

# Sulla via di Dioniso

## Un «putto giacente» al Tesoro dei Granduchi in Palazzo Pitti

Alessandro Muscillo

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** The aim of this paper is to propose a new placement for a little sculpture representing a lying winged child that is today in Florence, at the Tesoro dei Granduchi in Palazzo Pitti: ascribed until now to an unknown XVI-century sculptor, the artwork shows stylistic and iconographical elements that allow to suppose a roman origin and a possible dating to the Antonine age. The most curious detail, the forced position of the right wrist, unnaturally wheeled, finds until now just one known matching in an antique sleeping Cupid at the Musei Vaticani, and it is possible to consider some details of the sculpting method as typical of the II century AD. Otherwise, the depiction reveals a mixture of two iconographies, the 'sleeping Cupid' and the 'bacchic child' (*putto bacchico*), according to the eclectic practice attested in the late imperial age: the child's posture is in fact similar to the 'sleeping Cupid' type, but the crown held in his left hand (and his heavy eyelids on the ajar eyes) helps to evoke the drunkenness induced by Dionysus, ideally connecting the image to the large tradition of representations of drunken bacchic children, attested here by sarcophagi and an ivory pyxis from Grumentum. Furthermore, the crown finds matches in depictions of deceased on the covers of the *Klinentypus* sarcophagi, showing dionysian attributes with an apparent connection to the otherworldly life. Given the analogue funerary destination of similar images of sleeping Cupids (surely attested, for example, by the setting of one of these on the cover of a sarcophagus in Copenhagen), it is therefore possible to suppose that the artwork was anciently pertinent to a similar context, as an allegorical portrayal of a deceased child or adult initiated to the mysteries of Dionysus.

**Keywords** Roman sculpture. Sleeping Cupid. Bacchic child. Dionysus. Mysteries. Palazzo Pitti.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 Descrizione dell'opera e stato di conservazione. – 3 Cenni di storia collezionistica. – 4 Inquadramento stilistico. – 5 L'attributo della corona e il suo significato. – 6 Le ragioni di un'iconografia e la sua destinazione.



Edizioni  
Ca' Foscari

**Antichistica 20 | Archeologia 4**

e-ISSN 2610-9344 | ISSN 2610-8828

ISBN [ebook] 978-88-6969-328-1 | ISBN [print] 978-88-6969-329-8

**Peer review | Open access**

Submitted 2016-02-27 | Accepted 2016-04-27 | Published 2019-07-06

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-328-1/006

## 1 Introduzione

L'inquadramento cronologico attribuito a una statuetta di «putto giacente»,<sup>1</sup> attualmente esposta in una saletta del Tesoro dei Granduchi (già Museo degli Argenti) a Palazzo Pitti, merita oggi nuova attenzione: l'opera, assegnata a ignoto scultore fiorentino del XVI secolo, sembra lasciar presupporre un'origine ben più antica per motivi di carattere stilistico e iconografico.

## 2 Descrizione dell'opera e stato di conservazione

La piccola statua [fig. 1] raffigura un putto alato e disteso, nell'atto di appoggiarsi al gomito sinistro, con il busto semieretto e le gambe leggermente divaricate. Il braccio destro è portato a pendere davanti al busto e il polso presenta una torsione eccessiva, al punto da ruotare di 180° esponendo alla vista il palmo nella sua interezza. La mano sinistra regge invece un piccolo oggetto frammentario dalla forma circolare, identificabile con una piccola corona. Sulla testa i capelli ricciuti, lunghi fin quasi alle spalle, formano un ciuffo e una treccia sulla sommità del capo, in un'acconciatura di concezione tardoclassica definita *Scheitelzopffrisur* e attestata dalla prima metà del IV secolo a.C. in raffigurazioni di fanciulli mortali e divini.<sup>2</sup> Il capo appare mollemente appoggiato alla spalla sinistra, mentre gli occhi sono aperti e con le iridi incise. Il piccolo posa su di una clamide, distesa a sua volta su di un piano roccioso provvisto di una sporgenza su cui egli appoggia il gomito, e un lembo della clamide gli avvolge l'avambraccio sinistro.

La superficie del marmo presenta forti tracce di rilavorazione. Tra le due iridi, ad esempio, quella sinistra appare tracciata più profondamente della destra, e su tutta la superficie l'illuminazione radente rivela le tracce di un insistito passaggio di strumenti. Le integrazi-

---

Vorrei esprimere la mia profonda gratitudine al dott. Fabrizio Paolucci, direttore del Dipartimento di Antichità Classiche della Galleria delle Statue e delle Pitture presso le Gallerie degli Uffizi, per la costante disponibilità e i preziosi consigli. Desidero inoltre ringraziare la dott.ssa Maria Sframeli, già direttrice del Museo degli Argenti, per avermi consentito lo studio del marmo oggetto del presente intervento, e la dott.ssa Maddalena De Luca Savelli, per il suo gentile interessamento.

**1** Inv. O.d.A. 1911, nr. 180. Marmo bianco a grana fine, probabilmente italico. Altezza massima 29,5 cm; larghezza massima della base 51 cm; lunghezza massima della base 20 cm. Le uniche menzioni bibliografiche note risultano in Cecchi, Gasparri 2009, 310 nrr. 564 e 372 nota 645 e in De Luca Savelli 2011, 33 nr. 17.

**2** Le più antiche attestazioni dell'utilizzazione della *Scheitelzopffrisur* quale acconciatura di fanciulli sono offerte da rilievi funerari databili tra il 370 e il 360 a.C.: Vorster 1983, 21-3, 217 ss.; sull'acconciatura dei putti si veda inoltre Stuveras 1969, 171-2.

oni sono minime: i restauri di maggiore entità riguardano i piedi, il destro dalla punta fino all'altezza della seconda falange compresa e il sinistro dalla punta fin quasi all'attacco della caviglia. Le stesse parti integrate presentano dei danni ulteriori, dal momento che le dita di entrambi i piedi appaiono scheggiate e i due alluci sono completamente assenti: in corrispondenza di essi il marmo appare scavato, come in preparazione della collocazione di un'integrazione ulteriore, cui sembrano alludere i piccoli buchi in fondo alle due cavità, realizzati forse per alloggiare dei perni. Altri elementi reintegrati di minore entità sono il pollice e l'indice della mano sinistra dalla punta alla seconda falange e, infine, la parte destra del ginocchio sinistro, mentre il mignolo della mano sinistra sembra ricomposto. La punta del pollice destro è mancante, mentre il medio e l'anulare della stessa mano appaiono scheggiati. Manca anche parte della corona: è probabile che, in seguito alla rottura, in luogo della ricollocazione sul posto di un cordolo di marmo, si sia scelto di rilavorare la fronte di frattura. Sul retro, presso l'attacco dell'ala destra, si nota una fessurazione del marmo, in parte nascosta da un restauro condotto presso l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze in un periodo imprecisato.<sup>3</sup> Il lembo di clamide ricadente dall'avambraccio presenta inoltre il distacco di una porzione di materiale corrispondente all'orlo. Una crettatura corre tutt'intorno alla caviglia destra e intorno al calcagno sinistro. Lo spessore della base presenta tracce di malta nella parte che viene a trovarsi a destra dell'osservatore, come se la statuetta fosse stata in passato murata in qualche luogo.

Sull'inguine, poco sopra il pene, è presente un piccolo buco poco profondo: si potrebbe ipotizzare che la cavità possa essere stata realizzata per alloggiarvi un perno, destinato a sorreggere un'*applique* a forma di foglia per nascondere il sesso. Simili interventi censori non sono del resto nuovi nella storia del collezionismo fiorentino di antichità, come dimostrano ad esempio le larghe foglie che coprono il pube delle statue maschili della Galleria degli Uffizi nell'*Inventario disegnato* commissionato all'abate Benedetto Vincenzo De Greyss da Francesco Stefano di Lorena verso la metà del Settecento:<sup>4</sup> a dimostrare che tale manifestazione di *pruderie* non fosse limitata esclusivamente alla rappresentazione grafica interviene il particolare della cordicella disegnata sui fianchi delle statue a sostenere le foglioline, riflesso di un assetto ancora attestato da fotografie databili con buona probabilità alla fine del XIX secolo o agli inizi del XX.

<sup>3</sup> In merito al restauro, di cui rimane menzione nell'etichetta collocata sul retro, al centro sullo spessore della base, non si sono ritrovati documenti nell'Archivio dell'Opificio.

<sup>4</sup> Sull'*Inventario disegnato* del De Greyss si vedano Heikamp 1969 e Muscillo 2019, 165-72.



**Figura 1** *Putto giacente*. Firenze, Palazzo Pitti, Gallerie degli Uffizi, Tesoro dei Granduchi (inv. O.d.A. 1911, nr. 180. Da Cecchi, Gasparri 2009, 373)



**Figura 2** *Erote dormiente* tipo «Broadlands-Paris». Broadlands, Hampshire (*sine numero*). Tardo II sec. d.C. (da Sorabella 2007, 356, fig. 19.3)



**Figura 3** *Erote dormiente tipo «Broadlands-Paris».*  
Parigi, Musée du Louvre (inv. MR 146 [MA 344]).  
Tardo I sec. d.C. (da Sorabella 2007, 356, fig. 19.2)



**Figura 4** *Erote dormiente tipo «New York».*  
Musei Vaticani (inv. 10421). Fine del II-inizi del III sec. d.C.  
(da Söldner 1986, ill. 27)

### 3 Cenni di storia collezionistica

I riferimenti agli inventari più recenti sono segnati direttamente sul corpo della statua, un «180» in rosso vivo relativo all'inventario del 1911<sup>5</sup> e un «24» in blu che rimanda all'Inventario del 1860<sup>6</sup> e risulta oggi assai difficilmente leggibile: quest'ultimo inventario e altri precedenti collocano la statuetta nel salone del piano terreno affrescato da Giovanni da San Giovanni, dove essa risulta sistemata a partire dall'Inventario del 1802.<sup>7</sup> Fino all'Inventario del 1846 il marmo è identificato con un «putto alato disteso sopra a panno». Negli ultimi due inventari compilati, a dispetto degli occhi aperti, il «putto» viene definito «dormiente». Nessun inventario si sofferma sul dettaglio della piccola corona.

In merito ad altre fonti, la descrizione completa di Palazzo Pitti a opera di Francesco Inghirami, pubblicata nel 1819, si limita a ricordare nella Sala di Giovanni da San Giovanni «otto statue di piccola mole in marmo, due in bronzo e quattro busti antichi».<sup>8</sup> La situazione diviene più complessa quando, nel processo a ritroso di controllo degli inventari, si arriva a consultare l'inventario del 1793,<sup>9</sup> in cui non è possibile rintracciare la statuetta nella Sala di Giovanni da San Giovanni. A complicare ulteriormente l'indagine subentra l'attestazione della presenza di due statue dal soggetto analogo: nella sala nr. 11, «dipinta d'Architettura e figure di mano del Colonna», l'Inventario del 1793 registra infatti «Una piccola Statuetta di Marmo bianco rappresentante un Cupido»,<sup>10</sup> mentre nella sala successiva è rilevata la presenza di «Una figura di Marmo bianco, rappresentante un Morfeo giacente».<sup>11</sup>

Inizialmente gli occhi aperti del putto alato oggetto del presente studio indurrebbero a non considerarlo tanto un «Morfeo» quanto un «Cupido» ma, dal momento che negli ultimi due inventari di Palaz-

**5** Inv. O.d.A. 1911, nr. 180, «Putto alato dormiente sdraiato su di un panno. Marmo bianco largo alla base m 0,49».

**6** Inv. O.d.A. 1860, nr. 24, «Putto alato dormiente disteso su di un panno: Marmo bianco: larghezza in base M.<sup>ri</sup> 0,49».

**7** ASF, *Imperiale e Real Corte*, 4689, c. 23, nr. 118 (inv. 1802-1804); 4693, c. 87, nr. 289 (inv. 1809-1810); 4695, c. 12, s.n. (inv. 1815-1816); 4698, nr. 224 (inv. 1819-1830); 4707, c. 32, nr. 419 (inv. 1829); 4715, c. 33, nr. 723 (inv. 1846). L'inventario del 1911 registra una generica collocazione della statuetta tra gli «Oggetti d'Arte depositati nella Galleria degli Argenti antichi».

**8** Inghirami 1819, 16. Le successive edizioni (Inghirami 1828, 16; 1832, 15) riportano il medesimo assetto.

**9** ASF, *Imperiale e Real Corte*, 4686.

**10** ASF, *Imperiale e Real Corte*, 4686, c. 38, «Una piccola Statuetta di Marmo bianco rappresentante un Cupido; Segnato di N. 85».

**11** ASF, *Imperiale e Real Corte*, 4686, c. 41, «Una figura di Marmo bianco, rappresentante un Morfeo giacente Segnato N. 99».

zo Pitti questo stesso marmo è definito «putto dormiente», non c'è motivo di escludere *a priori* che anche alla fine del XVIII secolo possa essere stata commessa una simile leggerezza interpretativa. Dal 1802 a Pitti è presente solo un «putto disteso», e il susseguirsi delle corrispondenze inventariali ne rende inequivocabile l'identificazione con il marmo in esame. Dal momento che durante il periodo di dominazione napoleonica le collezioni granducali conoscono una sorta di stagnazione, è lecito pensare che il «putto disteso» fosse presente a Palazzo Pitti già da prima. Per avanzare dunque una fondata ipotesi sull'identità del «Morfeo», sarà utile ricordare brevemente lo *statu quo* dei putti dormienti nelle collezioni granducali nel 1793, l'ultimo anno in cui il «Cupido» e il «Morfeo» sono ricordati entrambi a Palazzo Pitti. L'altro putto dormiente,<sup>12</sup> esposto attualmente nella medesima sala e in modo simmetrico rispetto al presente marmo, è da escludere da qualsiasi supposizione, dal momento che arriva a Palazzo Pitti molto tardi, nel 1865, dal «Real Magazzino di Lucca», stando a quanto riportato dall'inventario degli Oggetti d'Arte dei Magazzini di Pitti.<sup>13</sup> La situazione dell'allestimento della Galleria degli Uffizi in quello stesso 1793 è facilmente ricostruibile grazie alla Guida di Galleria pubblicata in quell'anno a Firenze dallo stampatore granduca Gaetano Cambiagi. La Guida ricorda dunque nella cosiddetta «Stanza d'Amore» un «Amore che dorme con farfalla appresso» (Cambiagi 1793, 149), identificabile con il nr. 392/1914 (Mansuelli 1958, 140, nr. 108, Ill. 110); nella «Stanza delle Miniature» è registrato un «Morfeo Dio del Sonno in marmo ossidiano nero», identificabile a sua volta nel nr. 279/1914 (Cambiagi 1793, 153-4): un «Morfeo» come quello ricordato nell'inventario di Palazzo Pitti del 1793, ma di un materiale così pregiato che l'inventario non avrebbe potuto non menzionarlo; nella medesima stanza sono inoltre ricordati sul pavimento «Due Amorini che dormono; uno dei quali ha una Lucerta, l'altro ha una face accesa» (Cambiagi 1793, 153), due marmi identificabili rispettivamente nel nr. 169/1914 (Mansuelli 1958, 139-40, nr. 106, Ill. 107) e nel nr. 167/1914 (nr. 107, Ill. 109 con numero di inventario errato). Confrontando il posseduto della Galleria documentato dalla Guida del Cambiagi con le opere attualmente presenti agli Uffizi, il numero dei putti dormienti conosce una significativa aggiunta, un marmo raffigurante un amorino dormiente su pelle di leone (inv. 626/1914)<sup>14</sup>

**12** Inv. O.d.A 1911, nr. 205, De Luca Savelli 2011 36 nr. 28; sull'inquadramento dell'opera, si vedano anche Parronchi 1992, 19, fig. 17a (con attribuzione alla scuola di Giovan Battista Foggini) e Bellesi, Visonà 2008, II, 116 (con attribuzione ad Agostino Cornacchini).

**13** AGU, *R. Palazzo Pitti. Inventario Oggetti d'arte alla consegna del Conservator Generale dei Magazzini del Mobiliare etc.*, nr. 182. La consegna è datata 26 Dicembre 1865.

**14** Mansuelli 1958, 140-1, nr. 109, Ill. 108. Vedi da ultimo Cecchi, Hersant 2013, 88-9, nr. 14.

che, come si legge nel «Giornale di Galleria»,<sup>15</sup> giunge agli Uffizi il 15 marzo 1816 «dal Regio Scrittoio delle Reali Fabbriche». È lecito supporre che possa trattarsi del «Morfeo» esposto a Pitti alla fine del Settecento, poi riportato in Guardaroba e riemerso da essa solo una quindicina d'anni dopo per essere condotto in Galleria. Anche se la piccola faretra la cui tracolla attraversa il petto del fanciullo sembra identificarlo inequivocabilmente come un Eros, il riconoscimento in questo marmo di una rappresentazione infantile del dio del sonno può essere ulteriormente corroborato da due degli attributi raffigurati: alla sfera del sonno rimandano infatti le due capsule di papavero, che il fanciullo addormentato sfiorava con le dita della mano sinistra,<sup>16</sup> come pure la lucertola collocata presso i piedi del fanciullo. Le proprietà soporifere del papavero appaiono infatti ben note già ai Greci e ai Romani,<sup>17</sup> e lo stesso può dirsi per la lucertola che, a causa del proprio letargo invernale, era compresa nell'apparato simbolico legato al sonno al punto da essere compresa in programmi iconografici legati a cicli di morte e di resurrezione.<sup>18</sup> Al momento non sembra possibile risalire con certezza a ritroso oltre il 1793 nella storia collezionistica del *putto giacente*,<sup>19</sup> ma da quanto osservato risulta possibile poter riconoscere plausibilmente nella statuetta del Tesoro dei Granduchi il «Cupido», rimasto a Pitti mentre il «Morfeo» prendeva la via della Guardaroba.

<sup>15</sup> BGU, ms. 114, 113.

<sup>16</sup> L'uso dell'imperfetto è determinato dal fatto che quelle dita - già oggetto di un intervento di reintegrazione, testimoniato dalla presenza dei piccoli perni tuttora in opera - sono oggi mancanti.

<sup>17</sup> Si vedano al riguardo Verg. *Georg.* 4.545 e *Aen.* 4.486. Si veda inoltre Söldner 1986, 316.

<sup>18</sup> Si vedano al riguardo Keller 1913, 270 ss. e Toynbee 1973, 220 ss. Si veda inoltre Söldner 1986, 309.

<sup>19</sup> In Cecchi, Gasparri 2009, 310 nrr. 564 e 372 nr. 645 (vedi nota 1) per il presente marmo si propongono due diverse identificazioni possibili, l'una con «Un rilievo con un Cupido» (nr. 564) e l'altra con «Un Cupido giacente» (n. 645), rispettivamente ai nrr. 1208 e 1307 dell'inventario di Villa Medici a Roma compilato nel 1588 (ASF, GM, 790, ins. 1, cc. 1r-8v). Di entrambi l'inventario riporta una lunghezza di due palmi (circa 44 cm), che non pare peraltro trovare corrispondenza nelle misure del *putto* del Tesoro dei Granduchi. Il «rilievo con un Cupido» si trovava nella stanza «lungo le mura» dove, dopo l'acquisto avvenuto tra il 1571 e il 1592, sarebbe rimasto fino al 1606, per poi essere ricordato dall'inventario di Villa Medici del 1671 come «un Cupido che dorme, piccolo, privo dei piedi». Il «Cupido giacente» nel 1588 si trovava invece nella stanza «ove restaura maestro Pietro Borghi». All'uno o all'altro marmo potrebbero inoltre riferirsi le indicazioni inventariali che nel 1740 riportano il trasferimento di un'opera dalla «Camera I del popolo» alla «Galleria», dove l'inventario 1740-1758 riporta «un Amori-no colco [sic] sopra un letto, mancante dei piedi, 2 e ¼ (circa cm 49, misura che si avvicina maggiormente a quelle del presente marmo)» che dall'inventario del 1744 risulta poi in restauro.



#### 4 Inquadramento stilistico

La posizione delle gambe e del braccio destro, unita all'impostazione del busto e al dettaglio della testa portata all'indietro, induce a considerare l'opera presente una variante del tipo di Erote dormiente definito «Broadlands-Paris» dalle collocazioni dei due esemplari [figg. 2-3] che si prestano a determinarne le caratteristiche, il cui archetipo è datato all'inizio del terzo quarto del II sec. a.C.<sup>20</sup> L'impostazione del piccolo putto di Palazzo Pitti differisce dai due esemplari eponimi del tipo (datati il primo tra l'età tardoantonina e l'età severiana e il secondo tra l'età neroniana e l'età flavia)<sup>21</sup> per la minore inclinazione della testa, la posizione delle ali e per il gomito maggiormente flesso e arretrato, che qui fa da vero punto d'appoggio, mentre le due suddette repliche si appoggiano direttamente a un sostegno roccioso, coperto da una pelle di leone: non bisogna dimenticare al riguardo che il putto fiorentino, a differenza degli altri due, non è «dormiente», come dimostrato dagli occhi aperti, ma semplicemente giacente.

L'innaturale torsione del polso destro trova invece un interessante confronto in un erote dormiente d'età severiana conservato nei magazzini dei Musei Vaticani [fig. 4]<sup>22</sup> e ricollegato al tipo detto «New York»,<sup>23</sup> il cui prototipo è ricondotto al secondo quarto del III sec. a.C. e ha il suo esemplare eponimo in un celebre bronzo del Metropolitan Museum dalla supposta origine rodiese, a lungo considerato un originale greco d'età ellenistica (datato in un primo tempo tra 250 e 150 a.C., Richter 1943, 124),<sup>24</sup> con un successivo innalzamento della cronologia al 270/260 a.C.),<sup>25</sup> anche se oggi non manca chi, più realisticamente, lo ritiene una replica romana di buona fattura (Carinci in Guerrini 1982, 130). Il tipo «New York» differisce dal tipo «Broadlands-Paris» per l'inclinazione e la torsione del busto e per la posizione della testa appoggiata all'avambraccio sinistro piegato.

Nonostante i più eloquenti confronti di carattere iconografico per il marmo oggetto del presente intervento siano stati individuati in esemplari di Erote dormiente, è opportuno tuttavia osservare come la presenza della corona (di cui si tratterà più oltre) connoti il bam-

**20** Sul tipo dell'Eros «Broadlands-Paris» si veda Söldner 1986, 65-75.

**21** Rispettivamente Broadlands, Hampshire (*sine numero*); Söldner 1986, 617-18, Kat. 39, Ill. 42, 44, 46-7; Parigi, Louvre, Magazzini (inv. MR 146 [MA 344]); Söldner 1986, 618 Kat. 40, Ill. 35, 43. Il catalogo compilato dalla Söldner include fra gli esemplari riconducibili al suddetto tipo anche una statuetta assai mutila d'età severiana del Museo Archeologico Provinciale di Tarragona (inv. 12267); Söldner 1986, 619, Kat. 41.

**22** Musei Vaticani, Magazzini (inv. 10421); Söldner 1986, 613, Kat. 31, Ill. 27.

**23** Sul tipo dell'eros «New York» si veda Söldner 1986, 11-65.

**24** Tale datazione è accolta ancora oggi da parte della critica: si veda Daehner, Lapatin 2015, 228-9.

**25** Söldner 1986, 605, Kat. 17, Ill. 1-8.

bino alato di Palazzo Pitti non come «Erote», cioè come personaggio specificamente inteso come facente parte del corteo di Afrodite, ma come «Putto bacchico», secondo una distinzione già lucidamente operata a suo tempo da Stuveras (Stuveras 1969, 13 ss.). Tuttavia, la necessità di rendere un analogo soggetto, nel presente caso una figura infantile alata e giacente, determina già in produzioni di età romana la tendenza a utilizzare un unico schema di fondo, liberamente ed ecletticamente variato giocando sull'impostazione e sugli attributi: non a caso, in un mosaico pavimentale dell'età di Settimio Severo in una sala tricliniare della cosiddetta «Schola del Traiano» di Ostia [fig. 5],<sup>26</sup> un genio alato in veste di banchettante giace come su di una *kline* in una postura molto simile a quella del marmo qui indagato, appoggiando il busto semieretto al gomito sinistro piegato, e discostandosi dal putto fiorentino per i soli dettagli della gamba destra flessa e del braccio destro, portato in alto nell'atto di brandire una coppa. È evidente comunque la medesima volontà riscontrabile nell'opera in esame, ovvero l'intento di agire in modo eclettico sui vari modelli, per ottenere di volta in volta una figurazione appropriata al contesto.

## 5 L'attributo della corona e il suo significato

La presenza della corona nella mano del putto giacente non manca di ricollegarlo all'ampia produzione di statue impostate su coperchi di sarcofagi riconducibili a quel tipo particolarmente diffuso in età imperiale che è stato denominato *Klinentypus*<sup>27</sup> e che raffigura il defunto o la defunta sdraiati in posizione da banchettante, associando tendenzialmente le figure femminili con attributi quali ventagli, specchi, fiori o melograni, mentre gli uomini presentano attributi più specificamente legati alla sfera del banchetto, quali *skyphoi*, *rhyta*, scodelle manicate o anche patere. Non mancano tuttavia casi in cui il defunto o la defunta tengono in mano una corona, già raffigurata in opere d'arte etrusca di II sec. a.C. documentata nell'arte funeraria romana a partire dal II sec. d.C. in rilievi e sculture a tutto tondo (Wrede 1977, 398). La corona è del resto un elemento sempre presente nel simposio, come attestato da una lunga serie di fonti greche e romane, da Aristofane<sup>28</sup> ad Ateneo,<sup>29</sup> da Cicerone<sup>30</sup> a Orazio<sup>31</sup> a Tibul-

<sup>26</sup> Becatti 1961, 199-201, nr. 379, tav. LXXXIX.

<sup>27</sup> Sui sarcofagi del *Klinentypus* si veda Wrede 1977.

<sup>28</sup> Aristoph. *Pl.*, 1041; *Ach.*, 1090-1, 1145; *Ec.*, 838-45.

<sup>29</sup> Athen. 15.674; 678e.

<sup>30</sup> Cic. *Cat.* 2. 10.

<sup>31</sup> Hor. *S.* 2.3.256.



**Figura 5** Mosaico pavimentale. Ostia, «Schola del Traiano». Fine del II sec. d.C. (da Becatti 1961, tav. LXXXIX, n. 379)

lo.<sup>32</sup> Secondo la testimonianza che Plutarco nelle *Quaestiones conviviales* attribuisce al medico Trifone, Dioniso stesso avrebbe consigliato a coloro che celebrano feste bacchiche di cingersi il capo di edera per limitare gli effetti del vino, «poiché l'edera spegne l'ubriachezza grazie alla freddezza»,<sup>33</sup> laddove Ammonio, non condividendo l'opinione di Trifone sulla natura «fredda» dell'edera, considera l'utilizzo di tale pianta un semplice fattore «estetico»:

non l'amabilissimo Dioniso introdusse l'edera, né quale aiuto contro l'ubriachezza, né come elemento contrario al vino [...]. A me sembra piuttosto che, come gli amanti del vino, quando manca la vite, si servono d'una bevanda d'orzo e producano certi vini di mele e di palma, così anche colui che, nel periodo invernale, desidera una corona di pampini di vite, nel vedere questa nuda e priva di foglie si accontenta dell'edera a causa della somiglianza.<sup>34</sup>

Se il legame concettuale tra la corona e l'ebbrezza indotta dal vino non appare in modo eloquente nelle rappresentazioni a tutto tondo di banchettanti sdraiati poste sui sepolcri, risulta invece fin troppo evidente sui sarcofagi romani decorati con la raffigurazione a bassorilievo del *komos* dionisiaco. All'interno del festoso seguito di Dioniso, formato da puttini nelle più varie attitudini, è solitamente il personaggio centrale a tenere in mano la corona, mentre, essendo così ubriaco da non potersi reggere in piedi, appare bisognoso di essere sorretto. Lo schema appare nelle linee generali sempre lo stesso: il modello più diffuso mostra un putto alato con il volto di prospetto che protende le braccia davanti a sé (verso la destra dell'osservatore) ad accogliere il personaggio che, privo di ali, barcolla all'indietro.

<sup>32</sup> Tib. 1.7.51 ss.

<sup>33</sup> Plut. *Quaes. Conv.* 647a.

<sup>34</sup> Plut. *Quaes. Conv.* 648 e-f.



**Figura 6** Fronte di sarcofago con raffigurazione di Komos di eroti (particolare). Ostia Antica, Museo Nazionale Ostiense, *Antiquarium* (inv. 1326). 10-160 d.C. (da Koch et al. 1999, Tav. 21.2)

Questa figurazione si può osservare ad esempio in due sarcofagi, conservati l'uno a Ostia antica [fig. 6]<sup>35</sup> e l'altro a Berlino:<sup>36</sup> l'unica variante - in uno schema altrimenti identico - è qui rappresentata proprio dalla posizione della corona, che nel primo sarcofago appare nella mano sinistra e nel secondo nella mano destra del personaggio ebbro al centro, mentre la sinistra regge un lembo del mantello. Altri esempi di tale iconografia si trovano in forma più semplificata in sarcofagi conservati a Cagliari<sup>37</sup> e al Museo Chiaramonti,<sup>38</sup> come pure in una fronte di sarcofago a Villa Medici a Roma.<sup>39</sup> Un'altra variante dello schema vuole che in alcuni esemplari i personaggi che sorreggono l'individuo posto al centro divengano due, ad esempio in un sarcofago del Belvedere,<sup>40</sup> in uno esposto presso il Museo Gregoriano Profano in Vaticano<sup>41</sup> e in uno a Varsavia.<sup>42</sup> Un ulteriore schema dall'analogo significato si riconosce in un'altra fronte di sarcofago del Museo Chiaramonti.<sup>43</sup> Vale la pena di ricordare inoltre che a

**35** Ostia Antica, Museo Nazionale Ostiense, *Antiquarium*, inv. 1326; Koch et al. 1999, 140-1, Kat. 33.

**36** Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlung, inv. Sk 1881; Koch et al. 1999, 134, Kat. 6. Qui eccezionalmente la corona è tenuta in mano anche da un personaggio sulla sinistra dell'osservatore, che, tenendo con l'altra mano una cetra, procede verso la destra dell'osservatore volgendosi indietro verso un compagno.

**37** Cagliari, Cattedrale, Cappella di S. Saturnino (*sine numero*); Koch et al. 1999, 135-6, Kat. 10.

**38** Musei Vaticani, Museo Chiaramonti, inv. 1535; Koch et al. 1999, 160, Kat. 123.

**39** Roma, Villa Medici(*sine numero*); Koch et al. 1999, 158, Kat. 114.

**40** Musei Vaticani, Belvedere, Cortile Ottagono, inv. 892; Koch et al. 1999, 159-60, Kat. 121.

**41** Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano, inv. 10427; Koch et al. 1999, 164, Kat. 142.

**42** Varsavia, Nationalmuseum, inv. MN 200406; Koch et al. 1999, 164-5, Kat. 145.

**43** Musei Vaticani, Museo Chiaramonti, inv. 2015; Koch et al. 1999, 161, Kat. 128.



**Figura 7** Pisside da *Grumentum*, Grumento Nova. Museo Archeologico Nazionale dell'Alta Val d'Agri (inv. 266460). Il sec. d.C. (da Bottini 1997, 337)

Firenze un sarcofago,<sup>44</sup> anticamente posseduto dalla famiglia Riccardi e poi passato agli Uffizi, registra una variante molto singolare, in cui a reggere la corona e a perdere l'equilibrio per l'ubriachezza non è il personaggio centrale, ma un putto collocato in posizione decentrata, quasi sull'angolo all'estrema destra dell'osservatore. Se l'edera, il mirto e le rose,<sup>45</sup> intrecciate nelle corone indossate nei riti di Dioniso, avevano nell'opinione comune la proprietà di contrastare il mal di testa e gli altri effetti dell'ubriachezza, non è forse un caso che chi in queste raffigurazioni soccombe in misura maggiore all'azione del vino tenga in mano la corona e non la indossi: questo induce a pensare che tenere in mano la corona e non indossarla equivale al rifiuto di questo strumento, con la deliberata volontà di ricercare l'ebbrezza, come nel frammento di Alceo in cui il poeta esorta a mescolare le quantità di acqua e vino in proporzione diversa rispetto a quanto solitamente consigliato.<sup>46</sup>

<sup>44</sup> Firenze, Gallerie degli Uffizi, Corridoio Vasariano, inv. 374/1914; Mansuelli 1958, 230, nr. 247; Koch et al. 1999, 136, Kat. 12.

<sup>45</sup> Aristoph. *Eq.*, 966; *IG* 7.1887.

<sup>46</sup> Fr. 346 LP

Un ulteriore termine di confronto iconografico è da riscontrare nella raffigurazione offerta da una pisside in avorio intagliato del II sec. d.C. proveniente da *Grumentum* [fig. 7] e oggi al Museo Archeologico Nazionale dell'alta Val d'Agri,<sup>47</sup> sulla cui parete esterna si dipana una scena di indubbio significato bacchico, con putti, eroti e menadi in corteggio. La figura meglio conservata è quella di un putto privo di ali sdraiato su di una *kline* che, a dispetto della posizione speculare e diagonalmente impostata rispetto a quella del marmo oggetto del presente studio, manifesta con esso indubbi punti di contatto. Nella mano destra del piccolo è visibile un oggetto di forma rotondeggiante, già interpretato come una *phiale* rovesciata, ma che non può non richiamare alla mente il dettaglio della piccola corona retta dal putto del Tesoro dei Granduchi. Ad esaltare lo stato di avanzata ebbrezza del putto della pisside di *Grumentum* interviene inoltre il dettaglio della mano sinistra portata tra le gambe.

In un contesto come quello funerario, l'ebbrezza indotta dal vino equivale all'estasi dionisiaca, immagine di quella felicità che si crede-va che il dio dispensasse dopo la morte ai fedeli iniziati al suo culto.<sup>48</sup>

## 6 Le ragioni di un'iconografia e la sua destinazione

Se, come già ricordato, l'Erote deve essere distinto dal Putto bacchico, dal momento che tra i due le somiglianze si fermerebbero alle caratteristiche esteriori, all'aspetto infantile e alla presenza delle ali, è pur vero che entrambe le figurazioni tendono a seguire gli stessi schemi, perché si iscrivono entrambe nel più ampio orizzonte dell'arte ellenistica e delle sue ricerche finalizzate a una resa naturalistica di personaggi e situazioni. Tra le varie raffigurazioni di vecchie ubriache e satiri dormienti, il bambino, con la sua carica di spontaneità, poteva rappresentare una fonte straordinaria di spunti, come dimostrato dalle infinite declinazioni della figura infantile (dormiente, in atto di lottare con un altro bambino, alle prese con animali e così via) attestate dalla scultura ellenistica, ma è opportuno ricordare che, se la scultura greca manifesta interesse per la resa realistica del bambino solo dal primo ellenismo, di fatto già nei vasi attici del tardo V secolo a.C. si osserva la tendenza a rendere la figura infantile prestando attenzione al naturalismo di un'anatomia dalle forme morbide e paffute (Beaumont 2003, 75).

<sup>47</sup> Grumento Nova, Museo Archeologico Nazionale dell'Alta val d'Agri, inv. 266460; Bottini 1997, 157-8, tav. 337.

<sup>48</sup> Sul culto di Dioniso si veda l'ormai classico Jeanmaire 1972, in particolare le 449-78 su Dioniso e il mondo Romano, come pure Kerényi 1993, in particolare le 318-48 sul culto di Dioniso nella tarda antichità. Per ulteriori attestazioni iconografiche del culto di Dioniso, si veda la bibliografia riportata in *LIMC*, III 1, 419-20.

Il fatto che i risultati raggiunti dagli scultori ellenistici nella resa della figura umana vengano di riflesso applicati alle contemporanee raffigurazioni di esseri divini, all'interno di scene di genere dal carattere decorativo, fa sì che anche il piccolo Eros, tradizionalmente immaginato come il figlio di Afrodite, nonostante le concezioni che lo vedono come una tra le più antiche divinità,<sup>49</sup> venga raffigurato come un bambino in tutto e per tutto, nel compiaciuto realismo delle fattezze infantili e dell'atteggiamento spontaneo. Questa tendenza si ritrova naturalmente anche nella contemporanea letteratura: l'irrazionalità del sentimento, di cui Eros è personificazione, è rappresentata in modo eloquente dall'atteggiamento spontaneo e a volte impertinente di un bambino molto vivace, ed ecco che, ad esempio, in un epigramma dell'*Anthologia Planudea*<sup>50</sup> Alfeo si rivolge al piccolo dio addormentato minacciandolo di privarlo dell'arco e delle frecce, gli strumenti di cui si serve per tormentare gli uomini. In questo testo, come pure nell'epigramma attribuito un tempo a Platone<sup>51</sup> e in quello di Statilio Flacco<sup>52</sup> che immediatamente lo precedono nella raccolta, si affaccia l'ambiguo parallelo tra la «terribilità» del sentimento incarnato dal piccolo Eros e la pace che ispira il suo corpiccino addormentato, immerso in un sonno nel quale, tuttavia, il piccolo potrebbe «vedere un sogno amaro» per gli uomini.

Al di là delle distinzioni come quella tra «erote» e «putto bacchico» e delle identificazioni che è possibile compiere prestando attenzione ai vari attributi che accompagnano di volta in volta la figura, oggi si comprendono convenzionalmente sotto la denominazione di «erote dormiente» circa 180 esemplari in marmo, cronologicamente compresi tra il I e il IV sec. d.C. (Söldner 1986, 596-696), quali derivazioni da un prototipo ellenistico di figura infantile alata e giacente e documento del successo di questa nella Roma d'età imperiale dove, per venire incontro ai gusti e alle necessità della clientela, essa veniva più volte impiegata per rappresentare figure divine o comunque entità sovranaturali, da Eros alla personificazione stessa del Sonno ai putti del seguito di Dioniso o - com'era noto a Roma - *Liber Pater*. Quanto alla possibile destinazione di queste figurette infantili, è proprio da un epigramma dell'*Anthologia Palatina*,<sup>53</sup> che parla del piccolo Eros addormentato presso una fonte, e dal fatto che alcuni esemplari di «erote dormiente», tra cui il nr. 167/1914 degli Uffizi, sono giunti fino a noi recando ancora ben visibili delle cavità praticate verosimilmente per

**49** Si veda al riguardo Pl., *Simp.*, 178 A-C, con i relativi riferimenti a Hes. *Th.*, 116 ss.; Acus. fr. 1 D-K e Parm. fr. 13 D-K.

**50** *Anth. Plan.* 212.

**51** *Anth. Plan.* 210.

**52** *Anth. Plan.* 211.

**53** *Anth. Pal.* 9.826.



**Figura 8** Incisione raffigurante il Sarcofago di Saturnino. Già a Roma, Musei Capitolini. Il sec. d.C.? (da Bottari, Foggini 1782, 273)

il passaggio dell'acqua, che è possibile ipotizzare l'impiego di queste sculture nella decorazione di fontane. Il fatto però che molte delle sculture di tale soggetto a noi note non presentino cavità simili a quelle precedentemente ricordate, e che in esse il fanciullo alato sia rappresentato con attributi allusivi al sonno e alla morte, ha fatto pensare a una destinazione di carattere funebre, che potrebbe essere subentrata in un secondo tempo rispetto alla funzione meramente ornamentale.<sup>54</sup> La destinazione funeraria delle sculture raffiguranti putti dormienti o giacenti sembra inoltre confermata da un esemplare datato alla prima metà del II sec. d.C., conservato presso il Museo Nazionale Danese di Copenaghen<sup>55</sup> e posto ancora oggi sul coperchio di un sarcofago, una collocazione che fa pensare alla possibilità di identificare la figura con una rappresentazione allegorica del defunto: una simile destinazione funeraria e una tale ipotesi di identificazione possono essere ragionevolmente estese anche al putto oggetto del presente studio che, con la sua corona da simposio e l'ebbrezza ben rappresentata dalla postura rilassata e dalle palpebre pesanti sugli occhi socchiusi, si mostra chiaramente collegato al culto bacchico. Identificare e rappresentare il morto con una figura divina non è del resto cosa estranea né al mondo greco né a quello romano, se consideriamo che ad esempio in un epigramma dell'*Antologia Palatina* un fanciullo defunto è identificato con Eros,<sup>56</sup> mentre nel II sec. d.C. a Roma il piccolo Saturnino viene celebrato dai genitori con una statua che lo raffig-

<sup>54</sup> F.M. Carinci in Guerrini 1982, 132-3.

<sup>55</sup> Copenaghen, Nationalmuseum, inv. 1023; Söldner 1986, 663, Kat. 121, Ill. 123.

<sup>56</sup> *Anth. Pal.* 7.628.



ura in veste di Dioniso, identificazione ribadita dall'iscrizione che la accompagna [fig. 8]:<sup>57</sup> la figura, distesa su di una *kline* con un drappo che copre le gambe incrociate e avvolge il braccio sinistro, volge verso l'osservatore il capo cinto di edera, mentre tiene nella mano sinistra una piccola *situla* e nella destra una coroncina di fiori.<sup>58</sup>

A suo tempo la critica si è già chiesta se le sculturette funerarie raffiguranti eroti dormienti fossero o meno destinate esclusivamente ai bambini (Stuveras 1969, 42-3), e tale interrogativo si può formulare naturalmente anche per il *Putto* del Tesoro dei Granduchi. Ad estendere presumibilmente ai defunti adulti l'appannaggio di tali immagini, prima del dato oggettivo del fatto che le teorie di putti bacchici appaiono anche su sarcofagi dalle dimensioni chiaramente destinate ad adulti, interviene la testimonianza stessa di Elio Aristide, che in età antonina esaltava il potere rigeneratore di Dioniso e la sua capacità di ridare la giovinezza persino agli anziani:<sup>59</sup> è possibile dunque a questo punto supporre che il putto oggetto del presente studio, che regge la corona e appare ebbro per l'estasi bacchica, sia una rappresentazione di un bambino defunto iniziato al culto di Dioniso<sup>60</sup> o di un defunto adulto «rigenerato».

In conclusione, al di là dell'insistita rilavorazione, elementi come la resa della capigliatura al trapano con numerose zone «risparmiate» (i cosiddetti «ponticelli») tra una ciocca e l'altra e la resa delle iridi incise rimandano ai modi dell'età antonina (terzo quarto del II sec. d.C.); inoltre nella figurazione si nota la commistione del tipo dell'erote dormiente e di quello del putto bacchico, secondo una pratica eclettica già attestata in avanzata età imperiale. Considerando infine la presenza di una *lectio difficilior* nella impostazione forzata e irrealistica del polso destro, che ha finora un unico confronto noto in un esemplare antico, sono portato a considerare il piccolo putto di Palazzo Pitti una creazione di epoca romana, oltre che una rara testimonianza in scultura a tutto tondo di un aspetto del culto funerario di matrice dionisiaca e della volontà tangibile da parte del defunto di autorappresentarsi come parte della élite «spirituale» degli iniziati ai misteri di Dioniso, trasfigurati dopo la morte e condotti dal dio in un'eternità di beata ebbrezza.

<sup>57</sup> IG 14.1990; Jaccottet 2003, I, 301 con bibliografia precedente. La statua, impostata su di un sarcofago scoperto fuori da porta Capena nella vigna di Bernardo Olivieri e un tempo conservata nel Museo Capitolino, non è più rintracciabile dalla fine del XVIII secolo (Moretti 1969, 179) ed è dunque nota oggi dalla sola incisione (Bottari, Foggini 1782, 273).

<sup>58</sup> Per ulteriori attestazioni figurative ed epigrafiche relative nello specifico alla rappresentazione di un defunto identificato con Dioniso, si veda Bruhl 1953, 323.

<sup>59</sup> Ael. Arist. *Orat.* 4.29.

<sup>60</sup> Sulla precoce iniziazione dei fanciulli al culto di Dioniso e sulle sue attestazioni, si veda Moretti 1963-1964, 145-6.

## Sigle

AGU	Archivio della Galleria degli Uffizi, Firenze
ASF	Archivio di Stato, Firenze
BGU	Biblioteca della Galleria degli Uffizi, Firenze
GM	Guardaroba Medicea
Inv. O.d.A. 1860	<i>R. Palazzo Pitti. Inventario Quadri, Stampe, Vasi, Stipi, Sculture</i> , 1, 1860. Firenze, Archivio della Galleria degli Uffizi
Inv. O.d.A. 1911	<i>Inventario Oggetti d'Arte di Dotazione della Corona nel Real Palazzo Pitti</i> , 1, 1911. Firenze, Archivio della Galleria degli Uffizi

## Bibliografia

- Beaumont, L.A. (2003). «The Changing Face of Childhood». Neils, J.; Oakley, J.H. (eds), *Coming of Age in ancient Greece: Images of Childhood from the Classical Past*. New Haven: Yale University Press, 59-83.
- Becatti, G. (a cura di) (1961). *Mosaici e pavimenti marmorei*. Vol. 4 di *Scavi di Ostia*. 2 voll. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.
- Bellesi, S.; Visonà, M. (2008). *Giovacchino Fortini: Scultura Architettura Decorazione e committenza a Firenze al tempo degli ultimi Medici*. 2 voll. Firenze: Polistampa.
- Bottari, G.G.; Foggini, N.M. (1782). *Musei Capitolini tomus quartus continens marmora anaglypha cum animadversionibus*. Romae: apud Antonium Fulgonium.
- Bottini, P. (a cura di) (1997). *Il Museo Archeologico Nazionale dell'alta Val d'Agri*. Lavello: Alfagrafica Volonnino.
- Bruhl, A. (1953). *Liber Pater. Origine et expansion du culte dionysiaque à Rome et dans le monde romain*. Paris: Éditions de Boccard. BEFAR 175.
- Cambiagi, G. (1793). *Descrizione della Reale Galleria di Firenze secondo lo stato attuale*. Firenze: per Gaetano Cambiagi stamp. grand.
- Cecchi, A.; Gasparri, C. (2009). *Le collezioni del cardinale Ferdinando: I dipinti e le sculture*. Vol. 4 de *La villa Médicis*. Roma: Académie de France à Rome; cole française de Rome; Académie des Beaux-Arts.
- Cecchi, A.; Hersant, Y. (a cura di) (2013). *Il Sogno nel Rinascimento = Catalogo della mostra* (Firenze, 21 Maggio-15 Settembre 2013). Livorno: Sillabe.
- Daehner, J.M.; Lapatin, K. (a cura di) (2015). *Potere e pathos. Bronzi del mondo ellenistico= Catalogo della mostra* (Firenze, 14 Marzo-21 Giugno 2015; Los Angeles, 28 Luglio-1 Novembre 2015; Washington DC, 6 Dicembre 2015-20 Marzo 2016). Firenze: Giunti.
- De Luca Savelli, M. (2011). *Repertorio della scultura in Palazzo Pitti*. Firenze: Giunti Editore.
- Guerrini, L. (a cura di) (1982). *Palazzo Mattei di Giove: Le antichità*. Roma: "L'Erma" di Bretschneider.
- Heikamp, D. (1969). «Le musée des Offices au XVIIIe siècle: un inventaire des-siné». *L'Œil*, 169, 2-11.
- Inghirami, F. (1819). *Descrizione dell'Imp. e R. Palazzo Pitti di Firenze*. Firenze: Giuseppe Molini.

- Inghirami, F. (1828). *Descrizione dell'Imp. e R. Palazzo Pitti di Firenze*. [Fiesole]: Poligrafia Fiesolana.
- Inghirami, F. (1832). *Description de l'Imp. et R. Palais Pitti et du R. Jardin de Boboli*. Fiesole: Poligrafia Fiesolana.
- Jaccottet, A.F. (2003). *Chosir Dionysos: Les associations dionysiaques ou la face cachée du dionysisme*. 2 vols. Kilchberg: Akanthus Verlag. Akanthus crescens 6.
- Jeanmaire, H. (1972). *Dioniso. Religione e cultura in Grecia*. Trad. di G. Glaeser, appendice e aggiornamento bibliografico di F. Jesi. Torino: G. Einaudi. Nuova biblioteca scientifica Einaudi 38. Trad. di *Dionysos: Histoire du culte de Bacchus: L'orgasme dans l'antiquité et les temps modernes, origine du théâtre en Grèce, orphisme et mystique dionysiaque, évolution du dionysisme après Alexandre*. Paris: Payot, 1951.
- Keller, O. (1913). *Vögel, Reptilien, Fische, Spinnentiere, Tausendfüßler, Krestiere, Würmer, Weichtiere, Stachelhäuter, Schlauchtiere*. Bd. 2, *Die antike Tierwelt*. Leipzig: Verlag von Wilhelm Engelmann.
- Kerényi, K. (1992). *Dioniso: Archetipo della vita indistruttibile*. Trad. it. di L. Del Corno. Milano: Adelphi. Trad. di *Dionysos: Urbild des unzerstörbaren Lebens*, 1976. München: Langen Müller.
- Koch, G.; Fittschen, K.; Trillmich, W. (1999). *Die Stadtrömischen Erosen-Sarkophagen: Dionysische Themen*. Berlin: Gebr. Mann.
- Mansuelli, G.A. (1958). *Le Sculture*. Vol. 1 di *Galleria degli Uffizi*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.
- Moretti, L. (1963-1964). «Iscrizioni greche inedite di Roma». *Bullettino della Commissione Archeologica comunale di Roma*, 79, 135-46.
- Moretti, L. (1969). *Inscriptiones graecae urbis Romae*, vol. 3. Romae: Istituto Italiano per la Storia Antica. Studi pubblicati dall'Istituto italiano per la storia antica 28.
- Muscillo, A. (2019). «Iscrizioni di carta. La collezione epigrafica della Galleria degli Uffizi nell'Inventario disegnato coordinato da Benedetto Vincenzo De Greyss». Paolucci, F. (a cura di), *Epigrafia tra erudizione antiquaria e scienza storica. Ad honorem Detlef Heikamp*. Firenze: Firenze University Press, 165-209.
- Parronchi, A. (1992). *Palinodia michelangiolesca*. Vol. 4 di *Opere giovanili di Michelangelo*. Firenze: Leo S. Olschki Editore. Studi dell'Accademia toscana di scienze e lettere «La Colombaria» 125.
- Richter, G.M.A. (1943). «A Bronze Eros». *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, n.s., 2, 118-25.
- Söldner, M. (1986). *Untersuchungen zu liegenden Erosen in der hellenistischen und römischen Kunst*. 2 Bde. Frankfurt a.M.; Bern; New York: Peter Lang. Europäische Hochschulschriften/European University Studies/Publications Universitaires Européennes 10.
- Sorabella, J. (2007). «Eros and the Lizard. Children, Animals and Roman Funerary Sculpture». Cohen, A.; Rutter, J.B. (eds), *Constructions of Childhood in Ancient Greece and Italy*. Princeton: American School of Classical Studies at Athens, 353-70. *Hesperia Supplements* 41.
- Stuvertas, R. (1969). *Le putto dans l'art romain*. Bruxelles: Latomus. Collection Latomus 99.
- Toynbee, J.M.C. (1973). *Animals in Roman Life and Art*. Ithaca: Cornell University Press.
- Vorster, C. (1983). *Griechische Kinderstatuen*. Köln: Selbstverlag.
- Wrede, H. (1977). «Stadtrömische Monumente, Urnen und Sarkophage des Kliententypus in den beiden ersten Jahrhunderten n. Chr.». *AA*, 395-431.

