encelado, il gigante anguipede e alato.

Questi due oggetti pur essendo diversi per realizzazione e per significato hanno il medesimo schema com-

positivo, sia pur casualmente. Infatti le figure in ambedue i rilievi divergono: da un lato Athena e l'amazzone, dall'altro Encelado e il guerriero: la gamba destra del guerriero sovrapposta a quella sinistra dell'amazzone e la gamba destra di Encelado sovrapposta a quella sinistra di Athena. I due corpi ricoperti dal pannello a sinistra e i due corpi nudi a destra dove in analogia con il pannello nella parte inferiore del pezzo (pendente dalla gamba del guerriero) fa riscontro la traccia di pannello che si intravede in corrispondenza del braccio sinistro di Encelado,<sup>2)</sup> lo spazio fra le figure scandito dallo scudo in una e nell'altra dal pannello fluttuante che pende dal braccio, la somiglianza del *kolpos* svolazzante di Athena e del corto chitone anch'esso svolazzante dell'amazzone.



I - PALESTRINA, MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE  
PARAGNATIDE DI ELMO IN BRONZO  
(foto Sopr. Arch. del Lazio)



2 - PALESTRINA, MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE  
TECA DI SPECCHIO IN BRONZO  
(foto Sopr. Arch. del Lazio)

Si è parlato di ritmo centrifugo che avrebbe avvicinato fra loro le due composizioni,<sup>3)</sup> in realtà ad un esame più attento si vede come questo ritmo centrifugo, creato dagli assi divergenti delle figure, venga interrotto dal ripiegarsi della testa in tutte e quattro le figure. Inoltre nella paragnatide questa interruzione è anche ulteriormente sottolineata dai segmenti trasversi dovuti, il primo, al braccio destro dell'amazzone che circonda la testa e che interrompe, insieme alla testa medesima, la linea ascensionale della gamba destra e del corpo, e il secondo all'impugnatura dello scudo che segue il volgere della testa del guerriero, che interrompe l'altro asse divergente reso dalla gamba destra e dal corpo stesso del guerriero. Si deve quindi parlare, per la paragnatide, invece che di ritmo centrifugo, di ritmo chiuso sottolineato come abbiamo visto dall'incrocio trasverso delle braccia che preannuncia sulla testa dell'amazzone la chiusura dei due assi obliqui e che lascia intravedere una evoluzione interna, una conclusione racchiusa di quella lotta che si preannunciava invece grandiosa per quel divergere posente dei due corpi vigorosi.

Anche per la teca di specchio non si deve parlare di ritmo centrifugo in quanto l'accompagnamento di un elemento trasverso al ripiegamento della testa di Athena è piuttosto lasciato all'immaginazione, perché nell'attimo successivo a quello raffigurato, la dea vibrerà il colpo spostandosi verso Encelado e chiudendo così il movimento ascensionale del raccoglimento ed il concentramento delle forze che era nella spalla destra. L'altra linea ascensionale resa dal corpo di Encelado non è una linea retta ma curva che rende precario e instabile l'appoggio del gigante sul ginocchio sinistro che deve bilanciare l'incurvarsi del corpo e quindi il peso: ben diverso è questo appoggio da quello del piede sinistro saldamente poggiato del guerriero che ha ancora nella gamba piegata,



3 - LONDPA, BRITISH MUSEUM - TECA DI SPECCHIO  
(da M. COMSTOCK, C. VERMEULE,  
*Greek, Etruscan and Roman Bronzes*)

una potenziale energia. Encelado è già a terra, il suo corpo non ha più l'elasticità di una ripresa e a nulla vale la posizione leggermente avanzata della spalla sinistra che insieme alla testa sembrano opporre ancora resistenza a questa rovinosa e incalzante caduta.

Diverso è quindi il significato delle due raffigurazioni: non due combattimenti che trascendono per ritmo centrifugo e creano quindi un senso di respiro per dilatazione dei corpi, ma in uno è la lotta che si racchiude in sé e si risolve all'interno del gruppo; nell'altro addirittura è la caduta, il crollo del gigante sotto la figura e la forza della divinità.

Stilisticamente gli oggetti sono diversi. Diversa ad esempio è la resa del panneggio: nella paragnatide è quasi velificato e animato da fitte piegoline i cui interni si aprono gonfiandosi alle estremità e si restringono ammassandosi in un gioco continuo che svela il corpo vigoroso dell'amazzone, animato soltanto dal movimento della figura. Più corposo è invece quello di Athena nella teca di specchio e non omogeneo nella sua resa: naturalistico il fluttuare dell'orlo del corto ripiegamento del *kolpos* ma stanco, anomalo e pesante nell'aderenza alla gamba destra con quella serie di pieghe quasi parallele che tra l'altro male si saldano al ritmo contrario di quelle che invece si creano dal panneggio in caduta fra le gambe, le quali seguono con una certa durezza l'andamento delle pieghe del *kolpos*. Evidentemente l'artista non ha derivato lo schema da un modello, che altrimenti avrebbe seguito senza cadere in evidenti disattenzioni. Si noti anche la coscia destra come appare priva di quella compostità che ci si aspetterebbe dall'esame della struttura fisica della dea e come in generale l'intera figura abbia poco sviluppo nella parte inferiore.

Costruita meglio è invece la figura di Encelado nonostante le forti corrosioni che impediscono un attento esame della resa muscolare. Tuttavia anche questa non risulta esente da alcune pecche che si individuano dalle osservazioni relative all'anomala muscolatura delle braccia fra di loro e alla muscolatura dell'addome che ci si aspetterebbe più sentita perché contratta dallo sforzo fisico di opporre un'ultima e disperata resistenza.

Nel complesso però la teca è di grande effetto e queste pecche dell'artista risultano minime nell'insieme dove l'attenzione viene attirata e indugia sulla resa minuziosa delle squame nel corpo di Encelado, del puntinato sull'orlo dello scudo di Athena, della testa della gorgone Medusa al centro di questo, delle penne delle ali del gigante e infine si ferma sul serpente, terminazione delle gambe di Encelado, che si volge minaccioso verso la dea, proprio a coprire la parte dell'infelice panneggio.

Il soggetto, estremamente noto, che è quello del combattimento in genere,<sup>4)</sup> facilitava il sorgere di schemi compositivi con adattamenti al campo da decorare e variazioni a seconda della personalità e sensibilità dell'artista e del periodo storico e artistico di creazione. L'analogo tema della gigantomachia raffigurato in due teche di specchio<sup>5)</sup> ha reso possibile il loro accostamento a quello di Palestrina.<sup>6)</sup> In queste due teche, al posto di Athena è Dioniso che lotta contro un gigante, che ha già piegato le ginocchia contro la roccia (fig. 3). L'atteggiamento di Dioniso è analogo a quello di Athena nel rilievo prenestino: il dio con il braccio destro sollevato sta per vibrare il colpo sul gigante che ha afferrato per i capelli con la mano sinistra. Il gigante tiene il braccio destro piegato sulla testa, come Encelado, ma il suo corpo non è plasticamente incurvato ed avendo il ginoc-



4 e 5 - LONDRA, BRITISH MUSEUM - SPALLINE DI CORAZZA DA SIRIS  
(foto DAI)

chio sinistro poggiato contro la roccia, più in alto rispetto al destro, la sua posizione, pur sempre precaria, sembra essere più salda.

Anche se in realtà, ad un'attenta osservazione, l'atteggiamento del torso, lo scudo imbracciato con la sinistra, la posizione della gamba destra quasi tesa e quella della sinistra piegata, sono simili più a quelli del guerriero con l'amazzone nella paragnatide che non a quelli di Encelado nella teca di specchio, da questo confronto si notano piuttosto analogie di disposizione fra le singole figure che non certo di stile. Infatti le figure nelle teche con gigantomachia, così prive come sono di elasticità e di organica costruzione, nell'insieme risultano disarmoniche, tozze e come "fermate" nel movimento. Il panneggio è di genere, non sentito, indefinito e indeciso nella sua compostità più o meno accentuata.

Analoghe osservazioni possiamo fare in relazione alla teca di specchio da Malesina<sup>7)</sup> con la raffigurazione di Artemide che atterra il gigante, in quanto molto vicina al precedente esempio: la posizione del gigante è rigida, il torso è privo di naturalezza. Occorre quindi rilevare un'apparente somiglianza che però non giustifica ulteriori accostamenti.

Nel nostro caso vediamo come la struttura di Encelado presupponga la diretta conoscenza dei rilievi pergameni

e in particolare il suo atteggiamento e la resa del tono muscolare trovano confronti con quello del giovane gigante in lotta con il tritone,<sup>8)</sup> e lo stesso derivare della parte anguipede, così alta alle gambe, trova ancora la sua diretta origine nei rilievi pergameni.<sup>9)</sup> Anche la figura dell'Athena di Pergamo, nella sua impostazione con il torso di prospetto, pur se opposta, presenta forti analogie con quella prenestina. Ugualmente il panneggio corposo e pesante, ricco di profondi interni, anche con le precedenti osservazioni fatte, risente di quello pergameno.<sup>10)</sup> Pertanto, non potremmo vedere prima della realizzazione dell'altare pergameno quella del nostro gruppo, da cui deriva non solo le figure e la loro impostazione, ma anche quello spirito di grandiosità che è qui presente nonostante l'esiguità dello spazio a disposizione.

Nella paragnatide è invece raffigurato il tema della vittoria dei Greci contro le Amazzoni e il guerriero vincitore afferra l'amazzone per la chioma, trascinandola.

È un gesto anche di disprezzo poiché essa viene colpita ed umiliata proprio nella sua femminilità; ma quanto più efficace e sentito era il medesimo gesto nel frontone ovest del tempio di Zeus ad Olimpia del centauro che aveva afferrata per i capelli la Lapitessa. Infatti non si tratta delle dita che affondano scomparendo nella soffice massa dei capelli, creando la suggestione della morbidezza, e



6 - SALONICCO, MUSEO ARCHEOLOGICO  
CRATERE DA DERVENI, PARTICOLARE  
(da B. BARR-SHARRAR, *Bronzes Hellénistiques et Romains*)



7 - LONDRA, BRITISH MUSEUM  
TECA DI SPECCHIO DA PARAMYTHIA  
(foto DAI)

che la sollevano scoprendo il collo, ma sono le dita visibili nella loro terminazione che hanno afferrato i capelli già raccolti alla sommità del capo.

Ciononostante realisticamente aperte sono rese le dita di lei sul braccio del guerriero nel tentativo di liberarsi, e di intenso significato, come abbiamo visto, è l'incrocio delle braccia sul capo che suggella e respinge all'interno del campo decorativo il dinamismo che si era sprigionato.

Il gesto di afferrare la figura femminile per i capelli o per il capo risale indietro nel mondo greco. Lo abbiamo visto per la Lapitessa nella centauiomachia nel frontone ovest di Olimpia, lo vediamo a Selinunte in una metopa del tempio E, il tempio la cui decorazione mostra spunti diretti e dipendenze dai modelli greci con Eracle che afferra il berretto frigio dell'amazzone, lo vediamo nello scudo dell'Athena Parthenos di Fidia con l'amazzone presa per i lunghi capelli mentre lei rovescia indietro la testa per annullare la presa e intanto afferra il polso del suo inseguitore, lo vediamo spesso ripetuto in temi di amazonomachia<sup>11)</sup> e di gigantomachia<sup>12)</sup> su sarcofagi ed oggetti minori,<sup>13)</sup> oltre che qui a Palestrina.

Il tema dell'amazonomachia risulta ripreso anche in un frammento di paragnatide da Pietrabbondante di recente scoperta<sup>14)</sup> e in generale accostato ai bronzi di Palestrina. Lì l'amazzone è in ginocchio e la gamba è piegata ma analoga è la posizione del panneggio che ricopre la coscia e che aderisce ad essa ripiegandosi nella parte terminale; ugualmente si nota il medesimo andamento delle pieghe a destra con analogie nel lembo che da sotto la cintura rientra a nascondersi dietro il movimento a doppia curva che si apre di lato e a destra nel raggruppamento di pieghe fra le gambe che presenta lo stesso andamento, nonostante la diversità della posizione della gamba destra in entrambe le figure. Queste analogie di disposizione del panneggio si risolvono però a favore della paragnatide da Palestrina dove la fluidità di rendimento e di stile è di gran lunga superiore rispetto a quella di Pietrabbondante. Il frammento attribuito ad una produzione artigiana tarantina è stato datato alla fine del V secolo a.C.<sup>15)</sup> in base alla sua analogia con il gruppo dei rilievi da Siris.<sup>16)</sup>

Anche il bronzo prenestino è stato a sua volta accostato alle spalline da Siris (figg. 4 e 5) di ambiente meridionale<sup>17)</sup> ma ci accorgiamo subito che le analogie effettive sono in realtà poche in quanto si può parlare di analogie di soggetto: il tema del combattimento fra il guerriero e l'amazzone; analogie della figurazione all'interno di un campo limitato: le spalline e la paragnatide, e analogia della disposizione del panneggio dell'amazzone nel ripiegamento sotto il seno. Per il resto i bronzi di Palestrina e quelli di Siris si discostano fra di loro.

La scelta del momento della lotta è diversa; lì è ancora il combattimento in corso; le gambe delle figure sono in opposizione fra di loro, l'amazzone ha ancora il piccolo scudo imbracciato mentre il guerriero, dopo averle puntato il ginocchio contro il fianco, l'attira a sé afferrandola per i capelli secondo l'iconografia consueta.

Il bronzo di Palestrina è invece più armonico nella composizione ed evidenzia una maggiore sensibilità dell'artista nella scelta del momento rappresentato, una scelta che porta ad una considerazione del periodo storico che l'ha potuta produrre. Non è il violento contrasto ma la scena più toccante della sconfitta e della resa. Di conseguenza il periodo cronologico è diverso da quello in cui si notano le tendenze ancora epiche di combattimento che si vedono invece presenti nelle spalline di Siris. Siamo in

una fase in cui si avverte più sensibilmente un volgersi ad interessi più umani, una ricerca ad introspezioni psicologiche.

È l'amazzone ormai vinta che, senza più scudo, cerca di sottrarsi tenendo il guerriero a distanza con il braccio, mentre piega la testa verso la mano di lui per attenuare il dolore e mentre tenta di allentare la presa. E intanto cammina trascinata dal guerriero, la sua gamba destra è già sopra a quella di lui.

Dal confronto stilistico vediamo la superiorità del bronzo prenestino dove la muscolatura è resa con maggiore fluidità anche se ugualmente bene sono sottolineate le singole masse. Più gradualmente sono i passaggi dei piani all'addome, al torace e alla muscolatura contratta della gamba piegata; più serico e libero è il fluttuante pannello. Nel volto non c'è l'accentuata ombreggiatura agli occhi di diretta derivazione scopadea che ha fatto parlare di senso di *pathos* e che si riscontra invece nelle spalline da Siris. Possiamo perciò dire che le spalline da Siris sono più vicine, anche per quanto riguarda la datazione, a forme scultoree di analogo soggetto.<sup>18)</sup>

Pertanto il bronzo da Palestrina ha soltanto il tema e somiglianze apparenti che lo avvicinano ai confronti che gli sono stati attribuiti e che abbiamo esaminato, somiglianze che ad un più attento esame critico non sono bastate a comprovare una sua appartenenza all'ambiente storico e artistico a cui invece appartengono gli oggetti che gli sono stati accostati.

Si tratta per la paragnatide di un'opera di notevole qualità dal punto di vista del rendimento, nonostante il tema abbastanza consueto, la quale si ricollega direttamente ad opere di artigianato greco. Infatti è proprio dall'ambiente greco che abbiamo i confronti più vicini. Tra questi è una teca di specchio da Corinto, ora a Londra,<sup>19)</sup> in cui è raffigurato Hermes nell'atto di attirare a sé una ninfa che nella sua ritrosia è atteggiata come la nostra amazzone. Uguale è la posizione del braccio piegato sopra la testa, lo stesso incrocio di gambe con la destra avanzata, il braccio sinistro è anche qui teso benché la tensione e lo scopo siano diversi: lì si difende, qui accondiscende e quindi il tentativo di distacco è quasi nullo. È interessante soprattutto notare la uguale posizione delle due figure in esame che induce a ritenere la loro diretta derivazione da figure di repertorio o da schemi o modelli senz'altro esistenti presso botteghe dei toreuti.<sup>20)</sup> Stilisticamente il bronzo di Palestrina presenta strette analogie con le figure del noto cratere rinvenuto nella tomba B di Derveni<sup>21)</sup> datato alla fine del IV secolo a.C., ed in particolare con le figure femminili rese sul lato opposto a quello con Dioniso ed Arianna (fig. 6). Lo stesso modo di rendere il volto dall'ovale pieno, leggermente allungato, forte nella parte inferiore e terminante in un mento dal profilo arrotondato, la fronte è triangolare, bassa, i grandi occhi sono senza profonde ombreggiature, le labbra tumide e dai contorni ben delineati.<sup>22)</sup>

C'è nell'insieme, oltre ad analogie di gusto nella resa calligrafica di alcuni particolari mediante incisioni a bulino, un più accentuato effetto pittorico che accomuna le due opere e che le fa appartenere ad una medesima fase artistica e ad un medesimo ambiente. Forti analogie si notano ugualmente, dal confronto, con il frammento del rilievo da Paramythia (fig. 7), datato alla seconda metà del IV secolo a.C.,<sup>23)</sup> analogie soprattutto per quanto riguarda i volti femminili che risultano in entrambe le opere pieni nella parte inferiore. Simile è la bassa fronte triangolare, la disposizione dei capelli, il forte collo e

ugualmente simile è la resa del serico pannello, ricco di molteplici pieghe sottili che nella paragnatide si anima e partecipa al movimento mentre giace invece, in molle abbandono, nel rilievo da Paramythia.

Anche la costruzione e la resa stilistica del nudo maschile si ricollega a forme anatomiche meno evidenziate che si riscontrano nello stesso periodo storico e artistico.<sup>24)</sup>

Possiamo concludere quindi che questi due bronzi conservati nel Museo Archeologico prenestino rientrano nella produzione greca di opere minori. Queste per lo più ripropongono soggetti derivati da opere monumentali mostrando però variazioni stilistiche e iconografiche, variazioni che sono dovute anche alle influenze che il periodo storico ha esercitato sull'artista che ha realizzato l'opera. Nel nostro caso sono state proprio queste osservazioni riguardanti lo stile e l'iconografia, più che la composizione, che hanno portato ad attribuire agli ultimi anni del IV secolo a.C. e forse anche agli inizi del III la paragnatide e intorno alla metà del II secolo a.C. la teca di specchio.

1) Per la teca di specchio cfr. A. SMITH, *Athena and Enceladus*, in *JHS*, III-IV, 1883, pp. 90-95; A. DELLA SETA, *La Collezione Barberini di antichità prenestine*, in *Bollettino d'Arte*, III, 1909, p. 196; G. QUATTROCCHI, *Il Museo Archeologico Prenestino*, Roma 1956, p. 42, n. 109, fig. 47; E. LA ROCCA, in *Roma Medio Repubblicana*, Roma 1973, p. 286, n. 426, tav. XCI.

Per la paragnatide d'elmo cfr. DELLA SETA, *art. cit.*, pp. 194 e 195, tav. II; J. ROULEZ, *Bronzes de Palestrine et de Grumento*, in *AnnInst*, 43, 1871, pp. 131-156; QUATTROCCHI, *op. cit.*, n. 108, fig. 46; LA ROCCA, *op. cit.*, p. 286, n. 426, tav. XCI, 426b.

Recentemente questi due bronzi sono stati ripresi in esame in occasione della redazione di un settore del catalogo illustrativo del materiale presentato alla mostra per il Bimillenario Virgiliano ma per ragioni di spazio non è stato possibile inserire queste osservazioni. Cfr. *Enea nel Lazio. Archeologia e Mito*, Roma 1981, p. 36.

2) SMITH, *art. cit.*, p. 91 e ss.

3) Cfr. LA ROCCA, *op. cit.*, pp. 287 e 289.

4) Si vedano a tale proposito le forti analogie fra la figura del guerriero caduto nel monumento funerario di Dexileos al Museo del Ceramico di Atene e la figura di Encelado, anche nel pannello avvolto intorno al braccio sinistro e così pure l'analogo atteggiamento fra la figura del cavaliere e quella di Athena, in J. BOARDMAN, J. DORIG, M. HIRMER, *L'art grec*, Paris 1966, fig. 225, datato al 394 a.C.

5) M. COMSTOCK, C. VERMEULE, *Greek, Etruscan and Roman Bronzes in the Museum of Fine Arts Boston*, Boston 1971, pp. 251 e 252, nn. 262 e 263, forse provenienti da Elis.

6) LA ROCCA, *op. cit.*, p. 289.

7) COMSTOCK e VERMEULE, *op. cit.*, n. 291, p. 42, tav. XI.

8) J. CHARBONNEAUX, R. MARTIN, F. VILLARD, *La Grecia ellenistica*, Milano 1971, p. 278, fig. 299.

9) CHARBONNEAUX, MARTIN, VILLARD, *op. cit.*, p. 280, fig. 301; M. FLORIANI SQUARCIAPINO, *Sculture del Foro Severiano di Leptis Magna*, Roma 1974, p. 57, nota 127; *ibidem*, p. 53.

10) Cfr. ad es. la figura di Adrastea anch'essa molto vicina a quella di Athena della teca prenestina, con il *kolpos* svolazzante e con il pannello che poggia sulla gamba avanzata, piegata in entrambe le figure e con la netta evidenziazione della gamba di richiamo (in CHARBONNEAUX, MARTIN, VILLARD, *op. cit.*, p. 276, fig. 297, la posizione delle due figure è opposta; cfr. anche per l'atteggiamento irruente della figura di Athena: R. TÖLLE-KASTENBEIN, *Frühklassische Peplosfiguren Originale*, Mainz am Rhein 1980, tav. 140a).

11) C. LE ROY, *Rechauds Déliens*, in *BCH*, LXXXV, 1961, pp. 474-500, figg. 11, 13; S. REINACH, *Répertoire de Reliefs Grecs et Romains*, I, Paris 1909, gruppo 1, p. 223 (Smith 535) e n. 10, p. 222; CHARBONNEAUX, MARTIN, VILLARD, *op. cit.*, p. 285, fig. 306; M.C. STURGEON, *Sculpture, The Reliefs from the Theater, Corinth, IX*, 2, 1977, pp. 55-89, tav. 41, A-6-1; *ibidem*, tav. 11, G. 12; tav. 21, G. 26; *ibidem*, tav. 18, G. 22.

12) CHARBONNEAUX, MARTIN, VILLARD, *op. cit.*, p. 279, fig. 300; *ibidem*, p. 268, fig. 290; STURGEON, *op. cit.*, pp. 11 e 54.

13) G. BECATTI, *L'età classica*, Firenze 1965, p. 241; J. DURM, *Handbuch der Architektur, Die Baustile*, Stuttgart 1905, fig. 181.

14) B. D'AGOSTINO, in *Sannio-Pentri e Frentani dal IV al I sec. a.C.*, Roma 1980, pp. 140-150, ivi bibliografia.

15) D'AGOSTINO, *op. cit.*, p. 142.

16) Cfr. anche D. GIAMPAOLA, in *Sannio-Pentri e Frentani*, *op. cit.*, p. 140, che data invece i rilievi da Siris alla seconda metà del IV secolo a.C.

17) LA ROCCA, *op. cit.*, p. 287; H.B. WALTERS, *Select Bronzes, Greek, Roman and Etruscan in the Departments of Antiquities*, London 1915, tav. XXXI; C.C. PERKINS, *The Siris Bronzes*, in *AJA*, I, 1885, p. 162, tav. XI.

18) P. BERNARD, J. MARCADÉ, *Sur une métope de la tholos de Marmaria a Delphes*, in *BCH*, LXXXV, 1961, pp. 447-473.

19) H.B. WALTERS, *Catalogue of the Bronzes in the British Museum*, London 1915, p. 43, n. 294.

20) Cfr. anche la teca di specchio a scatola da Vomitza ora a Parigi con Enea ed Elena (?), in CHARBONNEAUX, MARTIN, VILLARD, *op. cit.*, p. 228, fig. 241, da notare anche il *kyma* ionico nello scudo di Enea, qui riportato all'interno; *ibidem*, p. 225, fig. 237, cfr. la teca di specchio a scatola n. C.T. 313 della collezione Stathatos al Museo Nazionale di Atene con Eracle ed Auge in cui è raffigurato, con schema invertito, il combattimento dei due guerrieri: è da notare la straordinaria somiglianza fra la figura di Eracle e quella del guerriero greco nella paragnatide.

21) AA.VV., *The Search for Alexander*, New York 1980, n. 127 e tav. a colori n. 20; R. BIANCHI BANDINELLI, *Il cratere di Derveni*, in *DdA*, 2, 1974-75, pp. 179-200; B. BARR-SHARRAR, *Towards an Interpretation of the Dionysiac Frieze on the Derveni Krater*, in *Bronzes Hellénistiques et Romains, Tradition et Renouveau, Actes du V<sup>e</sup> Coll. Int. sur les bronzes antiques*, Lousanne 1979, pp. 55-59.

22) Nel nostro bronzo si intravede il contorno ondulato del labbro superiore. Del resto la bocca dell'amazzone risulta anche conservata per intero nella foto dell'Ist. Germ., neg. 67.701. Cfr. anche la situla in COMSTOCK e VERMEULE, *op. cit.*, p. 302, n. 428, datata alla seconda metà del IV secolo a.C.

23) WALTERS, *op. cit.*, tav. 27; J. SWADDLING, *The British Museum Bronze Hoard from Paramythia, North Western Greece: Classical Trends Revived in the 2nd and 18th Centuries A.D.*, in *Bronzes Hellénistiques et Romains*, *op. cit.*, pp. 103-106, tav. 55, fig. 14 (attribuiti ad età romana). Un'analoga struttura del volto pieno e della disposizione dei capelli che segnano la fronte triangolare si riscontra anche nel volto dell'amazzone afferrata per i capelli nel fregio del frontone ovest di Asclepio ad Epidauro del 380 a.C., dove la scriminatura è coperta dalla treccia rialzata.

24) Cfr. l'Eracle con il pomo da Rodope e ora al Louvre, in CHARBONNEAUX, MARTIN, VILLARD, *op. cit.*, p. 217, fig. 228, in cui la giovane figura dell'eroe presenta evidenti analogie di costruzione con il nostro guerriero per l'ampia superficie dei pettorali, il bacino stretto e per la dinamica ed armoniosa muscolatura che mantiene l'evidenza nelle singole parti.